
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SIGNOS DE MASCULINIDADE EM OS PRISIONEIROS, DE RUBEM FONSECA

Nelson Eliezer Ferreira Júnior¹ (UFCG)

RESUMO: Nesse artigo são observados criticamente os signos de masculinidade utilizados na caracterização de personagens em quatro contos de *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca: “Fevereiro ou março”, “Duzentos e vinte e cinco gramas”, “Teoria do consumo conspícuo” e “Henri”. Procuramos demonstrar tanto a recorrência de certos signos (virilidade sexual, força física, descontrole, agressividade, refinamento, comando, autocontrole, coragem e intelectualidade) como a complexidade e peculiaridade com que estes aparecem em cada narrativa, reiterando sua compreensão enquanto atos performáticos. Esses, por sua vez, são continuamente exibidos e repetidos, de modo a fazer parecer, para outras personagens, que seriam espontâneos, no sentido de atestar sua pertença a um grupo privilegiado. Pudemos atestar, no entanto, que os signos de masculinidade nas obras representam na verdade mais um modo de aprisionamento das personagens, sendo este um tema central que transpassa os diversos contos da coletânea e que apontam para sua retomada nas obras seguintes de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; masculinidade; *Os prisioneiros*.

TRACES OF MASCULINITY IN OS PRISIONEIROS, BY RUBEM FONSECA

ABSTRACT: This paper critically observes traces of masculinity used in identifying characters in four short stories from *Os prisioneiros*, by Rubem Fonseca: “Fevereiro ou março,” “Duzentos e vinte e cinco gramas,” “Teoria do consumo conspícuo” and “Henri”. We seek to demonstrate both the recurrence of specific signs (sexual virility, physical strength, lack of control, aggressiveness, refinement, command, self-control, courage, and intellectuality) as well as the complexity and peculiarity with which they appear in each narrative, reiterating their understanding as performance acts. In turn, these features are continually displayed and repeated to make it appear, to other characters, that they would be spontaneous to attest their belonging to a privileged group. We were able to attest, however, that the signs of masculinity in the works represent, in fact, another way of imprisoning the characters, this being a central theme that crosses the various tales in the collection and that point to their resumption in the following works by Rubem Fonseca.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; masculinity; *Os prisioneiros*.

Recebido em 27 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

¹ significante@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4132315893586224>

A obra de Rubem Fonseca (1925-2020) é certamente um marco na prosa de ficção brasileira dos últimos 60 anos. Sua farta produção transitou regularmente entre o conto e o romance, embora seja possível apontar uma prevalência sobre o conto, tanto na quantidade de publicações (foram dezenove coletâneas de contos e doze romances) quanto no maior interesse da crítica (por exemplo, dos prêmios Jabuti recebidos por Rubem Fonseca, cinco foram por seus contos e um por seu romance).

A crítica já apontou fartamente a importância da prosa de Fonseca como paradigma de uma vertente realista, surgida com a amplificação das contradições sociais nas metrópoles brasileiras, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Nos anos 1970, essa prosa foi qualificada por Alfredo Bosi como *brutalista*:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul (...). A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (2015: 19-20).

Tal percepção da obra de Fonseca norteou grande parte da crítica literária posterior que se dedicou a descrever e compreender o bárbaro, o caótico e a violência de sua linguagem. Concomitantemente, também reconheceu em Fonseca, um pioneirismo que fincou marcas em outros autores contemporâneos, formando o que Schøllhammer (2009: 28) reconhece como “um novo cânone para a literatura urbana brasileira”.

Mais recentemente, têm surgido com maior frequência outras abordagens que, ou se desviam do paradigma que privilegia as relações entre violência e classes sociais, ou tentam acrescentar novos componentes imbricados nessa conexão. Entendemos estar incluída nessa segunda hipótese, contribuições como as de Fujirama (2011), Stacul (2016) e Silva Júnior (2016) que dão atenção ao campo da masculinidade na compreensão crítica da obra de Rubem Fonseca, incluindo o gênero como fator importante para o entendimento da violência retratada nela.

