



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

TRANSMUTAÇÕES EM RUBEM FONSECA

Leonardo Barros Medeiros

Rio de Janeiro

2026

TRANSMUTAÇÕES EM RUBEM FONSECA

Leonardo Barros Medeiros

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do Título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Rio de Janeiro

2026

TRANSMUTAÇÕES EM RUBEM FONSECA

Leonardo Barros Medeiros

Orientador: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do Título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente – Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ

Profª. Doutora Luciana Paiva de Vilhena Leite - UNIRIO

Profª. Doutora Anélia Pietrani Montechiari - UFRJ

Profª. Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria - UFRJ

Prof. Doutor Rodrigo Jorge Ribeiro Neves - UFF

Profª. Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira- UFRJ, Suplente

Prof. Doutor Renan Ji – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

B581t Barros Medeiros, Leonardo
 Transmutações em Rubem Fonseca / Leonardo Barros
 Medeiros. -- Rio de Janeiro, 2026.
 201 f.

 Orientador: Godofredo de Oliveira Neto.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
 Graduação em Letras (Letras Vernáculas), 2026.

 1. Rubem Fonseca. 2. Literatura Brasileira. 3.
 Romance Contemporâneo . I. de Oliveira Neto,
 Godofredo, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Agradecimentos

Agradeço ao grande mestre Godofredo de Oliveira Neto que me recebeu durante minha graduação e que, desde então, vem me acompanhando com generosidade e acolhimento;

Agradeço à Valquíria Mario Machado por ter me incentivado na leitura e por ter me apresentado Rubem Fonseca;

Agradeço minhas professoras de todas as etapas dessa longa jornada pelas letras: Tia Cássia (*in memoriam*), Suzana Klôh, Luciana Vilhena, Marlene Carvalho, Anélia Pietrani, Elen Taboada;

Agradeço à minha família que sempre me motivou e impulsionou a chegar aqui;

Agradeço aos amigos que trazem aconchego para o percurso da vida;

e à FAPERJ pela bolsa concedida.

MEDEIROS, Leonardo Barros. Transmutações em Rubem Fonseca. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2026.

RESUMO

O presente trabalho espera trazer para o debate acadêmico os escritos dos primeiros anos do século XXI de Rubem Fonseca, buscando fazer um contraponto com a sua produção literária das quatro últimas décadas do século XX. Dessa forma, pretendemos, neste trabalho, desenvolver a tese de que as relações de amor presentes na literatura do século XXI são reações à solidão, à violência e ao sexo desenfreado excessivamente explorado pelo pós-modernismo. O retorno do humanismo nas relações pessoais, o encontrar-se com o outro e o perceber que existe alguém ao lado é refletido na literatura por meio de uma concepção do amor como algo sublimado. Segundo David Harvey (1993), o pós-modernismo passou por uma profunda alteração na estrutura do sentimento, “denunciando todo ornamento em crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo com kitsch” (p. 45). Essa mudança refletiu-se nas produções literárias do final do século XX e que estão em seu declínio no século XXI como apontaremos com a pesquisa que ora se propõe. Ainda sobre o pós-modernismo, Jean Baudrillard (2006:125) diz-nos: A hegemonia põe fim à dominação. Interiorizamos a ordem mundial e seu dispositivo operacional, dos quais somos reféns bem mais que escravos. O consenso, voluntário ou involuntário, substitui a boa e velha servidão. Se a dominação passava por um sistema autoritário de valores positivos, a hegemonia contemporânea passa, ao contrário, por uma liquidação simbólica de todos os valores. As transformações ocorridas no campo dos valores resultam numa literatura em que os afetos não estão em voga. Esses valores esvaziados no pós-modernismo retomam agora o seu lugar e permeiam as páginas das obras analisadas pelo presente estudo. Nesse sentido, explorar a temática do amor em obras de Rubem Fonseca faz-nos refletir sobre a angústia e solidão presentes nestes tempos instáveis, em que tudo, até mesmo as relações amorosas, esvai-se nas incertezas.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; Literatura Brasileira; Romance Contemporâneo

MEDEIROS, Leonardo Barros. Transmutações em Rubem Fonseca. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2026.

ABSTRACT

This work aims to bring Rubem Fonseca's writings from the early years of the 21st century into the academic debate, seeking to contrast them with his literary production from the last four decades of the 20th century. Thus, in this work, we intend to develop the thesis that the love relationships present in 21st-century literature are reactions to loneliness, violence, and the excessively exploited, unrestrained sex of postmodernism. The return of humanism in personal relationships, the encounter with the other, and the realization that someone exists beside oneself is reflected in literature through a conception of love as something sublimated. According to David Harvey (1993), postmodernism underwent a profound alteration in the structure of feeling, "denouncing all ornament as crime, all individualism as sentimentalism, and all romanticism as kitsch" (p. 45). This change was reflected in the literary productions of the late 20th century and is declining in the 21st century, as we will demonstrate in this proposed research. Regarding postmodernism, Jean Baudrillard (2006:125) tells us: Hegemony puts an end to domination. We internalize the world order and its operational apparatus, of which we are hostages rather than slaves. Consensus, voluntary or involuntary, replaces good old servitude. If domination involved an authoritarian system of positive values, contemporary hegemony, on the contrary, involves a symbolic liquidation of all values. The transformations that have occurred in the field of values result in a literature in which affections are not in vogue. These values, emptied in postmodernism, now regain their place and permeate the pages of the works analyzed in this study. In this sense, exploring the theme of love in Rubem Fonseca's works makes us reflect on the anguish and loneliness present in these unstable times, in which everything, even love relationships, fades into uncertainty.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; Brazilian Literature; Contemporary Novel

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 <i>VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS (IM)PERFEITOS: RUBEM FONSECA E O CENÁRIO CRÍTICO</i>	18
1.1 A tessitura crítica fonsequiana	25
1.2 Linhas de força	29
1.2.1 A linguagem fonsequiana	31
1.2.2 A representação da cidade	39
1.2.3 A crítica social	44
1.2.4 A suspensão do juízo moral	46
1.2.5 A solidão	51
1.2.6 A violência	54
1.2.7 O sexo	59
2 A NARRATIVA POLICIAL, INTERMIDIALIDADES E A SOBREVIVÊNCIA DE PERSONAGENS: ADAPTAÇÕES E (RE)CRIAÇÕES	63
2.1 O Detetive	67
2.2 Inovações no gênero	73
2.3 Entrecruzamentos/Amalgamas	76
2.4 Na Literatura	84
2.5 Em outras mídias	97
3 PRAZER DO MAL: VIOLÊNCIA, BRUTALIDADE E CRUELDADE NA FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FONSEQUIANAS	108
3.1 Do grotesco e da crueldade: uma opção estética	110
3.2 A necessidade da violência em <i>Feliz Ano Novo</i>	121
3.3 O desejo da brutalidade em <i>O Cobrador</i>	128
3.4 O vício da crueldade em <i>O Jogo do Morto</i>	138
3.5 A congregação do mal	143

4 DO TRAUMA AO INGRESSO DO AMOR: RUBEM FONSECA NA CONTRAMÃO DO PÓS-MODERNISMO	152
4.1 Um breve passeio pela Literatura Brasileira	155
4.2 É querer estar preso por vontade	160
4.3 Um primeiro indício: <i>Histórias de Amor</i>	166
4.4 O surgimento de uma significativa mudança: <i>O romance Morreu</i>	169
4.5 Mais um breve lampejo: <i>O Seminarista</i>	172
4.6 Curtas pincelas sentimentais: <i>Histórias Curtas</i>	175
 Conclusão	 181
Referências	188

Alex;
Para minha mãe Maria Augusta.

Esse texto é longo, tem um papel introdutório. Eu quero falar de amor.

Rubem Fonseca

APRESENTAÇÃO

Porque o amor é forte como a morte
Cânticos dos cânticos, 8-6.

Reflexão sobre as relações humanas entre os personagens da narrativa contemporânea é a proposta da tese que se inicia. Durante pesquisas para desenvolver o tema deparei-me com a eleição do *corpus*, do gênero e do período. Para sanar diversas dúvidas ao mesmo tempo, decidi manter minhas pesquisas realizadas durante a graduação e mestrado no mesmo autor: Rubem Fonseca. Acertado a escolha elimino algumas indagações e construo outras que ao longo da escrita procurarei responder.

Decidido o autor, que possui uma abundante obra, surgiu a necessidade do recorte para que a imensidão de parágrafos não ocasionasse inférteis digressões. Diante dessa possibilidade resolvi apoiar-me em três livros para mais cuidadosamente debruçar-me: o de contos *Feliz Ano Novo*, de 1973, o romance *Agosto*, de 1990 e um dos seus últimos romances *O Seminarista*, de 2009. Cabe ressaltar que as demais obras não serão abortadas dentro da pesquisa, mas sim servirão como respaldo para a tessitura da tese.

Como é vasto esse universo, convém que haja uma divisão que, além de dar teor didático para a pesquisa, faça com que se destaque a evolução e a transformação das linhas de força da obra fONSEQUIANA. Essa divisão, como se atentará, realizar-se-á dentro de uma proposta de aspecto crescente e espiral em que busca seguir o seu centro: os personagens fONSEQUIANOS. Para compor essa pesquisa sobre as transmutações na figuração da personagem, buscarei, também, compreender os dispositivos de figuração ficcional em Rubem Fonseca e tratar da temática da sobrevivência de personagens.

A produção literária de Fonseca passou por uma significativa mudança na tematização do amor. Observemos o conto “Intestino grosso” da obra *Feliz Ano Novo* (1975, p. 138):

A metáfora surgiu para isso, para nossos avós não terem de dizer – foder. Eles *dormiam com, faziam amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjugação carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*.

Sabemos que em tantos outros romances a utilização do termo supracitado para mencionar a relação sexual entre os personagens é demasiadamente empregado pelo autor. Uma possível explicação para a frequente existência desta temática nos contos de Rubem Fonseca é que o sexo acaba por ser a única troca possível dos personagens, a

comunicação existente entre eles, tendo em vista que são personagens marcados diretamente pela solidão.

A descrição de cenas eróticas e libidinosas relaciona-se com a condição de vida que possuem alguns personagens fonsequianos. A sua maioria são sujeitos solitários que vivem à espera de alguma troca, tal característica torna-se uma constante na produção literária do autor no século XX. Nos personagens de Rubem Fonseca, percebemos um sujeito que luta contra todos (eu x os outros), reinando, assim, o individualismo.

