ENSAIO ESSAY

# AUTORIA MASCARADA E TRAVESTISMO LITERÁRIO EM *CORAÇÕES SOLITÁRIOS* DE RUBEM FONSECA

**Rafael Climent-Espino**

Baylor University

**Resumo:** Este artigo desmascara o aparato utilizado por Rubem Fonseca para mostrar uma realidade subjacente em *Corações solitários*, uma ficção aparentemente simples em que os pseudônimos têm um papel significativo. Fonseca subverte os gêneros literários e populares ao incorporar características de ambos a fim de criar um novo produto e revelar o que tem sido chamado de "crise das categorias". Provo que em *Corações solitários* há dois diferentes travestismos que funcionam em paralelo: um de gênero sexual e outro de gênero literário. Esse processo de subversão se realiza pelo uso do travestismo como técnica que inclui aspectos de duas áreas aparentemente opostas: as do masculino/feminino e do culto/popular. Por causa de seu enredo e temas secundários, *Corações* parece ser uma narrativa popular, mas é de fato uma prosa muito sofisticada. Este artigo mostra como e porque o travestismo literário, com o propósito principal de revestir um artefato literário complexo como ficção popular, é empregado nesse conto.
**Palavras-chave:** Pseudonímia; Rubem Fonseca; *Corações solitários*; *Feliz Ano Novo*; travestismo literário.

**Abstract**: This article unmasks the apparel used by Rubem Fonseca to show an underlying reality within *Corações solitários*, an apparently simple fiction in which pseudonyms play a significant role. Fonseca subverts literary and popular genres by incorporating characteristics of both in order to create a new product and reveal what has been called "category crisis." I prove that in *Corações* there are two different transvestisms operating in parallel: one of sexual gender and another of literary genre. This process of subversion is accomplished by the use of transvestism as a technique that includes features of two apparently opposed areas: masculine/feminine and cultivated/popular. Because of its plot and secondary themes, *Corações* seems to be popular narrative, but it is actually very sophisticated prose. This article shows how and why a literary transvestism, whith the main purpose of dressing up a complex literary artefact as popular fiction, is employed within this short story.

**Keywords**: Pseudonímia; Rubem Fonseca; *Corações solitários*; *Feliz Ano Novo*; travestismo literário

Neste artigo argumento que no conto *Corações solitários*, inserido na coletânea *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca, há um jogo intencional de disfarce da autoria para subverter a narrativa popular sentimental e de mistério; tal subversão é feita através do que chamo de

*travestismo literário*. O contínuo uso de pseudônimos na narrativa de Rubem Fonseca é um tema ao qual a crítica não tem prestado a atenção que merece, pois é uma constante da obra fonsequiana ligada à temática da ocultação da identidade. No conto que analiso, o escritor utiliza a pseudonímia e suas variantes para problematizar o conceito de autoria e incorporar um importante número de homenagens e referências a escritores brasileiros e estrangeiros. Essas referências, não sempre explícitas, vão ser desveladas em uma leitura aprofundada do conto, por meio da qual se descobre que os nomes e pseudônimos usados por Fonseca adicionam um subtexto capaz de transformar o que é aparentemente um conto do gênero popular em um artefato literário original e sofisticado: com esta mudança do gênero popular ao culto, se opera o que defino como travestismo literário.

**Identidades disfarçadas: pseudonímia e pseudoginonímia em *Corações solitários***

O personagem narrador que conta o relato em primeira pessoa situa-se na redação de um jornal feminino dirigido a mulheres de classe C. Desde a primeira linha do conto –"Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia" (*Feliz* 25)– Fonseca introduz elementos da narrativa popular, sentimental e detetivesca: o misterioso anonimato do narrador, o jogo de pseudônimos e as histórias de amor, etc. O escritor mineiro esquadrinha gêneros historicamente desprezados pela crítica mais canônica: narrativa policial, produtos culturais de massa, folhetos, jornais femininos e fotonovelas para, fazendo uma reciclagem deles, elevá-los a um plano de prestígio literário através de uma troca de gênero. Algumas das influências literárias mais importantes na narrativa de Fonseca são os gêneros literários da cultura popular, produtos "subculturais" ou "subgêneros literários" como têm sido nomeados pelas instituições acadêmicas. Esses subgêneros opõem-se àqueles considerados canônicos e com prestígio cultural. Nesse sentido se produz uma colisão entre gêneros populares e canônicos, sendo que a obra de Rubem Fonseca é ponto de inflexão entre eles, e *Corações solitários* constitui um claro exemplo disso. A crítica atual tem ultrapassado a antiga dicotomia entre gêneros populares e cultos com a inserção de conceitos como a *hibridação cultural* de Néstor García Canclini que estuda as interações entre diferentes culturas e literaturas.

O questionamento autoral proposto no conto é extremamente complexo e merece ser analisado em detalhe. Rubem Fonseca tem trabalhado constantemente o tema da pseudonímia a partir de diferentes óticas narrativas. Este aspecto pode ser percebido tanto em suas primeiras publicações, como é o caso de *Corações solitários*, quanto nas mais recentes como em *Julie Lacroix* (*Ela* 77-84), *Marta* (*Ela* 109-15), *Nora Rubi* (*Ela* 122-30) e *Zezé* (*Ela* 165-69). O argumento de *Corações* é só aparentemente simples: o narrador, repórter policial demitido de seu emprego, começa a trabalhar em um jornal voltado para a mulher de classe C –leitoras potenciais do jornal– onde, sob o pseudônimo de Dr. Nathanael Lessa, lhes escreve respostas na seção *De mulher para mulher*. Essas mulheres de classe C são apresentadas de forma estigmatizada pelo editor-chefe do jornal, Oswaldo Peçanha, que as considera incultas e insatisfeitas com suas vidas. Ao longo do conto, o leitor descobre que Peçanha manipula e faz manipular os textos do jornal com a intenção última de vender mais. Pouco a pouco, o leitor fica sabendo que tudo o que acontece no jornal é uma "grande mentira."

Há alguns conceitos que se vão tornar relevantes no desenvolvimento do conto e é preciso clarificá-los. É de extrema importância o conceito de pseudonímia, que se refere a "todas as formas de disfarce de autoria" (Nóbrega 147).[1] Os primeiros pseudônimos encontrados no texto –Dr. Nathanael Lessa e Clarice Simone– pertencem ao narrador e personagem principal, cujo nome real nunca será conhecido. Dessa maneira, começa uma autoria mascarada na qual é preciso se perguntar o que há para além desses pseudônimos. Ao tirar a máscara dessas ocultações autorais se desvelam as intenções do escritor. Fonseca, leitor infatigável, homenageia através dos pseudônimos usados importantes escritores que também se serviram da pseudonímia para publicar suas obras.[2] Apesar da oposição de Peçanha, o narrador faz questão de usar pseudônimos para prestar homenagens ocultas que acrescentam suspense ao relato e aumentam a curiosidade do leitor, o qual fica mais intrigado no decorrer do conto. Sobre o primeiro desses pseudônimos, Dr. Nathanael Lessa, o narrador esclarece que "É um

1 Há um grande número de estudos monográficos sobre pseudonímia. Em português, destaca-se principalmente o completo trabalho de Mello Nóbrega (1981) apesar de serem de interesse as mais recentes pesquisas de Henri-Y Mermet (2003) e Carmela Ciuraru (2011).