Reconhecendo ser a masculinidade uma chave de leitura primordial para a obra fonsequiana, e entendendo que tal aspecto perpassa toda sua obra, priorizamos nossa atenção aqui à obra inaugural do autor, a coletânea de contos *Os prisioneiros*, publicada em 1963, em que já é possível perceber muitos dos signos de masculinidade presentes nos contos e romances posteriores.

Desde a epígrafe, extraída do Tao Te Ching, “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível” (Fonseca 1994: 11), é plausível reconhecer no projeto literário do autor iniciante, uma marca que irá acompanhá-lo em suas obras seguintes, o que Faria (1999) denomina *literatura de subtração*: aquela em que se insere a distopia, a privação, as ausências, e que aponta para a falência dos projetos de resistência. Não havendo fugas possíveis, cabe à narrativa a exibição irônica e minuciosa das tentativas malsucedidas e das frustrações resultantes.

Esse aspecto, que já foi recorrentemente associado pela crítica à questão da violência e à ambientação em sua obra, também pode ser percebido na disposição dos signos de masculinidade atrelados a personagens em diversos contos de *Os prisioneiros*. Denominamos aqui masculinidade um ideal cultural disputado e vigiado, que se inscreve numa ordem de gêneros complexa, hierárquica, assimétrica e histórica, exercendo uma pressão social sobre homens e mulheres, mas com grandes variações internas e externas nas diversas culturas (Vale de Almeida 1996). Signos de masculinidade seriam, pois, a articulação arbitrária, socialmente produzida – logo, tanto reiterada quanto questionada – entre certos traços presentes na caracterização das personagens (p. ex. força física, habilidade no uso de armas) e os valores (virilidade) que lhes são atribuídos culturalmente, a partir de uma estrutura reguladora de gêneros. Essa, por sua vez, se apresenta narrativamente a partir de atos performáticos (gestos, ações, linguagens, estilos encenados pelas personagens) que dão suporte a crença em uma unidade, uma substância, uma identidade.

Em se tratando de masculinidades, tal crença comporta reivindicações ou disputas por posições privilegiadas de poder, mas é constantemente posta em questão nos contos de Fonseca, principalmente através da ironia, o que resulta em outra forma de subtração, tal como nomeou Faria (1999). Assim, os signos de masculinidade apontam para sentidos contíguos e mesmo contraditórios, dependendo de outros aspectos relacionados à disputa pelo controle hegemônico do ideal de masculinidade. Assim, dentre os dez contos de *Os prisioneiros*, selecionamos quatro para a análise dos signos de masculinidade: i) “Fevereiro ou março”, ii) “Duzentos e vinte e cinco gramas”, iii) “Teoria do consumo conspícuo” e iv) “Henri”.

“Fevereiro ou março” é centrado em torno de três personagens, a condessa Bernstroff, o conde Bernstroff e o narrador-protagonista. O último conhece a condessa durante o carnaval e dormem juntos; de manhã, ao perceber a intimidade entre os dois, o conde chama o protagonista para uma conversa e, após uma série de perguntas, anuncia que irá fazer uma proposta, a qual não chega a ser feita, porque o protagonista se recusa antecipadamente, imaginando se tratar de algo que prejudicaria a condessa.

De fato, signos de masculinidade são apresentados abundantemente no decorrer do conto, mas se diferenciam quando atrelados à caracterização do protagonista (e dos seus companheiros) jovem ou a do conde mais velho. No primeiro caso, exalta-se a *virilidade sexual*. Seja a partir da reação da condessa ou de outras mulheres que encontraram nas ruas durante a festa do carnaval, prevalece a imagem de que eles são sexualmente atraentes e viris:

A condessa Bernstroff (...) dizia: põe a mão aqui no meu peito e vê como é duro. E o peito era duro, mais duro que os das meninas que eu conhecia. Vê minha perna, dizia ela, como é dura. (...) ele passava, disse Russo, e virava a cabeça de tudo quanto era mulher. (...) uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente. (Fonseca 1994: 13-15)

Outro signo atrelado às personagens masculinas jovens é a *força física*, representada como uma das formas mais tradicionais de demonstração de virilidade. No conto, fica evidenciada tanto na academia, lugar onde o protagonista e seus amigos se encontram, quanto na rua:

Comecei com um supino de noventa quilos, três vezes oito. O olho vai saltar, disse Fausto (...). Vou fazer quatro séries pro peito, de cavalo, e cinco para o braço, disse eu, série de massa, menino, pra homem, vou inchar. (...) quando eles quiserem tascar, a gente e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é de bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa? (...) Surgiu uma bateria assim na nossa frente (...) a mão de Silvio agarrou o pescoço de um deles, me dá esse tambor seu filho da puta. (...) Só no tapa, só no tapa!, gritava Silvio (...). Um tapa de Silvio arrebentava porta de apartamento de sala e quarto conjugados. (Fonseca 1994: 13-14)

Ainda sobre a caracterização dos jovens, aparece o termo *descontrole*, que sustenta um modo de vivenciar a masculinidade pela perspectiva do indivíduo atomizado, indomável, irresponsável e, conforme aponta Machado (2004), potencialmente perigoso, pois está especialmente pronto para o uso da agressividade:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. Eu – eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa pra ver. Parei numa esquina, comprei uma pêra, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a academia. (Fonseca 1994: 13)

Tínhamos vários tambores, que batíamos sem ritmo. A cuíca, como ninguém conseguia tocar, Russo arrebentou com um soco. Um soco só, bem no meio, fez a coisa em pedaços. (Fonseca 1994: 14-15)

Para eles, os signos de masculinidade estão atrelados ao que Kalifa (2013) qualifica como virilidade brutal, violenta, agressiva, baseada no enfrentamento e dominação dos mais fracos, e que persiste, principalmente, atuando nas camadas populares (em clara oposição aos *homens organizados*), vitimizadas pela desqualificação de classe, de raça e mais sujeitas a um contexto de insegurança social e ao risco da delinquência. Assim, os signos de masculinidade do conde, por sua vez, são atrelados a outras características, como a do *refinamento*, apresentado desde a forma como ele enfatiza seu título de nobreza, passando pelos gestos meticulosos, pela linguagem e pelas referências culturais:

Boa noite, disse eu. Conde Bernstroff, disse ele, estendendo a mão. (...) Com licença, disse ele, Bach me transforma num egoísta, e me virou as costas e sentou-se numa poltrona, a cabeça apoiada na mão.” (Fonseca 1994: 16);

ele punha e tirava o monóculo, olhando pela janela. (Fonseca 1994: 18).

Outros signos de masculinidade na construção do conde, e em clara oposição ao seu rival jovem, são o *comando* e o *autocontrole*. Ele é enfático, ao tentar fazer com que sua vontade se sobressaia à do protagonista, através de recompensa financeira. É importante destacar, como assinala Haroche (2013: 17), que a virilidade “pode ser exercida sem que um homem seja fisicamente viril, basta que ele o seja mentalmente, sabendo exercer em seu proveito a virilidade física dos outros”. Para tanto, o conde também se esforça por evitar qualquer indício de irritação, de descontrole:

quando o conde saiu a condessa me disse: ele quer comprá-lo, ele compra todo mundo, o dinheiro dele está acabando, mas ele ainda tem algum, muito pouco, e isso o deixa ainda mais desesperado. (...) O conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue. (...) Tenho a impressão que ele ficou magoado com o que eu disse, pois deixou de me encarar e ficou olhando pela janela, um longo silêncio que me deixou inquieto. (Fonseca 1994: 17-18).

Vimos, pois, que características distintas e mesmo opostas, foram apontadas para demonstrar as marcas de masculinidade no conto: corpo e cultura, autocontrole e descontrole, força física e poder econômico. Em comum, entende-se como formas de exercício de poder sobre as mulheres e de homens sobre os outros homens. Em relação à pluralidade dos signos de masculinidade, é importante ressaltar as diferentes formas com que se tem apresentado o significado de virilidade. Afinal,

ela [a tradição] não seria capaz de condensar a virilidade numa história imóvel. As qualidades se recompõem com o tempo. A sociedade mercantil não poderia reproduzir o mesmo ideal viril da sociedade militar. O cortesão não poderia reproduzir o mesmo ideal do cavaleiro. O homem da corte, por exemplo, se esforça em agregar valores de elegância aos velhos e truculentos valores de combate. (Corbin, Courtine e Vigarello 2013: 7-8)

Acrescentamos que tais variações podem ser sincrônicas e, certamente, representam tensão e conflito no estabelecimento do ideal hegemônico de masculinidade. Entre o protagonista e o conde há uma tensão gerada pelo direito de exercer a dominação masculina, e para tanto, várias estratificações, incluindo classe social e faixa etária, são postas a serviço como armas para os desafiantes.