Essa individualização gera o embrutecimento do homem ocasionado pela ausência das relações interpessoais. Oriunda daí os personagens marginais, ladrões, assassinos, estupradores pois ao perder o convívio com o outro esses sujeitos sentem a necessidade de destruí-lo. A ficção de Fonseca encena o vazio existencial de sujeitos que, ante a impossibilidade de levar adiante uma vida de virtudes, transformam-se em indivíduos errantes ou amargurados.

Em 1976, depois de ter vendido 30.000 exemplares de *Feliz Ano Novo*, Fonseca foi censurado¹ sob a alegação de que seu livro exteriorizava matéria contrária à moral e aos bons costumes, sendo assim, proibida a publicação e a circulação em todo território nacional e, ainda, determinada a apreensão de todos os exemplares postos à venda, permanecendo 13 anos nessa condição.

A mira dos censores estava apontada corretamente para a exploração de Fonseca sobre a temática do sexo e da violência. A violência em Rubem Fonseca não possui forma única, ela é trabalhada de todos os ângulos possíveis, sob diversas óticas. Tal violência é manifestada por meio da linguagem adotada, da descrição das cenas, dos diálogos entre os personagens, das intervenções realizadas pelo narrador.

Agosto, romance publicado em 1990, é uma narrativa policial que transcorre em 26 capítulos, alinhados do dia primeiro ao dia 26 de agosto de 1954, em que são narrados, além da narrativa fictícia, os escândalos políticos, a corrupção, o povo dividido entre o Presidente Getúlio Vargas e o jornalista Carlos Lacerda. A obra fornece uma análise dos conflitos políticos e sociais no contexto histórico em que está inserida. Nesta narrativa, Rubem Fonseca apropria-se do real e transforma-o em matéria ficcional para o seu romance. Ao condoer-se com o outro, Mattos, o protagonista, defende aquilo que ele é, revoltando-se contra a má condição da cadeia. O comissário, que deveria exercer a função

¹ Censura publicada na Portaria de nº 8.401-B, de 15 de dezembro de 1976.

de déspota, que sua profissão e o meio no qual trabalhava exigiam, subverte seu papel e torna-se o salvador dos oprimidos

A impossibilidade de realização pessoal para o personagem está bem delineada nas páginas finais do romance, em que Salete, uma de suas amantes, desfaz-se do objeto que usaria para fazer uma feitiçaria amorosa para permanecer com Mattos. Quando o protagonista finalmente aceita a suposta felicidade (abandonar a delegacia e ficar com Salete) ele é assassinado.

Sabemos que Rubem Fonseca, num processo de sobrevida de personagens, recupera-os libertando de suas obras anteriores para realizar novas tessituras, como no caso de Gustavo Flávio protagonista de *Bufo & Spallanzani* que retorna em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei em meu charuto*; no caso de Mandrake que apareceu pela primeira vez no conto “o sequestro de F.A.”, em *Lúcia McCartney* que volta em *A Grande Arte*, em *Mandrake, a biblia e a bengala* e em outros contos; no caso de Vilela em *A coleira do cão* e depois, *O Caso Morel*; e no caso de Mattos que surge primeiramente como personagem secundário também em *O Caso Morel* e, depois, torna-se protagonista de *Agosto*. Esses personagens perpassam os textos do autor e, por meio da transposição intermediática, num imenso diálogo com outras artes adentram noutros universos, como por exemplo: o musical, o cinematográfico, o televisivo, o literário.

Percebemos que ocorre nas obras lançadas no final do século XX e início do século XXI uma mudança no tratamento ficcional dado ao tema do amor: *O seminarista*, obra publicada em 2009, pode ser considerado como um marco na obra de Fonseca, não só por estar em uma nova editora, mas também, por apresentar em sua essência um esvaziamento temático no que tange à violência exacerbada predominante em obras anteriores.

Nesse romance, Fonseca também recupera o personagem José, conhecido como “o especialista”, de alguns contos do livro *Ela e outras mulheres* de 2007. O personagem-narrador recebe a alcunha de “especialista” por ter se tornado um dos melhores matadores profissionais da cidade do Rio de Janeiro.

Nas primeiras páginas do livro, José narra seus últimos trabalhos como matador profissional para no quinto capítulo começar a narrar sua desistência pelo mundo do crime. José vivia as agruras da solidão até encontrar uma namorada que o faz abandonar sua carreira de matador de aluguel, surgindo a esperança de uma companheira para sua vida hostil. Essa mudança pode ser considerada como a principal marca do livro. Aqui, pela primeira vez, um protagonista de Fonseca envolve-se amorosamente:

Fiquei apaixonado por Kirsten. (...) Muitas pessoas devem achar estapafúrdio um sujeito que matou por encomenda uma porção de pessoas ser dominado por sentimentos desta natureza. Por falar a verdade eu também me considerava incapaz de uma emoção tão profunda, sentia tesão pelas mulheres, e admiração, mas paixão nunca sentira antes. Na verdade o amor é a essência da vida (p. 56).

É por causa do amor que José decide mudar de vida e tornar-se um homem comum. Ele abandona sua profissão, matador profissional, e segue ao lado de sua amada. O livro resgata, em sua essência, a categoria literária do amor esquecida nos romances das últimas décadas do século XX e praticamente ausente das narrativas fonsequianas.

É evidente que a temática da violência é considerada a característica mais acentuada nos romances de Rubem Fonseca. Praticamente todas as obras fonsequianas são permeadas pela violência urbana desenfreada. Esta peculiaridade foi extinta dos escritos de *O romance morreu*, obra de 2007, ou seja, por não existir nenhuma referência brutal ou crua à violência vemos que mundo subversivo é claramente abandonado. Podemos dizer que o esvaziamento do tema, que antes era uma constante, torna-se um estigma do livro e um sinal de que realmente há uma diferença na essência desta obra de Fonseca. Pode haver aqui alguma reação à anterior violência desenfreada que permeava a obra do autor?

Já é bastante expressiva a alteração que há e soma-se com a essa mutação a ausência da violência, do erotismo e do uso de termos do calão: tudo que sempre foi a principal cicatriz da obra fonsequiana. Todas as alterações temáticas percebidas foram desvinculadas da proposta anterior que frequentaram as publicações do mesmo autor.

A escolha das obras de Rubem Fonseca foi propícia para tal análise, pois vemos o sentimento do amor ora permeando a narrativa e motivando as ações dos personagens, ora totalmente ausentes. Na tese busco compreender, algumas questões que se põem: Como se dá o tratamento ficcional à temática? De que forma o autor explora essa tendência? Quais as estratégias narrativas utilizadas por Rubem Fonseca para a incorporação das relações amorosas na trama? Como a temática desenvolveu-se a alterou-se dentro da produção literária fonsequiana? De que forma os personagens contribuem para a concretização da transmutação temática?

Sabemos que tal pesquisa assume como propósito central o estudo da personagem ficcional, entendida como categoria fundamental do discurso literário e especificamente dos textos narrativos ficcionais.

A formulação discursiva de pesquisas sobre figuras ficcionais pretende, no domínio da história literária, remeter para o tratamento e reelaboração da personagem, atentando-se nas mutações periódicas, nas transformações histórico-culturais e nas oscilações ideológicas. Essa intenção vem ao encontro do cerne da pesquisa, pois pretendo, numa linha cronológica, apresentar a mudança no tema do amor na narrativa fonsequiana. Como respaldo teórico utilizarei como suporte, para tratar da temática do amor, Bauman, Barthes, Lopes, Morin, Platão, Comte-Sponville também não poderia deixar de lado os estudos sobre a literatura brasileira contemporânea de Oliveira Neto, Carneiro, Rezende, Schollammer, bem como as pesquisas de Alves, Barbieri, Figueiredo, Gomes, Lucas que se debruçaram sobre a obra de Rubem Fonseca – referências apontadas pela bibliografia disponível.

No primeiro capítulo apresento brevemente o autor e sua inserção no mercado editorial brasileiro respaldado pela ampla fortuna crítica. Lanço uma base para a compreensão do conjunto da obra a partir do enfoque nas principais linhas de força – abordagem temática e do modo discursivo: a linguagem; oralidade; a representação da urbe; a crítica social; a suspensão do juízo moral; a solidão; a violência; a temática do sexo. O capítulo, de caráter propedêutico, ao investigar de forma breve e sucinta as características fonsequianas propõe ser suporte para avançar o desenvolvimento da tese, exercendo a função de amparo crítico para a compreensão dos demais capítulos.

A extensa obra de Rubem Fonseca vem provocando inúmeras relações intertextuais, ora realizadas pelo próprio autor, ora por terceiros, em diversas modalidades artísticas. No segundo capítulo, pretendo explorar algumas transposições da obra fonsequiana com o intuito de concentrar as atenções nos prolongamentos que as figuras possuem no texto literário. Rubem Fonseca, numa estratégia narrativa, ao transcender suas próprias páginas, recupera anteriores personagens reconduzindo-os em novos enredos, recuperando tramas e ampliando suas figurações, num processo de *referências intermediáticas*. O cruzamento de mídias, que essas transposições provocam, incide num prolongamento das fronteiras da personagem para além das páginas da obra literária, aqui percebemos o fenômeno da *transposição midiática*. Não é somente o próprio autor que se utiliza desse recurso, como também outros escritores, músicos, cineastas recorrem à obra de Fonseca para inspiração de suas (re)criações artísticas.

Para o próximo capítulo, aprofundo minha pesquisa na concepção que Rubem Fonseca, em seus enredos, particulariza o desconcerto e angústia social e existencial das personagens ao desenvolver, com certa recorrência, temas que abordam o crescimento da

urbe de forma desumana e acelerada, a crise econômica, as diferenças sociais, o capitalismo avançado e desonesto, a sociedade de consumo e a marginalidade. Em consonância, o espaço de preferência contemplado, em especial, quando referenciado, a megalópole do Rio de Janeiro, evidencia a realidade focalizada nas agruras e nas atribulações dos grandes centros urbanos. Brutalidade, marginalidade, propagação do ódio e do medo, ênfase na violência tornam-se *topos* constante em decorrência do ambiente retratado e, conseqüentemente, influencia a tessitura das personagens e de seus mecanismos figurativos físicos e psíquicos. Esse capítulo partirá dessa proposição e seguirá abordando temas mais profundos, como os conceitos de modernidade e anomia, que são importantes para a cristalização do traço brutalista e violento esboçado na primeira fase de Rubem Fonseca.