2 Numa leitura do livro de crônicas *O romance morreu*, percebe-se rapidamente que o escritor é um grande leitor. Suas próprias palavras o confirmam: "Em matéria de leitura eu sou onívoro, ou polífago, se preferem. Leio tudo o que aparece na minha frente" (27).

nome como outro qualquer. E estou prestando duas homenagens" (*Feliz* 26). Através do uso de pseudônimos, Rubem Fonseca transforma o leitor em um pesquisador que terá de inquirir quem está sendo homenageado sob cada nome: os pseudônimos são só pistas oferecidas para facilitar o inquérito.

No pseudônimo do personagem principal –Dr. Nathanael Lessa– estão alguns pontos chave para a interpretação de *Corações solitários*, em cuja trama Fonseca oferece informação suficiente para que o leitor chegue até os homenageados. O sobrenome Lessa, pouco comum no Brasil, poderia homenagear o escritor paulista Orígenes Lessa, jornalista –como o protagonista– e contista –como Fonseca– que escreveu coletâneas de importância: sem dúvida Fonseca leu sua obra. O fato de Orígenes Lessa ser jornalista não é menor, pois o conecta, por um lado, com a atividade profissional do protagonista do conto e, por outro, com a do próprio Fonseca. Além disso, Orígenes Lessa teve especial interesse no gênero popular da literatura de cordel.[3] Caberia ainda a possibilidade de que o nome faça referência a Ivan Lessa –filho de Orígenes Lessa– que trabalhou durante os anos da ditadura no jornal satírico *O Pasquim* (1969-1991) onde, como o protagonista do conto, escreveu colunas e fotonovelas. No tocante ao nome de Nathanael, Fonseca homenageia o escritor estadunidense Nathanael West, pseudônimo de Nathan **W**all**enst**ein **We**in**st**ein: note-se que 'west' se pode extrair de qualquer dos dois sobrenomes, oferecendo assim um jogo anagramático com as letras. Interessa saber que Nathanael West é o autor do romance *Miss Lonelyhearts* (1933), do qual Fonseca toma o título (lonelyhearts = corações solitários) e a ideia principal do relato em um caso claro de intertextualidade. Surpreende que até hoje a crítica não tenha feito uma leitura pausada do conto em análise que ofereça pautas para conhecer quais eram as preferências literárias do escritor na época de sua publicação. Certamente, Fonseca leu *Miss Lonelyhearts*, gostou da ideia principal do romance e decidiu retomá-la para escrever seu conto. Em geral, a sinopse de *Corações solitários* é muito similar à do romance: um colunista de jornal, homem, escreve sob pseudônimo (Miss Lonelyhearts) aos leitores para aconselhá-los sobre seus problemas sentimentais e pessoais. Seus colegas da redação não levam seu trabalho a sério e o colunista é vítima de brincadeiras, principalmente do chefe. Tanto no romance quanto no conto, o leitor nunca conhece os

3 Da extensa obra de Orígenes Lessa, destaco as importantes coletâneas *O escritor proibido* (1929) e *Histórias urbanas*. Interessa também seu estudo *Getúlio Vargas na literatura de cordel* (1973), no qual reflete sobre esse gênero que, historicamente, tem sido considerado popular.

verdadeiros nomes dos personagens principais, mas apenas seus pseudônimos. Ao desvelar a ligação entre o romance *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West e o conto *Corações solitários* de Fonseca, o questionamento autoral se complica ainda mais, pois se questiona a própria autoria do conto ao mostrar que se trata de uma reelaboração ou um pastiche do romance de Nathanael West, cujo estilo Fonseca imita ou copia.[4] Entra-se assim numa variante da intertextualidade que Gerard Genette denominou como literatura em segundo grau. Fonseca propõe uma transformação lúdica, mas não burlesca, do texto de West, procurando um efeito cômico, porém não paródico.

Mello Nóbrega, ao classificar as variantes da pseudonímia, estuda o conceito de *pseudoginonímia,* que é extremamente valioso para minha análise. Nóbrega o define como a "adoção de nomes femininos por literatos do outro sexo" (132) e adiciona que "tem como causa o acafelamento, em muitos casos, intuitos escusos, sendo a provocação de escândalo uma das mais frequentes" (132). Assim, o pseudônimo *Miss Lonelyhearts* é um claro exemplo de pseudoginonímia no romance de West, pois sabe-se que aquele que escreve as cartas é um homem. Esse fenômeno de ocultação autoral inclui a mudança do gênero masculino para o feminino e é também o procedimento mais usado na redação do jornal *Mulher*, o que provoca algumas cenas hilárias no conto. Como influência do romance de West, o colunista de *Corações solitários* escolhe um pseudoginônimo assinalando que: "Escolhi Clarice Simone, eram outras duas homenagens mas não disse isso a Peçanha" (*Feliz* 29). O leitor se pergunta imediatamente a quem o narrador dirige esta nova homenagem, o que não é fácil de responder. Sobre Clarice Simone, minha hipótese é que Fonseca homenageia duas mulheres brasileiras famosas nos anos anteriores à publicação de *Feliz Ano Novo*. Refiro-me, primeiramente, à escritora Clarice Lispector, que assinou um número importante de crônicas sob diversos pseudônimos.[5] O sobrenome Simone estaria fazendo referência à pensadora francesa Simone de Beauvoir, cujo trabalho teve grande impacto na intelectualidade brasileira dos anos 50 e 60, principalmente seu conhecido texto *O segundo sexo* (1949), que analisa o papel da mulher na sociedade, tema de

4 Sobre o *pastiche* se pode ler o estudo de Genette (118-25).

5 Em *Só para mulheres:* conselhos, receitas e segredos (Lispector 2008), Aparecida Maria Nunes organizou todas as crônicas escritas por Clarice Lispector sob os diferentes pseudônimos que usou. São cerca de 290 textos breves, dirigidos sempre ao público feminino.

importância no conto. Apresento a seguir um quadro-resumo dos treze pseudônimos e pseudoginônimos adotados no conto pelos trabalhadores da redação do jornal *Mulher*:

| **Atividade do Personagem** | **Nome** | **Pseudoginônimo** | **Pseudônimo** |
|---|---|---|---|
| Narrador (Secção *De mulher para Mulher* e Fotonovela) | Anônimo | Clarice Simone | Dr. Nathanael Lessa |
| Editor chefe | Oswaldo Peçanha | Maria Lourdes | Pedro Redgrave |
| Antigo redator seção *De mulher para Mulher* | | Elisa Gabriela | |
| Primo do narrador | Machado Figueiredo | | |
| Horóscopo Entrevistas | João Albergaria Duval (Rapaz pálido de longos e ralos bigodes) | Sandra Marina Marlene Kátia | João Albergaria Duval |
| Expedição | | Jacqueline (crioulo grande de dentes muito brancos) | |
| Fotonovela | Agnaldo | Mônica Tutsi | |
| Antigo redator da fotonovela | | Norma Virgínia | |
| Atriz da fotonovela | Mônica Amélia | | |
| Leitores de *Mulher* | Homem Classe B | Mulher Classe C | |

**Quadro 1: Pseudônimos e pseudoginônimos no conto.**

Ao observarmos o *Quadro 1*, fica claro que os pseudoginônimos são usados com mais frequência do que os pseudônimos. O caso de João Albergaria Duval é ambíguo, pois no conto se diz que "Era um rapaz pálido de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval" (27). O uso de "também conhecido como" faz entender que seu nome poderia ser um pseudônino.