No conto há, portanto, um conflito entre diferentes masculinidades: a do protagonista – popular, sustentada pela valorização do corpo e da liberdade de ação individual; e a do conde – elitizada, sustentada pela ação calculada e pelo uso de bens

materiais e simbólicos. A narrativa, no entanto, faz mais que apresentar esse duelo: ressalta, nas diversas camadas de sentidos perceptíveis através da ironia, o caráter forçoso, artificial, forjado e inautêntico desses símbolos. Ainda mais que isso, mostra como as personagens não conseguem se enquadrar completamente a esses modelos: o protagonista protege uma mulher em situação de vulnerabilidade, de ser possivelmente abusada por seus amigos e tem o mesmo intento em relação à condessa – ele o tempo todo se coloca a serviço das mulheres, revertendo ou, ao menos, fragilizando o quadro da dominação masculina; o conde, por sua vez, possivelmente, está a ponto de perder o que lhe resta de dinheiro e de audição, o que fragiliza seus dois principais signos de masculinidade – o capital econômico, usado para impor sua vontade; e o cultural, simbolizado no conto através do consumo de música erudita.

Na tentativa de seguir inutilmente modelos de masculinidade, as personagens são postas como prisioneiras de uma representação falha, na qual repetem continuamente atos performáticos (levantar um supino de noventa quilos, colocar um monóculo...) e da qual, como dito na epígrafe, não parece haver fuga possível.

No conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, três jovens empresários se encontram numa sala, à espera da autópsia do corpo de uma moça, Elza Wierck, morta a golpes de facas. O legista convida um deles para assistir ao procedimento até quando, após certa indefinição tensa entre os jovens, um se prontifica acompanhar o médico que, ao passo que vai realizando a autópsia, descreve fria e detalhadamente seus procedimentos, incluindo a pesagem dos diversos órgãos (o título do conto é o peso do coração) e a causa da morte. Findo o exame, o jovem sai rapidamente, esforçando-se ao máximo para evitar transparecer seu desespero.

Inicialmente, podemos estabelecer uma distinção entre os signos de masculinidade utilizados pelos jovens e os demonstrados pelo médico. Entre os primeiros, o narrador ressalta o que eles têm em comum, sem fazer grandes diferenciações entre as personagens, de modo que não são nomeadas nem têm descrições detalhadas. Entre os traços que os caracterizam, podemos perceber signos de um tipo de masculinidade nomeado por Connell (2016: 134-135) como masculinidade executiva, cuja configuração, segundo a socióloga, reúne autoridade e controle das emoções. Vejamos como tais características são expressas no conto:

Primeiramente ressalta-se o *comando*, apresentado na narrativa através dos cargos que os três jovens exercem: um é dono de uma indústria de manivelas, outro fabrica soda cáustica e o terceiro produz vidro plano. Para o exercício desses postos, a modernidade capitalista exigiu uma masculinidade patriarcal modernizada (Connell 2016), em que a figura de autoridade precisou se adaptar e se diferenciar daquela apresentada pelas masculinidades populares. No conto, esse aspecto é observável nos seguintes trechos:

Além do mais, tinha o seu trabalho, não podia nem tinha tempo para laços mais íntimos. Só pensava a sério mesmo na sua indústria. (...) Os três olharam-se respeitosa-mente: eram homens jovens, irradiando segurança e sucesso. Pertenciam ao mesmo mundo. (Fonseca 1994: 20)