No capítulo final da tese, abordarei a transformação temática nas últimas publicações de Rubem Fonseca e como consolida-se a partir do século XXI. Por outras palavras, a finalidade do capítulo é buscar responder algumas questões inerentes ao esvaziamento das propostas exploradas pelo autor e, ainda, salientar que há uma significativa mudança em sua produção literária que será apontada por meio de um novo mapeamento dos dispositivos ficcionais. Trarei a temática do amor, baseados em estudos de filósofos e críticos, para desenvolver a tese de que as relações de amor presentes na literatura do século XXI, de forma específica na produção de Rubem Fonseca, são reações aos modos temáticos explorados pelo pós-modernismo.

À guisa de conclusão, espero trazer para o debate acadêmico os escritos dos primeiros anos do século XXI de Rubem Fonseca, buscando fazer um contraponto com a sua produção literária das quatro últimas décadas do século XX. Dessa forma, pretendo, nesta pesquisa, desenvolver a tese de que as relações de amor presentes na literatura do século XXI são reações à solidão, à violência e ao sexo desenfreado excessivamente explorado pelos romances das últimas décadas do século passado. O retorno do humanismo nas relações pessoais, o encontrar-se com o outro e o perceber que existe alguém ao lado é refletido na literatura por meio de uma concepção do amor como algo sublimado.

VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS (IM)PERFEITOS: RUBEM FONSECA E O CENÁRIO CRÍTICO

Gente como nós vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no Êxtase nem no Poder, fiquei entre escritor e bandido.

(Fonseca, 1975: 136)

Em 1964, Wilson Martins, no *Suplemento Literário*, resenha três novos autores que despontavam no cenário literário brasileiro: Rubem Fonseca, Mário Donato e Alice Barroso. Diante da leitura de *Os Prisioneiros* (1963) – primeiro livro publicado por Fonseca – o renomado crítico tece algumas considerações apontando que a primeira obra de Rubem Fonseca é um clássico revelador de um grande autor: “o que melhor domina o seu instrumento, aquele para quem escrever não é apenas um dom natural, mas, ainda, um artesanato consciente, um virtuosismo técnico”. Martins (1964, p. 2) não só faz uma análise superficial dos contos em mãos como também toca nos meandros da técnica literária explorada na obra:

(...) A realidade do sr. Rubem Fonseca é inquietante, ou, pelo menos, ele sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da realidade; mesmo certas cruezas de linguagem revelam, mais do que uma espécie de adolescência sobrevivente no autor, a psicologia particular de tal ou tal personagem, de tal ou tal meio social.

(...) Contudo, se a originalidade literária consiste em ter um “tom” próprio e se a qualidade literária consiste em recorrer as técnicas conhecidas e em criar, nos diversos gêneros, a obra de arte inconfundível, então não há dúvida de que com “Fevereiro ou Março”, “Duzentos e Vinte e Cinco Gramas”, “Gazela” e “Natureza podre” o sr. Rubem Fonseca renova o conto brasileiro no momento mesmo em que estaríamos inclinados a considerá-lo esgotado.

O consagrado crítico já havia percebido que estava diante de um grande escritor. Desde 1964, inúmeras pesquisas, críticas e teses debruçaram-se sobre a obra fonsequiana. Rubem Fonseca não aparecia na mídia, não tinha foto no jornal, não dava entrevistas: Incógnito, preservava sua intimidade e quando alguém o reconhecia nas ruas, apresenta-

se como outro escritor. Essa capa de invisibilidade adotada por ele provocou alguns casos interessantes. Dentre eles, o mais contundente, ocorreu durante a queda do Muro de Berlim em 1989, em que um jornalista brasileiro que cobria o episódio, ao perceber que um senhor falava português ao seu lado, solicitou uma breve entrevista sem suspeitar da identidade do entrevistado: uma das poucas entrevistas dadas por Rubem Fonseca. Na obra “O Romance Morreu” (2007: 67), Rubem Fonseca relata um pouco essa experiência no conto “Reminiscências de Berlim”: Eu morava em Berlim, no lado ocidental, havia alguns meses, na rua Storkwinkel 14, um apartamento confortável que me foi concedido pela Deutcher Akademischer Austauschdienst”.

Nascido na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais, formou-se em Direito e foi atuar, aos 27 anos, como comissário de polícia no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no município do Rio de Janeiro. Atuou apenas nove meses nas ruas como policial, permanecendo na corporação desde 31 de dezembro de 1952 até 26 de junho de 1954. Pereira (2009: 26), sobre a passagem de Rubem na polícia, diz que “é incrível que apenas nove meses como policial tenham sido constantemente alardeados como *responsáveis* pelas intrincadas tramas policiais criadas pelo autor, ou, no mínimo, pela maior veracidade atribuída a elas”. Ainda como policial, no seu último ano na incorporação, foi escolhido para realizar uma especialização na polícia de Nova Iorque durante um ano, aproveitando o ensejo para frequentar, à noite, as aulas de Administração da New York University. Essa experiência o possibilita ser, mais tarde, um dos executivos da então renomada empresa *Light* de iluminação na cidade do Rio de Janeiro.

As experiências adquiridas como comissário de polícia proporcionaram a Fonseca um amplo conhecimento sobre o cotidiano delinquente e criminoso o qual adentramos por meio da leitura de suas narrativas. Personagens, cenários, enredos, linguagem são transportados para sua obra ambientando a marginalidade em sua ficção. Sobre a influência biográfica de Rubem Fonseca em suas publicações, Figueiredo (2003, p. 22) diz que:

Principalmente nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca: numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar. Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral no qual as perguntas ficam sem resposta. Pode-se, então, ler alguns contos do autor como páginas extraídas de um grande livro de ocorrências.

Essa referência adotada pelo escritor pode ser ilustrada por meio do fragmento do conto “Livro de Ocorrências” de *O Cobrador*, em que a influência é anunciada desde o título escolhido para o enredo por Rubem Fonseca. Nessa narrativa, em que apresenta analogia com o cotidiano de uma delegacia, a trama é feita a partir três ocorrências que contêm elementos singulares ao trabalho numa delegacia:

O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença.
Foi o marido, disse Miro. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher.
Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço.
Foi seu marido que fez isso?, perguntei.
Não foi por mal, doutor, eu não quero dar queixa.
Então porque a senhora veio aqui?
Na hora eu fiquei com raiva, mas já passou. Posso ir embora?
(FONSECA, 2005, p. 254).

No excerto, vemos uma faceta recorrente das narrativas fonssequianas. O autor instaura em sua literatura uma peculiaridade no que tange a temática, que é a de, geralmente, ser formada por aspectos criminais. Ora o cotidiano de uma delegacia, ora a violência de criminosos é apontada em seus enredos. O mundo subversivo ultrapassa as fronteiras sociais e culturais imprimindo nos parágrafos realidades díspares do universo do “leitor ideal” de Rubem Fonseca, concebido aqui como aquele sujeito que é capaz de compreender o universo ficcional do autor concretizando as informações por ele transmitida.

Nesse sentido, percebemos que a obra de Rubem Fonseca está inserida numa estética de tendência denunciadora da realidade chamada por uns teóricos de realismo feroz², ou de hiper-realismo³, por outros de neo-realismo violento⁴ ou, ainda, de pseudo-realismo⁵. Preferimos, aqui, enquadrá-lo tal qual a tese de Lajolo et Zilberman (2006, p. 55) de estética do *soco-no-estômago*, nomenclatura que aglutina as tendências acima num

² Conforme MOISÉS, 2005: 587.

³ Conforme BARBIERI, 2003: 81.

⁴ Conforme BOSI, 2006: 423.

⁵ Conforme FIGUEIREDO, 2003: 28.

determinado espaço de tempo da produção literária. A propósito dessa estética, as autoras revelam que:

O livro-soco no estômago resulta de uma tomada de posição por parte da literatura brasileira, que, desde a década de 30, e talvez antes, com o Naturalismo do final do século XIX, foi assumindo crescentemente uma ótica social, voltada à revelação das mazelas do país. Nos anos 70 do século XX, essa tendência assumiu conotação *anti-establishment*: os padrões dominantes estavam fortemente relacionados à ditadura militar e à euforia desenvolvimentista.

As autoras reforçam que essa inclinação contemporânea do ato da criação literária possui sua expressão mais íntegra na produção textual de Rubem Fonseca, afirmando que a estética fonsequiana: “discute a justiça social – ou sua falta – num meio que se moderniza e progride tecnologicamente, mas acirra as clivagens entre os grupos dominantes e os carentes de poder, levando estes últimos à marginalidade ou à revolta” (*Idem*: 55).

Possuindo tal espírito para literatura, Rubem Fonseca escreve romances, novelas, contos, crônicas. Ainda sobre sua estreia no mundo das letras, Silva (1996, p. 12) diz que:

Rubem Fonseca estreou desafiando os poderes censórios ao trazer para a prosa de ficção um modo violento de narrar, aliterário, talvez no sentido *gauche* em face de certas normas que a tradição literária consagrou, que fixa e recupera temas como as sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução dos conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas.

No ano que a *TV Tupi* fez a primeira transmissão em cores na televisão brasileira, chega ao mercado livreiro, pela editora GRD, o livro de estreia de Rubem Fonseca: *Os prisioneiros* (1963). Na orelha, o editor, ao apresentar a coletânea, trazia a seguinte advertência: “Com esse lançamento GRD chama a atenção para um nome que deve ser vigiado pelos interessados pela nova literatura brasileira”. Ou seja, mais chancela para o autor em que o marca com a insígnia crítica de grande evidência na literatura brasileira.

Dentro desse cenário literário, Rubem Fonseca, após *Os prisioneiros* (1963), publica *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O homem de fevereiro ou março* (1973), *O caso Morel* (1973), *Feliz Ano Novo* (1975). Em 1976, depois de ter vendido 30.000 exemplares de seu último livro de contos, foi censurado⁶ sob a alegação de que seu livro exteriorizava matéria contrária à moral e aos bons costumes, sendo assim, proibida a publicação e a circulação em todo território nacional e, ainda, determinada a apreensão de todos os exemplares postos à venda, permanecendo 13 anos nessa condição.