É difícil afirmar se o nome de **OSW**a**LD**o funciona como anagrama de **OS**car **W**i**LD**e que aparece posteriormente no conto (*Feliz* 35), em um intercâmbio epistolar entre Dr. Nathanael Lessa e Pedro Redgrave, caracterizando um homem com tendência ao travestismo. O travestismo é generalizado no conto, pois praticamente todos os homens, mediante os diferentes pseudoginônimos, trocam o gênero de seus nomes. Nesse contexto, e esclarecendo

que homossexualidade e travestismo são conceitos diferentes que não têm por que ser tomados por sinônimos, não é casual a presença do nome de Oscar Wilde, pois são conhecidos os problemas que teve devido à sua homossexualidade, chegando inclusive a passar dois anos na cadeia. Wilde escreveu parte de sua obra sob o pseudônimo de Sebastian Melmoth, pseudônimo não escolhido por acaso, pois São Sebastião, representado normalmente com um corpo excessivamente musculoso e flechas penetrando seu corpo, é historicamente um ícone da comunidade homossexual.[6] Assim, ao aprofundar a análise do mascaramento proposto pelos pseudônimos, estes se tornam um subtexto de referências indiretas aos acontecimentos do conto, ligando-se de uma forma ou de outra às vidas dos personagens.

Outra possibilidade, pensando nas letras brasileiras, é que Oswaldo Peçanha seja uma homenagem ao Oswald de Andrade que, como Peçanha, foi redator chefe do jornal *O Pirralho*. Oswald de Andrade escreveu sob o pseudônimo de Annibale Scipione. Ao mascarar seu nome, ele faz referência a dois *nomes históricos* (Nóbrega 119): Aníbal e Cipião Africano. A pseudonímia é, por vezes, um jogo de especulações sem fim; nesse caso estamos perante uma circularidade pseudonímica, pois "Annibale" é um pseudônimo anagramático que faz referência a "(c)anibal", sinônimo de "antropófago", que estaria diretamente ligado com o manifesto antropofágico do qual Oswald de Andrade faz parte. Simples coincidências? Acredito que não, pois *Corações solitários* é um labirinto autoral que incorpora uma aparelhagem literária sofisticada apresentando um conjunto de incógnitas no texto que o leitor deve tentar desvelar.

Pseudônimos que remetem a pseudônimos, tanto Oscar Wilde quanto Oswald de Andrade escolheram os seus para enriquecer as possíveis conotações sobre suas atividades literárias e pessoais. Rubem Fonseca, servindo-se dessas conotações, oferece ao leitor a possibilidade de fazer uma leitura aprofundada do texto, exigindo que pesquise e releia continuamente para desmascarar a ficção. Os nomes que aparecem no conto não são gratuitos, já que adicionam conotações relevantes, enfatizando pontos de interesse ligados à temática do

6 Uma leitura mais conservadora sobre a adoção deste pseudônimo é a de Adrian Room, que assinala que: "He took it from the hero *Melmoth the Wanderer*, a novel by Charles Maturin, who was a remote ancestor of Wilde's maternal side. The first name Sebastian was suggested by the arrows in his prison uniform, as a reference to the classic paintings showing St. Sebastian being shot to death by arrows" (219).

texto. Não por acaso, a maioria dos escritores citados direta ou indiretamente empregou pseudônimos para publicar seus trabalhos. O quadro seguinte mostra os nomes desses autores e os pseudônimos usados por eles:

| **Nome** | **Pseudônimo** |
|---|---|
| Oswald de Andrade | Annibale Scipione |
| Machado de Assis | Eleazar, Gil, João das Regras, Job, Lara, Lelio, Manassés, Platão, Sileno, Victor de Paula, etc. |
| Samuel Beckett | Andrew Belis |
| Henrik Ibsen | Brynjolf Bjarme |
| Clarice Lispector | Tereza Quadros, Helen Palmer, Ilka Soares |
| Nelson Rodrigues | Susana Flag, Myrna |
| Jane Scott Leigh | Roberta Leigh, Rachel Lindsay, Janey Scott, Rozella Lake, Roumelia Lane |
| Anton Tchekhov | Antonsha Chekhonte (ou Chekhonte) |
| Nathan Wallenstein Weistein | Nathanael West |
| Oscar Wilde | Sebastian Melmoth |

**Quadro 2: Pseudônimos de escritores citados direta ou indiretamente no conto.**

De uma forma ou outra, o conto faz referência a todos esses escritores e até poderia haver uma tentativa de filiação por parte do autor com alguns destes nomes. Fonseca os escolhe para aportar ao texto uma rica quantidade de informação ligada à problemática da pseudonímia na literatura. É provável que haja outras homenagens implícitas no conto às quais não faço referência. Não encontrei, por exemplo, nenhuma referência à "conhecida peça Papo furado" (*Feliz* 39) que aparece no fim do texto de Fonseca, uma possível invenção do autor para desconcertar o leitor. O nome do primo do narrador, Machado Figueiredo, é primeiramente uma referência a Machado de Assis, pois são conhecidos os inumeráveis pseudônimos e iniciais que usou para assinar os jornais para os quais escreveu. O "inicialismo"

parece uma forma de ocultação do gosto dos escritores brasileiros como mostra Mello Nóbrega (106-07) em seu estudo. Incorporar um escritor "polipseudonímico" como Machado de Assis em um conto carregado de pseudônimos como *Corações solitários* é uma clara tentativa de enfatizar o uso frequente de pseudônimos dentro da literatura brasileira; estabelece um continuum entre várias épocas e entra em contato com a rica tradição pseudonímica portuguesa.[7] Assim, é possível pensar que, com o nome de Machado Figueiredo, Fonseca homenageia o Bruxo do Cosme Velho, que usou não só pseudônimos, mas também iniciais e anônimos em sua obra, nela havendo uma presença muito marcada de referências intertextuais. Devido à grande quantidade de dramaturgos referidos no conto, é provável que o sobrenome "Figueiredo" faça referência a um dos dramaturgos brasileiros mais importantes do século XX, Guilherme Figueiredo, cuja obra constitui uma reelaboração dos mitos clássicos, assim como o conto de Fonseca é uma reelaboração de um romance anterior.[8]