Outro signo de masculinidade seria o *autocontrole*, como o grande desafio do jovem, colocado numa situação que o força a assistir à autopsia de Elza Wierck. Fica evidente no conto que o autocontrole, como símbolo de masculinidade, está relacionado à aparência, à forma como a personagem é vista socialmente, e não a um aspecto do caráter:

O homem começou a sair da sala de autópsias. Os dentes cerrados, só pensava numa coisa: “não posso correr, não posso correr”; andava lentamente, rígido, como um soldado do regimento inglês desfilando”. (...) Abriu a boca como se tivesse com falta de ar. Isso por poucos segundos. Logo em seguida descobriu o rosto, olhando para os lados para ver se alguém o observava e compôs sua fisionomia. (Fonseca 1994: 24)

Através do legista, por sua vez, a narrativa destaca outro signo de masculinidade, através do qual se dá um duelo entre ele e o empreendedor: a *coragem*. O jogo/combate/ritual provocado pelo legista (é importante destacar que ele cria a situação que faz com que o outro se veja impelido a participar da autopsia) funciona como um desafio aos jovens que esperavam na sala e que se realiza no momento da autopsia. A frieza e a habilidade com que manipula o corpo precisa, afinal, de um espectador que confirme essa outra manifestação da virilidade:

Eu não sou daquele tipo de funcionário burocrático escravo dos regulamentos. Sou um médico – vejo o lado humano das coisas (...). Eu lhes digo o que vou fazer: permitirei a entrada de um dos senhores, para que assista a tarefa, que, infelizmente, tem que ser executada, está na lei. (...) É da lei. É da lei. Qual dos três então? É preciso coragem. (Fonseca 1994: 21)

“Fiquei até o fim”, disse o homem que assistia.
“Ficou, ficou sim”, disse o legista, tentando disfarçar o desapontamento de sua voz;
“Agora vou-me embora”, continuou o homem, falando baixo
“Vai, vai”, disse o legista, com certo desalento.
Os dois olharam-se nos olhos, com um sentimento escuro, viscoso, mau.”
(Fonseca 1994: 24)

O desapontamento do legista e o desespero do empresário, percebidos pelo narrador, denotam o fracasso de ambos. O esforço deles para mascarar suas emoções apenas reitera, mais uma vez, o caráter performativo do gênero, em que os signos de masculinidade das personagens se fundamentam na projeção de uma imagem e na necessidade de afirmação externa.

Nesse sentido, é o outro que precisa validar um *status*, que só pode ser adquirido através da repetição de atos externamente determinados e precisa ser reafirmado continuamente. Para tanto, é necessário esforço redobrado: o médico ora se desvia ora reafirma a força da norma para viabilizar a arena para o duelo, e este é apontado

no conto como uma necessidade, como uma forma de dependência; o jovem tomou, a contragosto, a iniciativa de assistir à autópsia diante dos demais amigos de Elza, como um modo de superá-los, com o ímpeto competitivo, típico de uma masculinidade executiva, mesmo sem estar preparado para a experiência. Entre os dois, no cerne da narrativa, uma mulher assassinada, e a manipulação do seu corpo, faz lembrar que tais performances de gênero comumente deixam graves consequências.

O conto “Teoria do consumo conspícuo”, por sua vez, narra um encontro entre um homem e uma mulher num baile de máscaras na terça-feira de carnaval. Após pasarem a noite dançando, e com ela ainda de máscara, vão para o apartamento dele, onde ela mostra seu rosto, revela não gostar do nariz e lhe pede dinheiro. Após ele lhe dar a quantia pedida, ela afirma que irá fazer uma cirurgia plástica no nariz e que depois irá devolver o dinheiro. Ela vai embora e ele vai dormir.