Três anos após a censura surge no mercado editorial *O cobrador* (1979), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vasta emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O selvagem da ópera* (1994), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *Do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto* (1997), *Confraria de espadas* (1998), *O doente Molière* (2000), *Secreções, excreções e desatinos* (2002), *Diário de um Fescenino* (2003), *Mandrake: a bíblia e a bengala* (2006), *O romance morreu* (2007), *O seminarista* (2009), *José* (2011), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011), *Amálgama* (2013), *Histórias curtas* (2015), *Calibre 22* (2017), *Carne Crua* (2018) e antologias reunindo seus contos.

Dentre as antologias em que há textos de Fonseca, destaco quatro pela pertinência das notas ora realizadas pelos seus organizadores, ora por renomados críticos: a primeira, escolhida para aqui representar uma série de outras, figura-se nos primeiros anos do escritor, publicada pela editora Cultrix a coletânea *O conto brasileiro contemporâneo* (1975); as próximas são publicadas pela editora Companhia das Letras, *Contos Reunidos* (1994); e *64 contos de Rubem Fonseca* (2004); e a última, pela editora portuguesa Cotovia a coletânea, *Lembranças do presente* (2006).

Dois contos são escolhidos por Alfredo Bosi para compor a antologia: “O exterminador” e “Os músicos”. Na apresentação da seleção, ao justificar a eleição por Rubem Fonseca, o autor diz:

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

⁶ Censura publicada na Portaria de nº 8.401-B, de 15 de dezembro de 1976.

carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto (1974, p. 18).

Boris Schnaiderman, após quarenta anos da publicação do primeiro livro de contos de Rubem Fonseca, ao organizar a antologia comemorativa prefere expor seus comentários sobre os textos reunidos no final da coletânea com o intuito de não interferir significativamente na interpretação, orientando a compreensão do leitor. Ao final de 86 contos, ele pondera que:

Os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. Por mais que numerosos autores tivessem tratado do tema, esses contos, impressionavam. Não haviam neles uma observação de fora para dentro, não tinham nada haver com uma anotação “etnográfica”, mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela (1994, p. 773).

Já Tomás Eloy Martínez prefere anteceder os 64 contos com suas considerações sobre a coletânea. Ele inicia seus apontamentos lembrando do seu primeiro contato com Rubem Fonseca:

O vendedor-chefe, que eu conhecia fazia muito tempo, me emprestou um volume de contos que, segundo suas próprias palavras, ele tinha lido com o coração na boca, sem conseguir dormir. Foi assim que *Feliz ano novo* me caiu nas mãos, na tradução espanhola de Pablo del Barco. Depois que entrei na atmosfera banal de “Passeio noturno (*Parte I*)”, por trás da qual se escutam os tambores do inferno, nada foi igual para mim. Essas poucas páginas bastaram para o universo de Fonseca tatuar minha alma com a malignidade de uma planta carnívora e a destreza de uma ave de rapina (2005, p. 9).

Por fim, Alcir Pécora na apresentação da seleção de nove contistas brasileiros para a antologia portuguesa, também com suas considerações antecedendo os contos, assegura que:

Nesta antologia trata-se de representar o formidável narrador que Rubem Fonseca revelava ser nos anos 60 e 70. Os contos aqui apresentados dão uma amostra de suas melhores virtudes de contista: a construção de um narrador boçalizado ou indiferente, que parece alienar-se de todo afeto em favor de atividades brutas, maquinais ou descabeçadas, mas que, ao mesmo tempo, sob uma capa soturna, carregada de silêncios, deixa ver a iminência de uma explosão de dor e ódio mal recalçados (2006, p. 19).

Nessa última, seis contos foram escolhidos um de *A coleira do cão* (1965); dois de *Lucia McCartney* (1967); dois de *Feliz ano novo* (1975); e um último de *O cobrador* (1979). Do mais íntimo ao público, do amplo ao particular, da crítica pura à crítica impressionista, os responsáveis pelas apresentações oferecem ao leitor um substancial juízo crítico a respeito do conjunto apresentado, assegurando a grandiosidade da obra fonsequiana.

Seguindo ainda nas apresentações de Rubem Fonseca, o autor realizou roteiros cinematográficos, tais como: “relatório de um homem casado”, “A extorsão”, “Stelinha”, “A grande arte”, “Bufo & Spallanzani”. Por essa vasta publicação recebeu inúmeros prêmios literários, destacando cinco vezes o Jabuti, o Juan Rulfo, Correntes d’Escrita, Machado de Assis e o Camões. Sua produção literária recebeu adaptações para o teatro, a televisão, o cinema, a música obtendo traduções, dentre outras, para o inglês, francês, espanhol, alemão, sueco, italiano. No cenário luso está iniciado o processo de edição de suas obras pela editora Sextante, atualmente com seis títulos, e uma tese publicada por Petar Dimitrov Petrov na Universidade de Lisboa em 2000 relacionando a obra de Rubem Fonseca com a de José Cardoso Pires. Em 1988, também pela Universidade de Lisboa, Petrov defendeu sua dissertação baseando seus estudos na obra *Feliz Ano Novo*.

Rubem Fonseca publicou sua primeira obra quase aos quarenta anos, independente disso é considerado como um escritor profícuo, com aproximadamente duas dúzias de títulos publicados. Dentro desse conjunto, está em jogo mais de meio século de produção literária que abrange diversas modalidades discursivas: conto, crônica, romance, novela, poesia. Ao trabalhar com esse volume de obras, terei por orientação algumas considerações já tecidas pela crítica de renome e com algum respaldo teórico dentro dos estudos narrativos. Diante da fecundidade de Rubem Fonseca, surge a necessidade de cercar-se de aparato teórico para iniciar alguma tessitura crítica. Essa

proposta será alinhada nas páginas seguintes de forma a ser suporte para futuras intervenções nas considerações aqui realizadas.

1.1 A tessitura crítica fonsequiana

A produção de Rubem Fonseca desfruta de enorme prestígio, é distinguida pela crítica e estudada pela academia resultando em inúmeras teses, livros, artigos científicos, matérias em periódicos especializados em literatura. Atentando para sua produção literária, concebemos o autor como um profícuo produtor de ficção, movimentando o mercado livreiro, provocando novas pesquisas, conquistando novos leitores. Sobre esse aspecto do escritor contemporâneo, Wood (2011, p. 42) diz que:

O romancista, portanto, está sempre trabalhando pelo menos com três linguagens. Há a linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção etc. do autor; há a suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção etc. do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade, dos blogs e dos e-mails. Nesse sentido, o romancista é um triplo escritor, e o romancista contemporâneo sente ainda mais a pressão dessa triplicidade, devida à presença onívora do terceiro cavalo dessa troica, a linguagem do mundo, que invadiu nossa subjetividade, nossa intimidade.

Rubem Fonseca encaixa-se nesse tipo de escritor “prejudicado” com os tempos contemporâneos em que a agilidade e o formato da informação, considerando as publicações em formato físico e digital, atrapalham seu conteúdo. Uma das primeiras críticas publicadas sobre o autor remonta os anos de 1964, conforme trecho publicado anteriormente, da autoria do crítico literário Wilson Martins em que repousava seu criterioso olhar sobre os contos reunidos em *Os Prisioneiros*. A análise realizada vem ao encontro das ideias veiculadas por Wood acerca da técnica linguística impingida pelo autor contemporâneo.

Após tecer inúmeras considerações sobre a originalidade da obra e da inusitada apropriação da linguagem cinematográfica, Martins (1964, p. 2) encerra sua análise com as afirmações abaixo:

(...) há no sr. Rubem Fonseca, ainda incerta e obscura, mas perfeitamente sensível, uma nova filosofia de vida, talvez inexprimível e contraditória, mas, de qualquer forma, uma filosofia que o afastará para sempre, forçosamente, do conto “realista” em sua concepção tradicional. Ele conserva, entretanto, nessa literatura não-realista, a técnica realista que parece inseparável de toda grande ficção; e disso mesmo, creio eu, que se forma o universo estranho dos seus contos, nos quais o mundo real desvenda aspectos inesperados e os velhos demônios do homem parecem ressurgir de repente à consciência do leitor, como a vaga ameaça de perigos insuspeitáveis.

Numa espécie de premonição, o crítico intui assertivamente a vocação promissora de Rubem Fonseca no universo ficcional. Uma crítica realizada sem muito respaldo, considerando *Os Prisioneiros* como a estreia fonsequiana no universo literário, ou seja, com pouca segurança no que tange ao material disponível para consulta. Porém, como o de costume para o crítico, sua seta atinge certamente o alvo ao anunciar a maestria de Fonseca, aguçando os olhares dos leitores para, naquela ocasião, o novo nome da literatura brasileira.

Um outro olhar prematuro sobre o estilo fonsequiano surge em 1967 no *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, em que o verbete sobre o autor, produzido pelo professor Vicente Ataíde, expõe o seguinte:

Numa tradição carioca da Literatura Brasileira, marcada por Machado de Assis, Lima Barreto, Marques Rebelo, poderíamos situar R.F. como seu sucessor e ampliador. (...) O verdadeiro herói (anti-herói) de sua narrativa é o burguês que explora a mulher, que mata com luxuosos automóveis pelo simples prazer de matar, e se consome numa existência vazia. Por esse lado, R.F. é um escritor “maldito” que representa o trânsito entre o Rio provinciano (de Lima Barreto ou Marques Rebelo) e a metrópole internacional. (...)

R.F. abandona a linearidade orgânica, como já abandonara o discurso convencional: o texto tenta ser, no seu caos, o espelho da realidade circundante. O resultado é um conjunto aparentemente insólito, mas que guarda uma unidade compacta, na medida em que pretende registrar a vida e o homem típicos de um mundo à parte: A Zona Sul carioca (MOISES et PAES, 1967, p. 160).

Nessa mesma linha de pensamento em que rotula Rubem Fonseca como um dos herdeiros do título de cronista do Rio, Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 148) a partir do conto “A arte de andas nas ruas do Rio de Janeiro”, da obra *Romance Negro e outras histórias* (1992), traz para sua análise a figura do *flâneur* diante do espetáculo proporcionado pela rua:

Como companheiro de passeio, situado em outro tempo, Rubem Fonseca dialoga com a tradição que Macedo legou. Ainda sob o signo da *perversão* o escritor contemporâneo quer resgatar o que a cidade expulsa, para transformá-lo em objeto de utilidade e prazer. Por esta via, retoma a tradição da narrativa urbana carioca em que também se inscrevem Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rabelo... Fiel a essa tradição, torna-se intencionalmente infiel, para recicla-la, como resistência ao esquecimento, ao descartável.