Mas há um segundo nível de pseudonímia no conto, pois o narrador, sob o pseudônimo de Dr. Nathanael Lessa, escreve sob diferentes pseudoginônimos as cartas que supostamente lhes são enviadas pelas leitoras do jornal. Assim, aparece uma nova linhagem pseudonímica mostrada na tabela abaixo:

| **Nome** | **Pseudônimo** | **Pseudoginônimos do Dr. Nathanael Lessa** | **Pseudônimo do Dr. Nathanael Lessa** |
|---|---|---|---|
| NARRADOR ANÔNIMO | DR. NATHANAEL LESSA | 1- Mãe dedicada (28) | |
| | | 2- Doméstica Resignada (28) | |
| | | 3- Virgem Louca (28) | |
| | | 4- Solitária de Santa Cruz (29) | |
| | | 5- Ceguinha Feliz (29) | |
| | | | 6- Odontos Silva (37) |

**Quadro 3: Pseudônimos do Dr. Nathanael Lessa**

7 O estudo de Galante de Sousa (21-32) apresenta mais de vinte iniciais que Machado de Assis utilizou para assinar seus textos. Interessa também o trabalho de Tancredo de Barros Paiva, que elaborou um dicionário de pseudônimos sobre autores brasileiros e estrangeiros impressos no Brasil -- nele Machado tem um papel relevante. Machado usou com frequência o *inicialismo* para se ocultar. Sobre inicialismo como recurso para disfarçar autoria remeto a Nóbrega (106-11).

8 A obra teatral de Guilherme de Figueiredo é extensa, e entre seus textos mais conhecidos e representados, destacam-se *A raposa e as uvas*, *Um deus dormiu lá em casa* ou *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, todos eles reelaborações de temas clássicos.

O único pseudônimo masculino que escreve ao Dr. Nathanael Lessa é Odontos Silva: na realidade, é o próprio narrador que escreve a si mesmo. Nesse caso, o leitor encontra-se perante o denominado *irônimo*: "recurso criptonímico (...) usado, principalmente, em crônicas leves, composições satíricas e humorísticas" (Nóbrega 123). A carta de Odontos Silva conta a história dele com sua namorada, Maria. Eles são um casal completamente sintonizado, com uma vida sexual maravilhosa e gostos idênticos. Um dia, na cama, enquanto estão jurando que se amariam eternamente embora fossem corcundas, vesgos, etc., Odontos tira sua dentadura e a coloca acima da cama para comprovar se é verdadeiro o amor da namorada. Maria vai embora e nunca mais volta. Após esta cena, o nome, Odontos Silva, ganha relevância por seu significado irônico. O prefixo *odonto-* (del grego *odoús*, *odóntos*) em português significa "dente", aquilo precisamente do que Odontos carece e que é a causa última do abandono por parte da namorada. O sobrenome enfatiza a sátira, pois Silva, se o considerarmos verbo (terceira pessoa do presente de indicativo de silvar), é sinônimo de assobiar ou pitar. Através desse irônimo, Fonseca propõe a hilária imagem de um desdentado que assobia ou 'Silva'.

É preciso deter-se na análise de dois destes novos pseudoginônimos por suas peculiaridades. *Mãe dedicada* (*Feliz* 28), *Doméstica resignada* (*Feliz* 28), *Solitária de Santa Cruz* (*Feliz* 28) e *Ceguinha Feliz* (*Feliz* 29) são apelativos do tipo dos chamados *frenônimos*: "nome tomado à qualidade moral ou intelectual" (Nóbrega 124). Assim, os adjetivos –dedicada, resignada, solitária, feliz– expõem ao leitor as características anímicas e morais dessas leitoras da classe C do jornal *Mulher*.

O caso da *Ceguinha Feliz* merece algumas reflexões. A figura do cego ou da cega é um personagem de preferência da narrativa sentimental, pois o cego aparece sempre guiado ou iluminado por uma luz interior que lhe permite ver além do material no coração das pessoas, e seu olhar é sempre mais puro e profundo do que o do resto dos mortais. No entanto, o final feliz desses textos requer amiúde que o/a cego/a recobre a visão. Não é o caso de *Corações solitários*, no qual Fonseca satiriza cruelmente a imagem da *Ceguinha Feliz*, que termina sua carta adicionando "PS. Esqueci falar que também sou paralítica" (*Feliz* 34), levando o sentimentalismo lacrimogêneo ao ridículo.

O pseudoginônimo *Virgem Louca* é outra referência paródica aos *hagiônimos* (Nóbrega 118) –uso de nomes santos para ocultar a autoria– ou *ascetônimos*: "falsos nomes religiosos" (Nóbrega 119). A virgindade e a pureza opõem-se na prática à insanidade e à loucura e, dessa contraposição antonímica, surge o humor implícito nesse pseudoginônimo. A *Virgem Louca* começa a carta da seguinte maneira: "Prezado dr. Nathanael Lessa.Tenho vinte e cinco anos e sou datilógrafa e virgem" (*Feliz* 28). Rapidamente, lembra a mais famosa virgem datilógrafa das letras brasileiras: Macabéa. Mas *Feliz Ano Novo* foi publicado em 1975, dois anos antes do que *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector: teria a autora inspirado-se no conto de Fonseca?

**Travestismo literário em *Corações solitários***

A transfiguração do gênero literário e sexual em *Corações solitários* é um aspecto relevante a ser considerado. A troca de gênero, o travestismo e a transexualidade são subtemas que aparecem de forma transversal na obra fonsequiana: o autor defende a ambiguidade dentro do texto literário (*Romance* 32-36). Nesse sentido, mostro que no conto se produz um travestismo de gênero sexual em paralelo a um travestismo literário.[9]

Além das contínuas trocas de gênero referidas através de pseudoginônimos em *Corações solitários*, nos contos que compõem *Feliz Ano Novo* se espalham vários exemplos de ambiguidade sexual. O travestismo tem um papel de importância, não só no conto objeto de análise, mas também em *Botando pra quebrar* (*Feliz* 51-59) e *Dia dos namorados* (*Feliz* 73-85). É um tema de interesse para Fonseca, que recentemente citou (*Romance* 112) o estudo de Marjorie Garber entitulado *Vested interest:* cross-dressing and cultural anxiety, um extenso trabalho que abrange o tema a partir de diversas perspectivas. Em *O romance morreu*, Fonseca escreve a crônica *Viveca* (*Romance* 121-24) sobre o mesmo travesti que aparece no conto *Dia dos namorados* de *Feliz Ano Novo*. Nessa crônica, o autor mostra especial sensibilidade ao tema do travestismo. Embora menos frequentes na obra de Fonseca, também há exemplos de mulheres travestidas, como é o caso de *Luíza* (*Ela* 102-08). Fonseca tem defendido

9 O interessante trabalho de Krzysztof Kulawik (Travestismo lingüístico 2009) trata o tema do travestismo em detalhe na narrativa de diversos escritores latino-americanos, entre eles Hilda Hilst. No entanto, o estudo não incorpora a pseudonímia como técnica para o mascaramento da identidade sexual.

abertamente os direitos sociais da comunidade homossexual no Brasil (*Romance* 123), e dentro de sua obra os personagens ultrapassam o cânone sexual do homem heterossexual com dinâmicas de sujeitos tratados ou tidos como homossexuais, travestis e transexuais. O escritor mineiro defende a ambiguidade (*Romance* 32-36) tanto na literatura quanto em questões de sexualidade, o que me faz pensar em *Corações solitários* como um conto disfarçado de um gênero literário ao qual não pertence.