É pelo contraste entre os dois que a narrativa parece apontar para uma divisão de gêneros, a partir do sentido de consumo, já expresso no título do conto. Em relação ao homem, destaca-se, mais uma vez, a *virilidade sexual*, enfatizada pelo ritual da personagem que, a cada carnaval, sente a necessidade/obrigação de se relacionar sexualmente com uma mulher diferente. Nesse aspecto, é evidenciada a dupla posição da virilidade, sendo, ao mesmo tempo, uma marca de dominação e uma carga, um dever que precisa ser afirmado em qualquer circunstância (Bourdieu 1999). A hipótese de não cumprimento desse dever é apontada como mau agouro:

Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com uma mulher diferente para a cama. Já na terça-feira, mais um pouco o carnaval acabava e eu não teria mantido a tradição. Era uma espécie de superstição como a desses sujeitos que todo ano vão à igreja dos Barbadinhos. Eu temia que algo malévolo ocorresse comigo se eu deixasse de cumprir aquele ritual. (Fonseca 1994: 25)

“Vamos para a minha casa?”, perguntei, urgente e sem esperança.

“Não posso tirar a máscara”, disse ela.

“Não tira”, disse eu, decididamente. Mas estava apreensivo. Não havia tempo a perder. “Vamos.”

Como ela não respondesse, eu a peguei por um braço e a levei para minha casa. (Fonseca 1994: 26)

A princípio, os signos de masculinidade performados pela personagem reforçam a imagem comumente retratada do homem que busca o prazer sexual com tanto afínco, que chega a usar de formas de violência físicas e/ou simbólicas para tal fim. A narrativa, no entanto, torna-os mais complexos. Desde o título, atrela a necessidade do protagonista em conquistar novas parceiras sexuais a cada carnaval, a uma sociedade de consumo que diferencia corpos generificados e objetificados, criando, ao mesmo tempo, desejos a serem supridos e um mercado pronto a atendê-los (para ela, um novo nariz; para ele, uma nova mulher). Interessante observar que o protagonista percebe que a mulher não precisa de fazer uma cirurgia plástica no nariz,

mas não consegue fazer o mesmo em relação a sua necessidade de novas parceiras sexuais.

Outo aspecto que se pode relacionar aos signos de masculinidade, especialmente ao temor do protagonista, em caso de não cumprir seu ritual, é o medo do envelhecimento, da perda da virilidade. Courtine, ao investigar a hipermasculinidade, percebe que essa se sente assombrada pelo terror do envelhecimento e da morte, e utiliza diversas estratégias como meios de negação: “envelhecer é uma patologia: o combate contra os anos, a impotência e a morte tornam-se uma obsessão viril” (2013: 566).

O fato é que ter uma nova parceira sexual a cada carnaval, seria uma forma de substituir a percepção da passagem do tempo pela ilusão de uma repetição cíclica, concretizada pelo ritual. No entanto, como nos demais contos de *Os prisioneiros*, nesse também não há saídas fáceis: no final da narrativa, além de não haver relação sexual entre eles, o que resta ao protagonista é sono e cansaço.

Por sua vez, no conto “Henri”, Rubem Fonseca recria a história real de um assassino em série, chamado Henri Désiré Landru (1869-1922), em que descreve o cotidiano de Henri e seu encontro com a Madame Pascal, na França, durante a Primeira Guerra Mundial. O encontro, planejado meticulosamente por ele, faz com que ela tenha boas impressões do protagonista e aceite visitar sua casa de campo, na vila Gambais. Lá, ele se oferece para fazer uma massagem como ardil para estrangulá-la. Por fim, após colocar Madame Pascal inconsciente em cima da mesa e observar com atenção os sinais da morte no corpo dela, usa machado e facão para esquartejar o cadáver.

Pode-se ver que os signos de masculinidade que caracterizam o protagonista aproximam traços que, em contos anteriores, são postos em posições distintas: intelectualidade, refinamento, força física e agressividade. *Intelectualidade* e *refinamento* são ressaltados detalhadamente logo nos primeiros parágrafos, e em todo o decorrer do conto pelo narrador onisciente. No entanto, essas características são descritas ambigualmente entre a autenticidade e a encenação, uma vez que há uma preocupação constante em construir uma determinada imagem para suas futuras vítimas, e isso é conseguido através de ensaios prévios:

Madame Pascal, uma feliz coincidência de nomes, pois Pascal era o seu mestre, o seu favorito e sua leitura lhe dava tanto prazer quanto a de Vitor Hugo. (...) Simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual. No quadrado do espelho sua mão surgiu branca, branca, forte e meticulosamente limpa, acariciando sua barba negra. Virando um pouco a cabeça, por um efeito ótico, os fios da barba brilhavam (...); isso ele fez, várias vezes, ficando quase de perfil, tendo que esquivar bem os olhos até que eles comessem a doer. (Fonseca 1994: 28)

Henri fala de flores, elas são uma dádiva de Deus. Fala de música, e de Mozart e Debussy. Música e flores são a sua paixão na vida. Um verdadeiro cavalheiro,

pensa madame Pascal, vê-se que tem berço, que é bem-nascido, distinto, educado, fino, sabe tratar uma dama. (Fonseca 1994: 30)

Na narrativa, *Força física e agressividade* surgem, principalmente, no momento de atacar sua vítima no desfecho do conto, mas esses signos são sugeridos antecipadamente pelas lembranças das vítimas anteriores, pelo sonho que teve com o pai e por seu elogio à guerra.

Havia momentos, como quando ao contemplar os olhos vidrados de madame Cuchet, em que tivera uma visão, ainda que rápida, fugaz, de uma verdade urgente. (Fonseca 1994: 29)

Henri segura a corda e começa a puxar, é um peso enorme e ele tem que se ajoelhar no chão para conseguir fazer o corpo do pai subir. (...) Ele continua segurando a ponta da corda pois sabe que se não o fizer o corpo do pai descerá novamente. (Fonseca 1994: 31)

A guerra é uma coisa horrível, disse madame Pascal (...). Ao que Henri retrucou dizendo que desde que o mundo era mundo havia guerra, que a guerra era a mais humana das características da humanidade, que isso é que diferenciava os homens dos bichos. (Fonseca 1994: 32)

Ele estava atrás dela, curvado sobre a poltrona, os dez dedos em sua garganta. Agora! Os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo. (Fonseca 1994: 33)

A junção desses signos, comumente apartados, amplifica o aspecto ambíguo do protagonista: ele pertence a dois mundos e transita entre eles, rompendo uma distinção entre duas formas de exercício de masculinidade. Machado (2004: 74) identifica esses padrões como sendo o do *bicho danado* e o do *homem honrado*: “*Bicho danado* remete ao que não se submete à lei social, ao que tudo pode: à pura potência. *Homem honrado* remete ao que se submete à lei social, desde que, em nome desta, sua posição seja a de exercer primordialmente o controle dos outros”.

O protagonista leva às últimas consequências o exercício de cada uma dessa dupla posição de poder. Por um lado, experencia sua potência no ato de matar, comparando-se a uma divindade: “Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte” (Fonseca 1994: 34); por outro, esforça-se tão pormenorizadamente em projetar uma imagem de cavalheiro, que se torna capaz de manipular completamente suas vítimas. Seu prazer deriva precisamente de sua capacidade de enganar as mulheres em relação ao seu duplo exercício de masculinidade; o de potência e o de controle, de modo que ele chega a conjecturar interromper seu plano de matar madame Pascal caso percebesse nela qualquer indício desconfiança.

Haveria, então, contrariando a epígrafe, uma fuga possível? Uma chave para essa questão está no sonho em que o pai do protagonista aparece como uma figura sombria, aterrorizante. O pavor que a figura paterna lhe causa – e que no sonho é metaforicamente representado como um peso que não pode ser suportado – remete a uma infância na qual ele teria sido também vítima de uma tirania masculina. Outros indícios apontam ainda para a ideia matriz da obra – ser prisioneiro de si mesmo – a partir de uma aproximação entre a personagem do conto e o assassino real que lhe serviu de inspiração, Henri Lundri. Esse, após ser descoberto e condenado à morte, causou grande comoção em sua época e o caso foi posteriormente estudado à luz da psicanálise, a partir da qual se percebeu nele um quadro de psicose que incluía fabulações mitomaníacas.