Por amalgamar em seus escritos a ficção e a história, transitando pelas esquinas do Rio de Janeiro, é que Rubem Fonseca torna-se um sucessor dessa técnica bastante apurada por Machado de Assis. Com esse mesmo olhar sobre a importância do escritor na tradição literária brasileira, Barbieri (2003, p. 104) diz que:

Na ficção contemporânea brasileira, podem-se identificar várias maneiras que dão continuidade à tradição machadiana; mas dificilmente se encontrará, depois de Marques Rebelo e Nelson Rodrigues, outro da envergadura de Rubem Fonseca. Este soube penetrar, com agudo olhar, a complexidade da sociedade carioca, desvelando suas contradições, misérias e grandezas.

Também Moisés (2005: 588) afirma que Fonseca é “elevado à categoria de um dos nossos mais bem-dotados ficcionistas contemporâneos (...) e que desfruta hoje de um merecido renome nacional e internacional”. Ao realizar essa comparação, os críticos depositam Fonseca no panteão dos escritores canônicos da Literatura Brasileira. E não é só com os nossos que se realiza o cotejo, o poeta, crítico e imortal da Academia Brasileira de Letras Carlos Nejar (2011, p. 873) o coloca também ao lado dos grandes nomes da Literatura:

Ernest Hemingway é seu mestre, sobretudo nos cortes e diálogos precisos. Por vezes se aproxima de Gogol pelo senso do grotesco, com

a veracidade narrativa de um Isaac Babel, de *A cavalaria vermelha*. Como o do russo, seu universo não tem lugar para os fracos. Gasta as vidas ao seu controle, gasta os personagens que nos fatos se evoluam. Ou são os que comandam arbitrariamente e belicosamente, (“onde eu passo o asfalto derrete”), ou aqueles que se submetem. E não é erosão do real que o desampara é o desamparo que o faz explodir o real.

A representação da realidade é uma vertente bastante explorada pelos críticos e estudiosos da obra fonsequiana. Esse percurso torna-se o ponto de partida de muitos críticos para a realizar as considerações sobre sua produção literária, como é o caso de Cremilda de Araújo Medina (1985, p. 162):

Rubem Fonseca não pensa em voz alta, não faz ensaísmo literário na boca de seus personagens. Pelo contrário, a fama é de um realismo naturalista, temperado pela violência e pelo erotismo, um pintor sem dó e nem piedade dos quadros apocalípticos quotidianos do Rio de Janeiro e, por extensão, das metrópoles brasileiras. Se todo o artista é um antecipador de situações reais, revelando, como queria Sartre, aquilo que ainda não fora iluminado, Rubem Fonseca mostrou, às escâncaras, com o repúdio dos pudicos e pretensos defensores da moral cívica, as escabrosas situações do crime, da corrupção, da sexualidade frustrada e, portanto, insaciável, do abismo entre os poderosos e os que lhes servem.

Nesse sentido obra de Rubem Fonseca é conhecida pelo peculiar tom realista adotado na sua escrita, ao encontro das palavras supracitadas, a atenta reflexão de Moisés (2005: 587) assegura que em Fonseca o “realismo feroz, cruel, que não cede ante os gestos mais violentos ou as palavras de baixo calão”. Segundo Bosi (2006, p. 423), Rubem Fonseca segue a “linha do neo-realismo violento” sendo um explorador do “universo urbano e marginal”. Ainda Bosi afirma que:

Há os [autores] que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos, em geral perversos, dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais. É o caso de Rubem Fonseca, que vem dos anos 60 e demonstrou força e fôlego nas páginas cruéis (2006: 436).

Barbieri aponta em *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003: 29) que considera “Rubem Fonseca, um dos escritores de maior repercussão nas últimas

décadas, o protótipo do escritor inserido no mercado”. Pelo seu êxito, Fonseca é conhecido pela crítica como o escritor “maldito”, conforme afirma Viegas (1996, p. 132):

O sucesso, fato sociológico e estatístico, deve ser relacionado com a situação cultural em que a obra surge. Rubem Fonseca é um *maldito* que está *em moda*. Não vende aquilo que o público espera, mas oferece algo que o seu público esperava. Representa indivíduos malditos numa linguagem violenta, despida de metaforização.

Outros dizem que escreve no domínio do medo, como é caso de Tomáz Eloy Martinez (2005, p. 10) na introdução dos *64 contos de Rubem Fonseca* em que enfatiza o caráter cinematográfico da escrita fonsequiana que surge naturalmente, principalmente, no passar das cenas. Ainda o crítico aponta que:

Fonseca instala o medo ou o Mal no próprio interior da linguagem, cada uma de suas palavras é como uma nota musical arrancada da sinfonia do Mal. A exemplo dos poetas, ele faz as palavras tocarem a borda extrema de seus sentidos. Lendo-o sente-se o poder de dissuasão ou de perversão que até a mais surrada palavra pode comportar. Muito poucos conseguiram, como ele, criar um personagem com dois ou três traços, urgir tramas cujas costuras não se veem.

Já no que tange a uma linha estrutural da narrativa policial brasileira, Rubem Fonseca é um precursor de todo um movimento de novos escritores, tais como: Marçal Aquino, Patrícia Melo, Luiz Vilela, Flávio Carneiro, Ana Miranda. Aqui podemos ver outra vertente da importância do autor para as belas letras, pois não é só o fiel depositário da herança de Machado de Assis como também deixa seu próprio legado ao inovar transgredindo a linguagem em sua literatura. De tal forma que sua atitude assumida diante do fazer literário que Fonseca adquirir é *sui generis*, tanto pela adaptação e renovação de sua poética, quanto pela constante influência para os escritores emergentes.

1.2 Linhas de Força

O processo de criação de Rubem Fonseca pode ser caracterizado por um contínuo processo de reflexão sobre as artes e, especificamente, o fazer literário. A diversidade temática abrange temas identificáveis para o leitor assíduo, tais como: o erotismo e a

violência urbana (mais estudados pelos pesquisadores e que citaremos ao longo da pesquisa). Nesse sentido, a seguir, propomos observar algumas linhas de força que nutrem a narrativa fonsequiana por duas vertentes: o modo discursivo, ou seja, o projeto estético e o sentido temático, projeto ético. Consequente, à guisa de ilustração, dos aspectos apontados, apresentaremos excertos da produção literária de Rubem Fonseca.

A propósito de caracterização estilística, Jozef (1980, p. 63) faz uma avaliação vinculada à análise de algumas personagens:

Percebemos vivências desarticuladas e atônitas dos protagonistas nos momentos que conformam uma existência. O autor nos remete para uma realidade exorcizada, e na dialética da leitura e da escrita, sobrevém o sarcasmo. O grande tema de Rubem Fonseca é o cotidiano, homens e mulheres que não têm possibilidade de transcendência, bloqueados pela frustração e pelo desencanto. A televisão, o telefone, a cidade grande e seu mundo, sua sofrida classe média, as pessoas empilhadas, a violência e agressão da urbe, o universo urbano, enfim, são capturados pela palavra numa determinada classe.

Dentro desse apanhado de sintomas, Rubem Fonseca explora uma diversidade de temas abrangendo desde a pedofilia e canibalismo até o culto e o cuidado pelas árvores, ou seja, nada escapa a perspicácia analítica do autor. A escrita fonsequiana embora seja muito variada em seu conteúdo, extensão, composição de personagens e desenvolvimento da trama possui em si algumas características que os leitores assíduos já se acostumaram e procuram encontrar em suas páginas.

Todavia, os inexperientes, já no primeiro contato, perceberão a forte marca fonsequiana e facilmente penetrará em seu universo, mas ao terminar verá que sua perspectiva foi alterada, impactada. Essa mudança é o que proporcionará outros *passeios pelos bosques da ficção* fonsequiana, ou seja, ele será instigado a retornar para a experiência da leitura em outras narrativas. Será esse constante processo que possibilitará aos leitores a detectarem algumas constantes temáticas constitutivas da obra de Rubem Fonseca.

Cabe ressaltar a importância de se apresentar as frequentes linhas de força logo no primeiro capítulo, pois quando a tese apontar para algumas alterações que se apresentam ao longo do percurso literário de Rubem Fonseca, perceberemos com maior

nitidez os contrastes que permeiam sua obra. Nesse intuito, realizarei pontuais excursões pela extensa produção textual fonsequiana com o intuito de retratar as nuances temáticas e estilísticas.

1.2.1 A linguagem fonsequiana

A começar pelo modo discursivo, cabe destacar que há na totalidade das obras de Rubem Fonseca características predominantes na temática, na escrita, na linguagem. Como disse Aristóteles (2007, p. 43) na *Poética Clássica*, “A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã”. Desse modo, Fonseca trabalha com a linguagem, aglutina outras situações e possibilidades, tudo para talhar sua obra para o literário. Para Jozef (1980:63):

Rubem Fonseca é sempre um novo idioma que se constrói; representa fatos em palavras e ao mesmo tempo representa-os para si mesmos. Daí a libertação da linguagem, a não-transigência em nenhum momento, a não-existência da benevolência. Metáfora do mundo moderno, nos contos de Rubem Fonseca a linguagem cria seu próprio *récit*, tematizando seu próprio tema. Os limites entre pessoas, animais e coisas diluem-se, e a excepcionalidade repousa nos fatos.

Uma das principais características de Rubem Fonseca é o estilo com o que escreve suas obras apresentando uma linguagem enxuta, sem rodeios indo direto ao ponto. Quiçá o que mais causou – e causa – assombro no leitor, principalmente o leitor situado historicamente na década de 60 do século XX acostumado com os sucessores da Geração de 45: Clarice Lispector; João Guimarães Rosa; Lígia Fagundes Telles; Autran Dourado; Dalton Trevisan, dentre outros.

Fonseca, dessa maneira, imerge diretamente no propósito de inovação das tendências literárias modernas, apresentando uma nova maneira de compreender a sociedade e aquilo que a rodeia, como destaca Viegas (1996, p. 131):

As narrativas de Rubem Fonseca, assim como de outros autores contemporâneos, têm como projeto recuperar um modo de contar, lançando mão de uma linguagem despida de metáforas ou eufemismos como recurso para falar do homem atual.