Na seção anterior ficou demostrado que há um claro travestismo autoral no conto *Corações solitários* e, paralelo a ele, um travestismo literário no qual um "gênero culto" como esse usa "roupas populares", elementos e estilos próprios do gênero oposto para se mascarar. Refiro-me refiro aqui aos gêneros literários populares por oposição aos gêneros literários cultos. Interessa destacar que os gêneros populares da literatura sempre são elaborados por uma pessoa letrada, Fonseca seria o mediador de um conto de temática popular e isso é mostrado por meio da rica intertextualidade do texto. Porém, é dentro do próprio conto que essa função mediadora se faz explícita com a figura do narrador, que é conhecedor da alta literatura: "Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o'neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares" (*Feliz* 30). Assim, o narrador escreve sob pseudônimo para que seu nome real não seja identificado com a literatura "popular", razão principal pela qual a maioria dos autores citados no *Quadro 2* escreveram sob pseudônimo. O fato de que o narrador pluraliza os nomes desses escritores implica que há muitos como eles, ou com estilos similares ao deles. *Corações solitários* desafia essa simples categoria de gênero popular *versus* gênero culto ao incorporar ambas num mesmo texto, e é nesse sentido que falo de "travestismo literário". Um travesti é um homem que veste roupas de mulher ou vice-versa e que, em qualquer dos casos, incorpora o masculino e o feminino. *Corações solitários* é, assim, uma narrativa travestida, pois tem características do popular e do culto. Estamos perante o que Marjorie Garber chama de "category crisis" assim definida:

> a failure of definitional distinction, a borderline that becomes permeable, that permits a border crossing from one (apparently distinct) category to another (...) The binarism male/female, one apparent ground of distinction (...) is itself put in question or under erasure in travestism, and a transvestite figure, or a transvestite mode, will always function as a sign of overdetermination –a mechanism of displacement from one blurred boundary to another (16).

Fonseca transfigura um gênero popular de temática sentimental e detetivesca para transformá-lo, através do jogo de pseudônimos, em uma complexa peça literária que contém inumeráveis referências e homenagens a importantes escritores. Ao abranger características dos gêneros cultos e populares, *Corações solitários* é ponto de inflexão entre ambos e os integra numa sofisticada aparelhagem literária sob a aparência de uma simples narração de temática popular. Ligado aos gêneros populares, Fonseca é (re)conhecido internacionalmente como escritor de romance policial e de mistério, como prova sua inserção na *Latin American Mystery Writers: an A-to-Z Guide* (Lockhart 85-87). Além disso, as referências sobre Fonseca encontradas no volume da *Cambridge History of Latin American Literature* dedicado à literatura brasileira afirmam que "influenced by detective fiction and by the electronic gadgetry of North America, Fonseca depicts the crime, violence, degradation, and exploitation dominating the underworlds of Rio de Janeiro" (González 228). Assim, para explorar esses submundos, Fonseca requer tudo o que se afasta do cânone cultural e sexual: subliteratura e subsexualidade.

No artigo "A sátira na ficção de Rubem Fonseca", de Malcolm Silverman, Fonseca é ligado ao gênero popular da literatura de detetives. Silverman sublinha o tom irônico de *Corações* e faz uma breve análise, na qual considera o conto como "a melhor farsa de Fonseca [...] engloba direitos femininos, a indústria editorial e a pesquisa de opinião pública" (269). Para Silverman, o motor da ação deste relato é "uma cínica invectiva contra a escassez de estórias de crime" (269), pois o repórter policial perde seu emprego por esse motivo. Esse repórter policial pode ser relacionado à biografia de Fonseca, que é ex-comissário da polícia no Rio de Janeiro e trabalhou no serviço de relações públicas da polícia. Fonseca faz literatura com elementos de aceitação popular, mas subverte ironicamente os próprios conceitos de base dessas produções culturais, criando uma literatura baseada no popular que desperta o interesse da academia.

O título do conto, *Corações solitários*, é próprio da narrativa sentimental pelas conotações que carrega. O coração é símbolo do amor: "su posición central en el cuerpo humano otorga al corazón el privilegio de concentrar en la imaginación popular la idea de otros dos puntos fundamentales: el cerebro y el sexo. El corazón, situado entre ambos, viene a ser en general "el símbolo del sentimiento, del amor" (Pérez-Rioja 138). O adjetivo 'solitário' se refere ao fato de estar sozinho ou não ter a quem amar e o sintagma nominal está no plural, conotando que há

muitos "corações solitários" à espera de deixar de sê-lo. Nesse sentido, a escrita de cartas que chegam à redação do jornal *Mulher* diminui a solidão, sendo uma tentativa de resolver problemas sentimentais e de estabelecer futuras relações através da comunicação epistolar.

A temática popular aparece já na primeira linha do conto: "Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia" (*Feliz* 25), pois com "popular" se faz referência à imprensa sensacionalista. O jornalista passa de um jornal popular para outro: a revista *Mulher* que "não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher de classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela" (25-26). Esses dois protótipos de gêneros jornalísticos, o policial e o das revistas femininas, são de vital importância no conto. A classe social C é vista como uma massa potencial de leitoras de baixo nível cultural e econômico, com gostos excessivamente sentimentais. Falo de massa porque estas mulheres são consumidoras de um meio de comunicação de massa –os jornais femininos– e porque não são tratadas como indivíduos, mas apenas como pertencentes a uma classe homogênea: a classe C. Sobre a divisão de classes sociais Esther Hamburger assinala que no Brasil:

> A escala social vigente no início da década de 1970 estava dividida em quatro classes, A, B, C e D e seis grupos, A, B1, B2, B3, C e D, de acordo com a diferença entre receita e despesas fixas do núcleo familiar. A ideia era que essa classificação ajudaria a determinar o poder de consumo das famílias de telespectadores. Os grupos sociais eram classificados de acordo com a renda total e a percentagem que sobrava, descontadas as despesas fixas para o consumo. Famílias com até um salário mínimo de renda e com 10% de sua receita disponível eram classificadas como pertencentes à classe D; famílias que recebiam de um a três salários e dispunham de até 20%, eram classificadas como pertencentes à classe C (52).