Não nos interessa aqui efetuar uma leitura psicanalítica da personagem nem traçar uma relação direta entre literatura e realidade, mas importa aqui, especificamente, a percepção de que, tal como o assassino real, a personagem é prisioneira de uma compulsão por produzir mentiras: a justificativa que Henri dá a si mesmo sobre a motivação das mortes é o fascínio pelas marcas da morte no corpo e a prática da necromancia, no entanto, suas posses e sua renda advêm do furto e da venda do patrimônio de suas vítimas, o que sugere outra motivação recalcada: o latrocínio. Dois momentos na narrativa corroboram para essa afirmação: no sonho, quando ele atesta não se interessar mais por motores, após descrever as mãos do pai como sendo mãos sujas de mecânico; e na descrição de sua casa de campo, quando afirma que o mobiliário vinha de dez procedências diferentes, isto é, furto dos móveis das vítimas precedentes.

Da mesma forma que o exercício da masculinidade, através do uso da força, simula uma repetição da figura paterna de que ele não consegue se libertar, a imagem do homem bem-sucedido, por sua vez, não é apenas um estratagema para enganar as mulheres, é uma performance que ele vivencia como sendo realidade e da qual ele também não escapa.

Nos contos que aqui abordamos, percebemos os traços que, com maior ou menor grau de reiteração, estão atrelados à construção das masculinidades em *Os prisioneiros*: virilidade sexual, força física, refinamento, comando, autocontrole, coragem, intelectualidade, liberdade, descontrole, distinção e agressividade. Algumas vezes, eles se ligam de tal modo à caracterização de uma personagem que, apenas com muita dificuldade se pode distingui-los; em outros contos, foram afastados e mesmo serviram como motivo para antagonismos.

De todo modo, constatamos que as narrativas reiteram o aspecto performativo do gênero: nada há de natural ou de espontâneo nas escolhas das características que se revestem como sendo signos de masculinidade das personagens. A voz narrativa, constantemente, acentua sua artificialidade e reitera ironicamente o teor ridículo das variadas e conflitantes demonstrações de virilidade e de dominação. Além disso, as próprias personagens masculinas não demonstram ter consciência da artificialidade desses atos performáticos.

Nesse sentido, a constante ironia acerca da encenação de gênero ressalta que esta é uma das prisões a que as personagens estão submetidas e não conseguem se libertar, constituindo outra faceta da falência de soluções que caracteriza essas narrativas. A pluralidade desses signos de masculinidade encontrados em *Os prisioneiros* deixou trilhas que conduzem a ampla gama de personagens das obras posteriores.

De certo, os contos e romances das décadas seguintes lapidaram os anti-heróis mais célebres do autor, que utilizaram formas mais explícitas ou mais perversas de violência. Reconhecer esse itinerário evidencia a centralidade desse aspecto no conjunto da prosa de Rubem Fonseca e a necessária articulação, pela crítica, entre os diferentes signos de masculinidade, as variadas formas de exercício da violência e a presença constante da ironia nessas narrativas. Talvez, o mais irônico na prosa de Rubem Fonseca seja exatamente a banalidade, a artificialidade e o grotesco dos esforços performáticos que buscam inutilmente uma masculinidade hegemônica inalcançável.

OBRAS CITADAS

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CONNELL, Raewyn. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.
- CORBIN, A., J-J. Courtine, e G. Vigarello. “Prefácio”. *História da Virilidade: a invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013. 7-9.
- COURTINE, Jean-Jacques. “Robustez na cultura: mito viril e potência muscular”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 554-577.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papiro, 1999.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HAROCHE, Claudine. “Antropologias da virilidade: o medo da impotência”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 15-34.
- KALIFA, Dominique. “Virilidades criminosas?”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 302-331.
- MACHADO, Lia Zanotta. “Masculinidades e violência: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea”. Mônica Raisa Schupun, org. *Masculinidades*, São Paulo: Boitempo, 2004.35-78.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA JÚNIOR, Cloves da. Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e vingança em contos de Rubem Fonseca. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, 2016.

STACUL, Juan Filipe. Masculinidades em crise: escrita, violência e (des)subjetivização em *Feliz Ano Novo* (1975) e *Taxi Driver* (1976). Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

VALE DE ALMEIDA, Miguel “Gênero, masculinidade e poder: revendo um acaso ao Sul de Portugal”. *Anuário antropológico*, v. 95, p. 161-190, 1996.