Destarte, os indivíduos representados na ficção de Rubem Fonseca não estão suspensos da realidade cidadina, ao contrário são acometidos por ela e nela realizam suas ações de atrocidades e perversidades. Esse recurso linguístico, o da linguagem enxuta, adotado por Fonseca pode ser exemplificado por meio do conto “Cidade de Deus” do livro *Histórias de Amor* (1997), em que o autor narra a relação sexual de Zinho e Soraia de forma incisiva, em que não há nenhum pudor ao narrar o fato, nenhuma transferência de sentido para termos menos agressivos ou nenhum atenuante para suas ideias:

Hoje à noite Zinho chegou em casa depois de passar três dias distribuindo, pelos seus pontos, cocaína enviada pelo seu fornecedor em Puerto Suárez e maconha que veio de Pernambuco. Foram para a cama. Zinho era rápido e rude e depois de foder a mulher virava as costas para ela e dormia. Soraia era calada e sem iniciativa, mas Zinho queria ela assim, gostava de ser obedecido na cama como era obedecido na cidade de Deus (p.11).

Nesse primeiro fragmento, a ausência de delicadeza com que os personagens interagem, motivo de estranheza e incômodo, é apresentado ao leitor por meio da linguagem, que não se preocupa em utilizar atenuantes linguísticos na realização da descrição. Sobre o efeito que essa linguagem seca provoca no leitor, Martinez, ao relatar a experiência pessoal com a leitura que realiza de Rubem Fonseca, diz que:

Tudo que leio de Fonseca produz em mim um assustador efeito de realidade. Ele escreve com a liberdade de um falcão, ou de um abutre, mas as palavras que desfia tecem um desenho do qual o leitor jamais consegue se desvencilhar, como acontece com as moscas capturadas pela voracidade da aranha (*in*: FONSECA, 2005, p. 14).

Assim, a atração dá-se por meio da forma em que as cenas são apresentadas ao leitor, por outras palavras, é por meio da linguagem que o leitor é fisgado pela tessitura narrativa fonsequiana. Na sequência do conto acima apresentado, Soraia, ao tentar realizar uma vingança, pede ao marido para matar o filho de sete anos de sua antiga rival e a atual namorada de seu anterior companheiro:

Antes de ele dormir, ela perguntou, “você fez aquilo que eu pedi?”. Faço o que prometo, amorzinho. Mandeí meu pessoal pegar o menino

quando ele ia para o colégio e levar para a Cidade de Deus. De madrugada quebraram os braços e as pernas do moleque, estrangularam, cortaram ele todo e depois jogaram na porta de casa da mãe. Esquece essa merda, não quero mais ouvir falar nesse assunto” (p. 13).

Deparamo-nos com uma descrição realizada à base de pinceladas fortes, no sentido em que, gradualmente, o autor relata os fatos, o que pode proporcionar ao leitor inexperiente um certo estranhamento ou, até mesmo, querer suspender sua leitura. Utilizando-se de uma linguagem crua e enxuta, o conto deixa o leitor impactado diante do trágico ao sabor de Nelson Rodrigues. A elaboração estética do discurso está numa única questão: Rubem Fonseca não quer falar sobre a violência, mas mostrar. Nesse sentido, a violência da linguagem tornasse essencial para que o enredo não vire uma história banal de violência. Tantos são os casos em que o autor para representar a violência faz um aproveitamento original da linguagem vulgar, causando o estranhamento.

Sobre a concepção da linguagem na obra de Rubem Fonseca, Medina (1985, p. 164) considera que:

Rubem Fonseca agarrou essa língua [a portuguesa] nos seus ângulos mais ásperos. Sem concessões ao comportamento de salão. Mas como trazer à tona personagens criminosos e vítimas, corruptos e prostituídos, frustrados e viciados, angustiados pela dose crua do quotidiano, sem essa plástica linguagem, para uns (preconceituosos), vulgar, para outros (sensíveis), expressão de vida?

Para trazer maior veracidade aos relatos, Rubem Fonseca opta pela utilização dessa linguagem em que está excluída algum atenuante para as descrições das ações exercidas pelos personagens. Opção que irá trazer desconfortos para leitores e repressões para o autor, como no exemplo já citado da censura realizada na obra *Feliz Ano Novo*, proibindo a circulação, publicação e comercialização do livro em todo território nacional.

O conto “Intestino Grosso” (1975, p. 135), de *Feliz Ano Novo*, é baseado numa possível entrevista com um escritor de ficção. Em certa altura, o protagonista responde ao entrevistador que:

Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.

Quem eram eles?

Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida.

Por meio desse fragmento, podemos perceber que o ponto axial deflagrado pelos críticos estava na linguagem: um projeto estético que repudia o beletrismo. Nadando contra a corrente, Rubem Fonseca vai de encontro com as tradicionais linguagens que circulavam na literatura brasileira, apresentando “temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor da classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco (CANDIDO, 1987, p. 213).

Transgressão, violência, descritivismo, análise de tipos sociais, realismo bruto e incisivo, pouca modalização são temas que sugerem encarar a produção fonsequiana numa vertente neonaturalista. Seja pelo trabalho realizado com a linguagem, numa língua híbrida e bem próxima da oralidade, seja pela construção narrativa, numa espécie de denúncia das mazelas, a obra é repleta de elementos que evocam a estética naturalista do século XIX, ressignificando-a e resgatando algumas das principais características na adaptação para a realidade contemporânea.

A crueldade na exposição das cenas é bastante acentuada no conto “Laurinha”, em que o protagonista e o personagem Manoel torturam o estuprador e assassino da filha e sobrinha, numa arriscada decisão em promover a justiça de maneira autônoma com o intuito de causar a dor idêntica sofrida pela vítima e familiares do algoz:

Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal dele com os dois testículos e joguei na lata de lixo. (...) Em seguida, com as barras de ferro, quebramos os cotovelos, depois as costelas, depois a clavícula, sempre com um intervalo entre uma coisa e outra. Com um martelo parti todos os dentes dele. (...) O puto morreu coberto de merda, mijo e sangue (FONSECA, 2006, p. 94-96).

A cena é transmitida ao leitor sem nenhuma preocupação de não o chocar, ao contrário ao empregar uma linguagem áspera, corrosiva e pouca modalização, Rubem Fonseca, traz para as páginas de sua obra um relato fidedigno da sociedade, apresentando, certas vezes, personagens marginalizados por ela. Uma linguagem que carrega consigo a

repulsa e a exclusão, que Foucault (2008, p. 21), em *A ordem do discurso*, pondera como “procedimento de controle e de delimitação do discurso”.

Aquilo que não pode ser dito conseqüentemente, ao ler, causa espasmos no leitor, cerceando o autor para a decisão de não adentrar nos meandros das linguagens proibidas:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa (FOUCAULT, 2008, p. 9).

Recomendação que por Rubem Fonseca é rompida desde seu primeiro livro e mantida ao longo de sua carreira literária. Para ele, a linguagem literária é suporte para qualquer tema de forma explícita e coerente com a realidade, não há limites ou obscenidades. Para ele, a linguagem livre de preconceitos é o direito inalienável do escritor. Assim, em suas narrativas não existirá nenhuma espécie de censura que o impeça de promover a produção literária (nem mesmo uma censura política). E para o leitor? Sentir-se-á de alguma forma agredido? Eis a resposta: Agredido: sinta quem não o lê!

Acerca ainda da escolha da linguagem desprovida de qualquer entrave, adotada por Rubem Fonseca, Silva (1983, p. 17) faz a seguinte reflexão:

Os acertos narrativos, anunciados desde os primeiros contos do autor, incidem principalmente sobre a linguagem e os temas. Contudo, tais inovações, desde o começo, não se têm mostrado artificiosas, à semelhança daqueles que ousaram diversificar apenas para atualizar-se em relação aos mais recentes figurinos europeus ou americanos.

A aventura assumida por Rubem Fonseca na literatura permite que seja explorada a utilização de diálogos como estratégia narrativa. Os diálogos que permeiam a trama são perfeitamente funcionais, pois promovem no leitor a contextualização necessária à compreensão do que é narrado. No conto “O caso de F. A.”, em que o enredo é exibido por meio de diálogos, pode-se compreender melhor essa afirmação:

“Sou louco por mineira”, disse para Magda, depois.
“Aqui não tem mineira nenhuma”.
“Puxa, que azar. Só tem vocês quatro?” perguntei.

“Você gosta de variar não é?”
“Gosto”.
“Todo homem é igual”.
“É verdade. Você é uma garota inteligente”.
“Sou. Mas não entendo o que um homem bonito como você vem fazer aqui”.
(FONSECA, 1987, p. 62).

Nesse conto em específico, o conteúdo total da narrativa só se é apreendido por meio das falas dos personagens que permeiam o conto e, também, pela utilização de alguns verbos *dicendi* que costuram o enredo. É pela permanente conversa entre os personagens da trama que percebemos que o protagonista pretende resgatar uma neófito prostituta da vida de promiscuidade que reservava o destino. Ao ocultar o narrador e visibilizar apenas as falas das personagens, Rubem Fonseca provoca um efeito de sentido que é, entre outros, conferir velocidade e fluidez à narrativa.

Especificamente nesse conto, seja pelo conteúdo do enunciado, seja pelo contexto em que a fala é pronunciada, o leitor consegue acompanhar os diálogos sem maiores problemas de compreensão. Além do enredo da narrativa, Rubem Fonseca domina também os aspectos situacionais da comunicação oral com maestria. Indício de domínio do desempenho linguístico que o autor possui, atrelando o conteúdo com a riqueza e a expressividade dos diálogos.

Como vimos brevemente, uma das principais marcas de Fonseca é o modo que assume sua escrita nas narrativas. Essa intimidade com a linguagem proporcionou ao escritor uma marca registrada de sua produção literária e é por meio da que o autor apreende o real em sua literatura e é distinguido pela crítica.

Apesar de trazer alguns relatos históricos, sabemos que a grande parte da obra de Rubem Fonseca está inserida na contemporaneidade. Assim sendo, não há como desvencilhar sua escrita das marcas do atual, por isso é marcante a presença da oralidade em suas narrativas. Em “O caso de F.A. ”, já citado na pesquisa, o texto é dramatizado por meio de trinta diálogos face a face e de quatorze telefônicos, envolvendo cerca de vinte e cinco pessoas, durante apenas três dias. De sua estrutura narrativa aparecem apenas os verbos *dicendi* (respondeu, disse, respondi, perguntei), numa repetição característica da linguagem oral.