Hamburger defende que "As classes médias, B e C, seriam as mais importantes do ponto de vista da televisão. Entre as duas, pioneiros da pesquisa consideram a classe C mais significativa, dada a combinação de lealdade e abertura ao consumo apresentada por seus membros" (53). No conto, as mulheres de classe C são, para Peçanha, uma massa potencial de consumidoras que comprarão um jornal cozinhado para seus gostos. Ao mesmo tempo essas mulheres e suas preferências são tratadas com desprezo pelos redatores da revista, que parodiam seus gostos. As seções de *Mulher* estão ligadas à fofoca, ao sentimental e aos possíveis interesses da classe C: "Fotonovela, horóscopo, entrevistas com artistas da televisão, corte-e-costura" (*Feliz* 26). O sentimentalismo e a falta de crítica social são caraterísticas predominantes dos jornais femininos. O estilo narrativo adotado por Fonseca no conto se

aproxima do estilo destes jornais, usando por vezes uma linguagem de receita de cozinha que, normalmente, é uma seção típica destas publicações. Assim, o Dr. Nathanael Lessa revela seu *modus operandi* para escrever as fotonovelas: "Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei, e pronto" (*Feliz* 31). A pitada e a colherzinha são caraterísticas dessa linguagem de cozinha, evidenciando que Fonseca tem a habilidade de parodiar um estilo que ele está reciclando.

O narrador diz ter a capacidade de escrever fotonovelas em quinze minutos porque: "li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o'neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays. Era só chupar uma idéia de aqui, outra ali, e pronto" (*Feliz* 30), esclarecendo assim que leu o cânon, a "boa literatura." Interessa o fato de que o narrador recicla essas leituras canônicas e as traveste para criar um gênero popular que é paródia do cânon segundo o descreve Gerard Genette (37). Essa "boa literatura" aparece como resíduo no qual se opera uma reciclagem para elaborar um novo produto. É o tipo de paródia que Genette denomina "travestismo" e descreve como "la transformación estilística [de un texto] con función degradante" (37), onde o texto resultante é produto da transformação do primeiro. Fonseca traveste um gênero literário culto sob a aparência de literatura popular ao fazer com que o narrador disfarce uma literatura culta –as referências intertextuais e pseudônimos que homenageiam escritores assim o testemunham– em textos sentimentalóides para leitoras da classe C. O processo de travestismo seguido pelo narrador ao disfarçar o culto (trágicos gregos, Ibsen, Beckett, Tchekhov, Shakespeare, etc.) de popular (fotonovelas e cartas para jornais femininos) é um sutil *mise em abyme* do processo que acompanha Fonseca na elaboração de *Corações solitários*. A narração é só aparentemente simples, pois, como mostrei, inclui um forte componente intertextual. Nesse ponto surge uma dificuldade em desvelar a mascarada literária proposta pelo escritor mineiro: o processo de criação do narrador e do escritor é o mesmo, um encobrindo ao outro. Nesse processo há um ocultamento do gênero, mas agora do gênero literário: a inversão da literatura canônica com validade crítica se transforma em uma produção de "categoria inferior" para jornais femininos.

Fonseca introduz no conto cartas de tema variado, com um alto grau de sentimentalismo típico dos jornais femininos e da narrativa melodramática de gosto popular. Como já mencionado, os problemas para o jornalista recém-chegado aparecem desde o início.

Seu trabalho consiste em responder às cartas da seção *De mulher para mulher*, e para isso procura um pseudônimo e decide por "Nathanael Lessa". Oswaldo Peçanha, surpreso, fala que o melhor é ele achar um nome feminino, pois "aqui ninguém, nem mesmo eu, usa pseudônimo masculino. Meu nome é Maria de Lourdes!" (*Feliz* 26). Peçanha não admite que o novo jornalista não troque seu gênero no novo nome, o que evidencia que a problemática do gênero sexual e literário está ligada no conto: o travestismo acontece nos dois âmbitos. Zuzana Burianová (141) e López Alfonso (106-07) assinalam como a máscara, o carnaval, o ritual e o disfarce são elementos que aparecem com frequência na narrativa fonsequiana. O conto *Teoria do consumo conspícuo*, publicado na coletânea *Os prisioneiros* (1963), seria um primeiro exemplo do interesse de Fonseca pela máscara.

Peçanha subvaloriza o tipo de jornal no qual trabalha e acredita que, para que o jornal tenha sucesso, tudo deve reduzir-se a alguns lugares comuns, como o fato de que sejam mulheres que escrevem as colunas. O editor chefe tem claros seus objetivos: "aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres. Estou há vinte e cinco anos nesse negócio. Não me venha com teorias não comprovadas" (*Feliz* 27). No entanto, o leitor de *Corações solitários* vem a saber, pouco a pouco, que tudo no conto é uma grande mentira. Assistimos à produção de um jornal supostamente criado por mulheres, mas na realidade são homens mascarados sob entidades femininas. Esta postura está fortemente ligada ao tema da máscara assinalado por Burianová e López Alfonso, mas também à temática do travestismo e do transformismo. Os trabalhadores do jornal são travestidos através dos pseudoginônimos. Como mostrei no *Quadro 1* toda a equipe da redação troca de gênero em seus nomes:

> Minha mesa ficava perto da mesa de Sandra Marina, que assinava o horóscopo. Sandra era também conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval. (...) Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos. Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que eu sou bicha (*Feliz* 27).

Todos os homens que trabalham na redação assinam com um pseudônimo feminino. Essa inversão de gênero masculino é aceita entre eles, porém o fato de o narrador –Nathanael Lessa– não ter pseudônimo feminino, leva-o a considerar que os colegas poderiam pensar "que eu sou bicha" (27). Fonseca troca assim a ordem da moral burguesa convencional,

segundo a qual ninguém pensaria que um homem com nome de homem poderia ser "bicha". Contudo, os funcionários do jornal se chamam pelos nomes femininos com naturalidade. Assim, o universo da redação de *Mulher* é um universo travesti(do).[10]

Em *Corações* não só a autoria é problematizada, mas também o receptor/leitor supõe um problema no conto.[11] A aparição do Dr. Pontecorvo começa a desmascarar uma realidade subjacente inimaginável. Pontecorvo se define como um "Pesquisador motivacional" (*Feliz* 37), que fez um sério estudo de mercado sobre as leitoras do jornal *Mulher*: "Usamos métodos científicos de pesquisa. Temos sociólogos, psicólogos, antropólogos, estatísticos e matemáticos em nosso staff, disse Pontecorvo imperturbável" (*Feliz* 38). É então que, para pasmo, surpresa e indignação do editor chefe, Pontecorvo revela que: "Nós fizemos uma minipesquisa sobre os seus leitores, e, apesar do tamanho reduzido da amostra, posso lhe assegurar, sem sombra de dúvida, que a grande maioria, a quase totalidade dos seus leitores é composta de homens, da classe B" (*Feliz* 38). O leitor também engana. Em *Corações solitários* Fonseca problematiza a recepção dos textos: para quem escrevem os escritores? Para responder essa pergunta, vale citar o termo "leitor pretendido", que se define como "una entidad proyectada, que evidencia las disposiciones históricas del público lector perseguido por el autor" (Reis 133). O escritor tem a necessidade de ser lido e pensar num público receptor/comprador quando escreve, pois "escribir un texto narrativo es, pues, solicitar la atención de un lector cuyas coordenadas histórico-culturales e ideológico-sociales conoce el autor con mayor o menor detalle" (Reis 133-34). A partir desta perspectiva, o redator chefe mostra não conhecer seus leitores, sendo que no conto há um "falso leitor pretendido". É falso porque o público, como empiricamente mostra Pontecorvo, é o contrário daquilo que

[10] Não menos interessante é o caso de Nelson Rodrigues, cuja relação com à pseudonímia é complexa e é explicada com detalhe no livro *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro (175-88). Rodrigues escreveu folhetins e romances com grande sucesso de vendas na década dos 40 sob o pseudônimo de Suzana Flag (*Meu destino é pecar*; *Escravas do amor*; *Minha vida*). Como relata Ruy Castro (207-09), anos depois, Nelson, aproveitando o sucesso de vendas, escreve sob o nome de Suzana Flag a autobiografia de seu pseudônimo: *Minha vida: romance autobiográfico*. Quando Suzana Flag desaparece, embora volte a aparecer anos depois, Nelson vai trabalhar no *Diário da Noite* e lá escreve cartas às leitoras sob o pseudônimo de Myrna, nova máscara feminina de Nelson: seriam simples coincidências entre o conto de Fonseca e a vida de Nelson Rodrigues? Acredito que não, pois Myrna, ou seja Nelson Rodrigues, trabalhou como o personagem narrador do conto de Fonseca, na secção *De mulher para mulher*.

[11] Vera Follain de Figueiredo (58-61) faz uma interessante análise sobre a problemática da autoria na ficção de Fonseca.

Peçanha esperava que fosse: são homens e não mulheres, classe B e não classe C. Os dados de Peçanha sobre as "leitoras" do jornal são o avesso do esperado, e assim se pode afirmar que *Corações solitários* é um jogo de máscaras entre falsos escritores e falsos leitores.

É por isso que, como mostrei no *Quadro 1*, a mulher de classe C pode ser considerada como um pseudoginônimo do homem de classe B. Peçanha, zangado, expulsa Pontecorvo da redação falando que os estatísticos estão criando uma "Grande Mentira" (*Feliz* 39). A "grande mentira" indica o início do desmascaramento e está carregada de conotações, pois tudo no relato é uma farsa. Se os leitores de *Mulher* são homens de classe B em lugar de mulheres de classe C, os que têm sido enganados, em última instância, são os próprios redatores do jornal ao acreditar que seu público era muito diferente do que realmente é. O jornal *Mulher* poderia muito bem se chamar *Homens*, já que emissores e receptores são o contrário do que parecem ser, pois todos eles estavam mascarados. Fonseca complica a leitura, pois produtos pensados e criados para mulheres de classe C são consumidos por homens de classe B, o que comprova uma troca de gênero e classe social.

Após a declaração de Pontecorvo, começa a fazer sentido que as leitoras sejam na verdade homens leitores de classe B. Ao cair das máscaras, se inverte a temática do conto e a realidade é que os homens travestidos de redatoras escrevem para homens travestidos de leitoras de classe C. Assim, as conotações negativas direcionadas às mulheres de classe C são aplicáveis aos homens de classe B, classe à qual pertencem os redatores do jornal. Fonseca faz uma crítica contra a atitude machista deles, apoiada na troca de sexo das supostas leitoras. O jornal é dirigido a um falso leitor, pois o público, como demonstra Pontecorvo, é o contrário daquilo que o redator chefe acreditava, uma vez que os dados que Peçanha manipulava são o avesso do esperado.

O leitor de *Corações solitários* deve desvendar a armadilha textual que Fonseca propõe. No conto há um jogo entre falsos escritores e falsos leitores. Qual é, então, a proposta de Rubem Fonseca? Talvez legitimar um tipo de literatura que tem sido estigmatizada pelas instituições culturais devido ao seu público e que, embora pareça dirigido a um leitor específico, é lido por todo tipo de pessoas, independentemente do sexo e da classe social. Se os redatores escrevem sob pseudônimos enganando o público, este está também mascarado

para o escritor. Com isso, se manifesta a impossibilidade de conhecer o público receptor da mídia.

A única carta de um leitor homem que chega à redação é assinada por "Pedro Redgrave". Aqui temos outra referência explícita no conto que poderia ser considerada uma citação pela semelhança estabelecida com o texto original. O fotógrafo "Peter Redgrave" é uns dos personagens principais nos romances de Janey Scott, nomeadamente em *Sara Gay: Model Girl* (1961). Janey Scott é um dos quatro pseudônimos da escritora inglesa Jane Scott Lewin (ver *Quadro 2*), autora de romances de mistério romântico. Mais uma vez encontram-se no texto pseudônimos que remetem a outros, fazendo do texto um labirinto de máscaras. Através da pseudonímia, Fonseca introduz a temática do romance sentimental e de mistério. Esse dado permite pensar que Pedro Redgrave, personagem de *Corações solitários*, é leitor do romance sentimental. As alusões no conto não são gratuitas e têm a intenção de caracterizar os personagens que usam pseudônimos. A carta que Pedro Redgrave envia a Nathanael Lessa implica o início da conclusão do conto. Redgrave lhe escreve para lhe dizer que:

> Gosto de cozinhar. Gosto muito também de bordar e fazer crochê. E acima de tudo gosto de colocar um vestido longo de baile, pintar os meus lábios de batom carmesim, botar bastante ruge, passar rímel nos olhos. Ah, que sensação! É pena que eu tenha que ficar trancado no meu quarto. Ninguém sabe que eu gosto de fazer essas coisas. Estou errado? Pedro Redgrave (*Feliz* 32).

Em *Male Femaling*, Richard Ekins assinala que "Although cross-dressing and sex-changing appear to be nowhere, actually they are everywhere" (11). Aparece aqui, de forma clara, o tema do travestismo. Não por acaso o *Deuteronômio* (*Feliz* 40) é citado nesta parte final, pois nele se manifesta que "Não haverá traje de homem na mulher, e nem vestirá o homem roupa de mulher; porque qualquer que faz isto abominação é ao Senhor, teu Deus" (22:5). Ao disfarçar-se e adotar uma nova identidade, Pedro Redgrave faz a mesma coisa que fazem os redatores de *Mulher* e o público leitor e, nesse sentido, o travestismo é mais uma prática de ocultação.