“A cidade não é aquilo que se vê do Pão de açúcar. Na casa da Gisele?”
“Foi”, respondeu F.A.
“Aquela francesa é mesquinha e ruim. E também uma trepada de merda. Dizem.”
“Eu dou qualquer dinheiro”, disse F.A.
“Hum”, respondi.
“Você disse que o dinheiro compra tudo. Eu gasto o que for preciso”, disse F.A.
“Sei. Continua.” (FONSECA, 1987, p. 55).

O conto é construído quase exclusivamente por diálogos. Vemos aqui que a escolha não é aleatória e que Fonseca pretende retratar situações em que ocorrem o diálogo direto entre as personagens, às vezes envolvendo dois e, em outros momentos, três interlocutores. Sobre o conto abordado, Urbano (2000, p. 243) afirma que:

Acentua-se, pois, quantitativamente, a reprodução recriada da língua oral em situações de comunicação de variada natureza em diferentes momentos. A linguagem situacional, nesse sentido, aparece no diálogo com contato direto e imediato ou na conversa telefônica, onde há contato imediato, mas não face a face.

Tal reprodução, também, pode ser notada pela fala da personagem Gisele, dona de um prostíbulo, em que Rubem Fonseca para compor a personagem com um traço cultural a apresenta um arrastado sotaque francês, que percebemos pela vibração acentuada dos erres. Por outras palavras, o narrador indica a existência do sotaque no início do diálogo e, também, apresenta no texto a duplicação da consoante, a supressão da vogal e a inserção de palavras francesas para caricaturar a personagem:

“Alô”. Um sotaque francês forte.
“Quem fala aqui é Paulo Mendes”.
“Pardon, mas não sei de quem se trata”.
“Sou amigo do Orlandino”.
“Ah, oui, como está Orrlandim?”.
“Ele está bem mandou um abraço para... a senhora”.
“Muito obrigad” (Idem: 59).

Desse modo, a oralidade torna-se presente na obra fonsequiana não só pelos elementos fonéticos-lexicais (tais como: o uso de interjeições, ou o uso de vocábulos obscenos) como também, pelos recursos gráficos: a repetição de erres, exclamação,

interrogação, reticências. E, ainda, pelo apelo à pragmática, como podemos ver na fala: “Vou deixar vocês sozinhos. O verde”, disse Gisele desaparecendo em seguida (Ibidem: 61).

Ao pronunciar a frase “O verde”, o leitor percebe que se trata do quarto, ou seja, o cômodo para onde as personagens encaminhará será o quarto de cor verde. O leitor decodifica essa ordem dada pela personagem Gisele por meio dos pressupostos presentes pelo cenário no texto e pelo contexto no qual situa-se o personagem.

Outra evidência, na narrativa fonsequiana, do uso da oralidade é a presença de palavrões, de gírias, de expressões do léxico informal e de vocábulos obscenos. Podemos exemplificar com: “gatuno”, “a dona”, “mulherio”, “parrudo”, “traseiro” (para nádegas), “quebrar o galho”, “o raio da mulher”, “o ovo no cu da galinha”, “viado”, “porra”, “puta que pariu”, “pra caralho”, “filho da puta”, dentre outros. No conto “Botando para quebrar”, de *Feliz Ano Novo*, percebemos desde a escolha do título a presença latente da oralidade:

Comecei a procurar emprego, já topando o que *desse e viesse*, menos complicação com os homens, mas não estava fácil. Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesses lugares que sempre dão para *descolar algum*, fui de porta em porta me oferecendo de faxineiro, mas tava todo mundo escabriado pedindo referências, e referências eu só tinha do diretor do presídio. A *situação estava ruça*, e eu quase entrando em parafuso, quando encontrei *um chapa* meu que tinha sido leão comigo numa boate de Copacabana e disse que conhecia *um pinta* que tava precisando de um cara como eu, parrudo e decidido. Eu moitei que tinha andado em cana, disse que tinha *dado uns bordejos* em São Paulo e agora estava de volta e ele disse, vou te levar lá agora. Chegamos na boate e *meu chapa* me apresentou o dono, que perguntou, você já trabalhou nisso? Respondi que sim e ele perguntou se eu conhecia gente da polícia e eu disse que sim, só que tem que eu de um lado e eles do outro, mas isso eu não disse a ele, e o dono falou, não quero moleza, essa zona aqui é braba, e eu disse, deixa comigo, quando começo? e ele respondeu hoje mesmo; *bicha louca, crioulo* e traficante não entra, entendeu (FONSECA, 1975, p. 44)

Dentro do segundo parágrafo do conto encontramos diversos exemplos, destacados, em que a oralidade se torna presente: supressão de palavras, vocabulário, construções frasais, repetições como “na feira”, “na boate” refletem uma regência popular do português brasileiro. Ressalta-se ainda os elementos estilísticos e fonéticos comuns

em conversas de malandros, desempregados, ex-presidiários são recursos que o autor se apropria para a tessitura do texto literário.

Sobre a utilização da gíria, sua presença é bem mais discreta que ao uso de palavrões, algo que para o leitor não acostumado com a leitura de Rubem Fonseca poderá sentir-se agredido ao primeiro contato com sua obra. Sobre o uso constante dessa linguagem, Pereira (2000, p. 114) diz que Rubem Fonseca:

Ao centrar-se, prioritariamente, na reprodução de um jargão profissional usado tanto por bandidos quanto por policiais e advogados criminalistas, essas expressões remetem quase sempre à questão da morte ou da prisão. Assim, “ficar em cana”, “tira”, “queima de arquivo” ou “presuntos para desovar” constituem alguns exemplos de um socioleto que, estando desvinculado das leis sociais e gramaticais, contraditoriamente, adere a elas.

Assim, a gíria e os ditados populares tornam-se processos metafóricos, por outras palavras, o uso constante desses recursos linguísticos colabora para a construção de uma linguagem que aproxima o leitor das constantes temáticas abordadas por Rubem Fonseca. Uma outra justificativa para a presença da oralidade nas narrativas fonsequianas pode ser atribuída ao fato de que o autor desenvolveu também o papel de roteirista, como vimos anteriormente, em diversas produções cinematográficas e televisivas – tema que veremos mais detalhadamente no desenvolvimento do próximo capítulo.

O linguajar popular presente nas narrativas fonsequianas permite trazer para o texto literário maior verossimilhança. Rubem Fonseca ao inserir a oralidade pretende revelar a consciência das camadas populares, com a tentativa de trazer literalidade para a espontaneidade e para a expressividade linguística.

1.2.2 A representação da cidade

Sabemos que a representação do espaço urbano na obra fonsequiana é um decisivo elemento de compreensão textual, pois urbe é o ambiente narrativo adotado por Rubem Fonseca para a quase totalidade da tessitura de seus enredos. Podemos dizer que a cidade

é a protagonista da obra fonsequiana: principalmente por ser o local é onde os crimes ocorrem, onde a vida se transforma e onde nada é estático. O autor junto com João do Rio, Lima Barreto, Marques Rebelo, Nelson Rodrigues e outros são herdeiros de Machado de Assis do título de cronistas do Rio de Janeiro por retratar a cidade maravilhosa minuciosamente em suas narrativas. O protagonismo que a cidade exerce nos enredos é justificada pela visão da urbe como um lugar de desejo e encontro, mas também, de violência e barbárie. Sendo assim, consideramos que Rubem Fonseca apropria-se daquilo que a urbe renuncia e a transforma em matéria-prima para sua composição. Nesse sentido, Padilha (2007, p. 30) considera que “apesar de grande parte das narrativas de Rubem Fonseca situar-se na cidade do Rio de Janeiro, o localismo opera em síntese metafórico-metonímica da Cidade, que contém ‘todas as cidades’, caótica e babélica”.

A escolha pelo grande centro urbano dá-se para amparar e ambientar suas narrativas num pano de fundo que se assemelha ao que é narrado. A cidade grande, nos tempos atuais, deixou de ser um lugar cortês: há uma falência nos processos de cortesia contidos na urbe por conta da marginalidade, pois a violência animaliza o homem e retira dele os distintos traços civilizatórios gerando o medo, a invisibilidade, a exclusão. E é com grande frequência que encontramos personagens desenhados por essa marca da urbe. Bastos (2012, p. 11), em análise da obra de Rubem Fonseca, diz:

A presença do Rio de Janeiro nos seus contos e romances é muito mais que simples referência geográfica. Embora não falem, e até pelo contrário, sejam abundantes, as indicações precisas de logradouros públicos, sobretudo, pela aparição de tipos sociais marcantes. Esses tipos vivem, quase sempre, situações-limites. São rufiões, prostitutas, pívets, camelôs, policiais, desempregados. Em comum, a despeito de sua diversa condição social, todos parecem dotados de uma aguda consciência de que vivem num espaço físico-social determinado, inconfundível em sua tipicidade.

Os personagens fonsequianos são sujeitos marcados por essa sociedade urbanizada, pois tornam-se individualistas ao depararem com o processo de exclusão em que estão submetidos. Os espaços excluídos do Rio de Janeiro são resgatados por Rubem Fonseca para serem transformados em cenários que permitem prazer e dor. Gomes (1994, p. 149) sobre essa divisão permitida pelos grandes centros urbanos, em análise do conto

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” de *Romance Negro e outras Histórias*, diz que:

As fronteiras imaginárias (do Rio de Janeiro) tornam-se reais com mais visibilidade e contundência. Assiste-se às manifestações explosivas, ao vazio de autoridade e ao aumento dos crimes, expressão clara da cidade dividida. São aspectos que desembocam nas diversas formas de violência que atravessam toda a sociedade e constituem um dos núcleos temáticos recorrentes de R. Fonseca.

O mesmo conto analisado pelo professor Renato Cordeiro Gomes apresenta um mapa das principais ruas e vielas da cidade do Rio do Janeiro, essa narrativa é um exemplo da temática que agora apresentamos:

Desde os anos 40, quase ninguém morava mais nos sobrados das principais ruas do centro, no miolo comercial da cidade, que podia ser contido numa espécie de quadrilátero, tendo como um dos lados o traçado da avenida Rio Branco, o outro uma linha sinuosa que começasse na Visconde de Inhaúma e continuasse pela Marechal Floriano até a rua Tomé de Souza, que seria o terceiro lado, e finalmente o quarto lado, um percurso meio torto que tivesse início na Visconde do Rio Branco, fechando o espaço (FONSECA, 2005, p.361).