Fonseca subverte um gênero culto ao disfarçar uma complexa história de travestismos numa literatura aparentemente simples que incorpora embrulhados jogos de mascaramento autoral. Só por acaso o personagem-narrador descobre que o remetente das cartas sob o pseudônimo de Pedro Redgrave é Oswaldo Peçanha, o redator-chefe. Sob esta nova máscara

da troca de gênero, percebemos o desejo e a ilusão de Peçanha de ser outro. O narrador descobre a mentira e comunica a Peçanha que: "leu a carta e percebendo o engano que havia cometido empalideceu, como era do seu feitio (...) Minha vida dá um romance..., disse Peçanha. Isto fica entre nós dois, está certo? (...) Claro, só entre nós dois" (*Feliz* 40). Mas, se nós estamos lendo este relato, o narrador não cumpre sua palavra ao revelar aos leitores a identidade de Pedro Redgrave: mais uma mentira no conto.

Oswaldo Peçanha é o personagem mais complexo do conto: chefe-redator, fumador de charutos, escritor, Maria de Lourdes na redação, Pedro Redgrave... Seria Peçanha um desses "corações solitários" dos quais fala o título, um paradigma dos homens da classe B? Será que o envio e a resposta às cartas é a única forma de não "ficar trancado" no seu quarto, de não se sentir sozinho nos seus gostos de travestismo? Estaria Peçanha secretamente apaixonado pelo dr. Nathanael Lessa como sugere o "suspiro que cortaria o coração de qualquer outro que não fosse um ex-repórter de polícia" (*Feliz* 40)? Peçanha pode se situar entre os homens de classe B leitores do jornal *Mulher*, ou seja, como leitor de sua própria mentira. Resta, ainda, uma última pergunta, conforme sugerida no estudo de Tesser (79): seria Rubem Fonseca mascarado quem escreve em primeira pessoa através do personagem narrador? Ficará para os leitores a tarefa de encontrar respostas para esse jogo de máscaras e mentiras.

**Conclusão**

Neste estudo, desmascarei a importante quantidade de referências e homenagens que Rubem Fonseca faz através do uso original de pseudônimos e pseudoginônimos em seu conto *Corações solitários*. Mostrei que na ocultação da autoria existe um travestismo do gênero sexual dos redatores do jornal e do gênero literário do conto: uma narrativa com alto grau de intertextualidade que só superficialmente pode passar por popular. O travestismo narrativo é planejado para despistar o leitor, pois Fonseca opera em *Corações solitários* da mesma forma que o narrador opera dentro do conto, produzindo-se assim um *mise em abyme* entre a atividade do escritor e a do narrador. Ao desvelar as referências não explícitas da narração, se descobre que os nomes e pseudônimos usados adicionam um subtexto que desmascara um conto do

gênero popular para mostrar um artefato literário original e sofisticado. Na base dessa transformação opera o travestismo com a intenção de incluir os diversos gêneros rompendo as dicotomias historicamente aceitas –masculino/feminino, popular/culto– para fazer surgir um produto cultural novo e mais integrador. *Corações solitários* é, assim, um exemplo de inclusão de forças binárias opostas como o masculino e o feminino e a literatura culta e popular.

**TRABALHOS CITADOS**


BARROS PAIVA, Pedro de. *Achêgas de um dicionário de pseudonymos, iniciaes, abreviaturas e obras anonymas de auctores brasileiros e de estrangeiros sobre o Brasil ou no mesmoimpressas*. Rio de Janeiro: J. Leite, 1929.

BURIANOVÁ, Zuzana. "O (des)amor nos contos de Rubem Fonseca." *Études Romanes de Brno,* v.36, n. 27, 137-145, 2006.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico:* vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CIURARU, Carmela. *Nom de plume:* a secret history of pseudonyms. New York: Harper, 2011.

EKINS, Richard. *Male Femaling:* a grounded theory approach to cross-dressing and sex changing. New York: Routledge, 1997.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Um deus dormiu lá em casa*. *A rapôsa e as uvas. Os fantasmas. A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Os crimes do texto:* Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FLAG, Suzana (Nelson Rodrigues). *Minha vida:* romance autobiográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FLAG, Suzana (Nelson Rodrigues). *Escravas do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FLAG, Suzana (Nelson Rodrigues). *Núpcias de fogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FLAG, Suzana (Nelson Rodrigues). *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FONSECA, Rubem. Corações solitários. In: ___.*Feliz ano novo*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 25-40.

FONSECA, Rubem. O romance *morreu: Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

FONSECA, Rubem. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. Os prisioneiros. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1963.

GARBER, Marjorie. *Vested interest:* cross-dressing & cultural anxiety. New York: Routledge, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos:* la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. *Cambridge History of Latin American Literature.* Cambridge: Cambridge UP, 1996. v.3.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado:* a sociedade da novela. Jorge Zahar Editor, 2005.

KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico:* el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca. Madrid: Iberoamericana;Vervuert, 2009.

LESSA, Orígenes. *Histórias urbanas. Contos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1963.

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

LESSA, Orígenes. *O escritor proibido 1929-1979*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres:* conselhos, receitas e segredos. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LOCKHART, Darrell B. *Latin American mystery writers:* an A - to - Z guide. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José. *Sombras de libertad:* una aproximación a la literatura brasileña. Murcia: Cuadernos de América sin Nombre, 2008.

MERMET, Henri-Y. *L'origine des pseudonyms*. Paris: Éditions des Écrivains, 2003.

NÓBREGA, Mello. *Ocultação e disfarce da autoria:* do anonimato ao nome literário. Fortaleza: UFC, 1981.

PÉREZ-RIOJA, José A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971.

REIS, Carlos. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Almar, 2002.

ROOM, Adrian. *A dictionary of pseudonyms and their origins, withsStories of names changes*. Jefferson: McFarland, 1989.

SCOTT, Janey. *Sara Gay:* model girl. Manchester: World Distributors, 1961.

SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. In: ___. *Moderna ficçãobrasileira 2:* ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 261-77.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.

TESSER, Carmen Chaves. *Las máscaras de la apertura:* un contexto literario. México D.F.: UNAM, 1998.

WEST, Nathanael. *Miss Lonelyhearts*. *The Day of the Locust*. New York: New Directions, 1969.

**Rafael Climent-Espino** é doutor pela Purdue University, tendo feito parte de seu doutorado na UFMG. Atualmente é professor assistente de Espanhol e Português na Baylor University (Texas, EUA). Sua área de pesquisa é a literatura latino-americana da segunda metade do século vinte, com estudos específicos sobre a materialidade do texto e sobre o papel da comida na ficção. Entre suas publicações recentes destacam-se: "La tradición clásica en el teatro brasileño del siglo XX: del *Amphitruo* de Plauto a *Um deus dormiu lá em casa* de Guilherme Figueiredo" e "Degustando el recuerdo: comida, memoria, género y etnicidad en *Amrik* de Ana Miranda". Em 2016 será publicado seu livro *Del manuscrito al libro. Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992* pela University of Pittsburgh Press e a tradução para espanhol de *Amrik,* romance de Ana Miranda pela editora Casa de las Américas.

Artigo recebido em 13 de junho de 2015. Aprovado em 6 de julho de 2015.