No conto, Rubem Fonseca mapeia no papel a cidade que se esconde: os becos, as prostitutas, os mendigos. O Rio de Janeiro é a cidade preferida por Fonseca para ambientar suas narrativas, pois concentra em si particularidades propícias para o autor pós-moderno. Todo o cotidiano frenético e veloz, os personagens marginais e a alta sociedade perambulam num mesmo espaço geográfico, o secular e o moderno transitam na cidade carioca.

A ambientação com referências factuais explícitas a espaços da urbe – nomes de ruas, sítios comerciais, pontos turísticos, monumentos históricos, praças e parques – orienta o leitor a transitar, de forma imaginária, na cidade projetada pelo escritor no papel. Para Jeudy (2005, p. 82), os escritores:

Não apenas fazem da cidade cenário de uma ação, cenário tornado assimilável no ritmo de derramamentos metafóricos que eles a apreendem tanto em sua fragmentação quanto nas manifestações de sua totalidade, como uma atmosfera que se faz e se desfaz ao sabor de deslocamentos ou de posições eliminadas. A cidade se faz objeto, mas

não para de perder seu caráter objetual, uma vez que recua os limites de qualquer olhar, confundindo a distinção tradicional entre o sujeito e o objeto.

Dessa forma, a cidade do papel ganha contornos a partir da capacidade de transformação que a imaginação do leitor exercerá. De forma que ele, fará uma leitura do ambiente narrado díspar da do escritor, ou seja, a urbe acaba escapando da sua representação original, provocando uma reapropriação do espaço citadino. Para o leitor que conhece a experiência da cidade do Rio de Janeiro a ambientação torna-se mais fácil de realizar-se. Nesse sentido, Bastos (2012, p. 23), pontua que:

A experiência que o leitor vive é a mesma do protagonista: deslocar-se de um ponto a outro, entrar e sair de prédios, ir e vir, em suma. Não porque com tais movimentos pretenda chegar a um ponto terminal, do mesmo modo que o *movimento* da leitura não resulta em chegar ao fim da estória.

Para que ocorra uma verdadeira assimilação da narrativa, o autor convoca o leitor a transportar-se para o cenário narrado. No fragmento do conto “O cobrador” (2005, p.273), ao elencar aleatoriamente os espaços citadinos, Rubem Fonseca transporta o leitor, habituado com o espaço do Rio de Janeiro ou totalmente ignoto, para o frenético pulular do tráfego das ruas na hora do *rush*.

A rua cheia de gente. (...) Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando a calçada.

As referências acima não só colaboram com o efeito cenográfico, como também para representar as perturbações emocionais e psíquicas com que o protagonista padece. Por outras palavras, a enumeração de espaços urbanos, transfere para o texto a desordem em que a personagem se relaciona com o meio, refletindo em suas ações de violência e agressividade gratuita com que exerce nas suas relações com outras personagens e incorporando, nos seus atos, a barbárie desnorteada da megalópole.

Uma nova leitura do Rio de Janeiro é promovida por Rubem Fonseca ao distorcer a tradição em que a representação da cidade estava associada a exposição e elogio das belezas naturais ou para exemplificar as possibilidades e sofisticações que comumente encontram-se nas metrópoles. Machado de Assis, no conto “Missa do Galo”, apresenta essa última visão:

A casa em que eu estava hospedado era do escrivão Meneses, que fora casado, em primeiras núpcias, com um de minhas primas. A segunda mulher, Conceição, e a mãe desta me acolheram muito bem, quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios. Vivia tranquilo, naquela casa assombrada na rua do Senado, com os meus livros, poucas relações alguns passeios (ASSIS, 1962, p.91).

Para Nogueira, protagonista do conto machadiano, o Rio de Janeiro é o lugar em que a realização de estudos é uma aspiração. Aqui a cidade é apresentada como o lugar onde existe possibilidades e oportunidades. Já nos contos de Rubem Fonseca, décadas após as publicações machadianas, seus narradores apresentam a cidade em decadência, mais especificamente o seu centro e arredores, sem constituir algum juízo de valor, exibindo as mazelas, a violência, a obscenidade que estão presentes nos becos da cidade. À guisa de exemplo, cabe trazer para a pesquisa um fragmento do conto “Passeio noturno (Parte I)” do livro *Feliz Ano Novo* (1975, p.50):

Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre e sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na Avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal.

O protagonista do conto cansado das rotinas executivas e das cobranças familiares decide extravasar sua inquietação e acalmar seu estado de espírito atropelando aleatoriamente pessoas nas ruas. Aqui a cidade torna-se cúmplice de seus atos delinquentes ao proporcionar espaços propícios para a realização de seus crimes. Numa vertente de associação humano-geográfica, Rubem Fonseca tece seus personagens influenciados pelo cenário em que são ambientados. O grande centro urbano tornar-se-á a base de suas narrativas, pois lá será o lugar ideal para encenar os dramas da sociedade

que sobrevive entre as nuances da diversidade social, perdendo a experiência do convívio pacífico.

Rubem Fonseca, ciente do imaginário construído acerca do Rio de Janeiro – a Cidade Maravilhosa –, por muitas vezes síntese e metonímia do Brasil, opta por apontar a outra face urbana da capital carioca. As belezas naturais são trocadas pelas disparidades sociais e a violência cidadina, apresentando a corrosão latente das estruturas sociais. Nesse sentido, o espaço não é visto somente como cenário, ele reflete a barbárie que impulsiona as ações das personagens, acometendo-as ou impulsionando-as.

1.2.3 A crítica social

Após considerar as representações cidadinas como um reflexo da sociedade nos personagens, percebemos que há em Rubem Fonseca uma tessitura de juízos permeando seus enredos e trazendo para o leitor uma análise incisiva da realidade que o cerca. Vemos que a crítica social é empregada por Rubem Fonseca para refletir a sociedade e o seu tempo e, sendo assim, consideramos que grande parte da obra fonssequiana é construída com base na crítica social, percorrendo as diversas camadas sociais. Temos, por exemplo, no conto “Betsy” de *Histórias de amor* (FONSECA, 1997, p. 9), o sutil olhar fonssequiano de avaliação:

Betsy esperou a volta do homem para morrer (...). No dia em que o homem chegou, Betsy teve o derrame e ficou sem comer. Vinte dias sem comer, deitada na cama do homem. Os especialistas consultados disseram que não havia nada a fazer. Betsy só saía da cama para beber água.

Aqui Betsy encontra-se moribunda e o seu companheiro põe-se ao lado da cama para esperar pela sua morte. Ao lado da cama o homem relembra os bons momentos vividos junto da protagonista com alegria e pesar. A morte chega. O companheiro coloca o corpo na caixa de papelão em que estava guardado o liquidificador para realizar o enterro. Nesse instante o leitor, atônito com a quebra de expectativa, percebe que a moribunda tratava-se de uma cadela, a Betsy que dava nome ao conto. A crítica realizada

por Fonseca nesse conto é velada e sutil, debate-se acerca da questão da extrapolação do tratamento humano dado aos animais.

Ao contrário dessa crítica dissimulada que permeia as páginas de Rubem Fonseca está a crítica aberta à sociedade que não enxerga as mazelas que emergem da população. Por isso, sua obra baseia-se em personagens marginais, destacando suas vidas breves e vazias, em seus casebres a espera de alguma transformação que os resgatem da rotina de miséria, medo e fome:

Morávamos no mesmo morro, mas em casas diferentes. Ele comprou para mim a casa onde moro que tem quarto, sala, banheiro, cozinha e uma laje onde fica o tanque de lavar e onde posso apanhar o sol, se quiser (FONSECA, 2006, p. 49).

No fragmento acima do conto “Guiomar” de *Ela e outras mulheres*, Fonseca explora em sua narrativa personagens que com sua moradia bastante precária e aglutinadas entre si, desejam progressão social. Nesse sentido, muitos relatos ficcionalizados por Rubem Fonseca aproxima-se do romance-reportagem, tendência na qual a literatura aproxima da linguagem jornalística, embutindo considerações acerca da realidade transferida para o romance. Próxima à estética naturalista, as narrativas fonssequianas são marcadas pela ênfase na descrição de um narrador inserido e observador do mundo real.

Sobre essa vertente da literatura, Flora Süssekind (1984, p. 174), considerando a inserção da crítica social como aparato jornalístico na literatura, realiza a seguinte definição: “‘Literatura de olho no jornalismo’, o novo naturalismo dá mais ênfase à *informação* do que à *narração*. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização”. Ao inserir contornos factuais nas narrativas, Rubem Fonseca opta por posicionar suas críticas perante a sociedade, provocando o questionamento social de forma agressiva e contundente. Sobre essa função que a literatura assume, Wellek e Warren (1962, p. 117) dizem que:

A literatura tem uma função social – ou utilidade –, que não pode ser puramente individual. Assim, uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última análise ou implicitamente, questões sociais.

Dada sua função, Rubem Fonseca a explora em seus personagens e meios em que vivem com o intuito de revelá-los para uma sociedade que os veem como transparentes. Logo, suas críticas possuem também essa função reveladora de tonalidades discursivas para aqueles que, de algum modo, pretendem escondê-las.

Não só a crítica de vertente social, mas também críticas de frivolidades, de caráter descompromissado e leve. Algumas dessas críticas podem ser conferidas na obra *O Romance Morreu* (2007), como por exemplo na crônica “Pipoca” em que o autor dispõe a realizar uma análise sobre as pipocas das salas de exibição cinematográficas:

Atualmente, a melhor pipoca dos cinemas do Rio me parece ser a do cinema Leblon, hoje dividido em duas salas. Já fiz o teste várias vezes, e a qualidade tem se mantido inalterada há bastante tempo. Tenho medo de que um dia o Leblon, que tem projeção e som de aceitável, abandone a pipoca e em seu lugar passe a oferecer café expresso aos frequentadores, para ser consumido na sala de espera – tente assistir um filme bebendo cafezinho –, e que outros cinemas também sigam esse mau exemplo de exclusão (p. 42).

Rubem Fonseca não se exime de executar seu papel de intelectual diante das cenas cotidianas. Qualquer assunto será tema para suas análises – ácidas, sutis ou frívolas – e caberá ao leitor interpretá-las e perceber sua importância dentro do contexto da obra. Diante desse cenário, contemplamos o autor com o título de crítico do contemporâneo por realizar suas incisivas análises em diversas vertentes e de variados formatos, trazendo para a cena literária novos olhares sobre a sociedade na qual se insere.

1.2.4 A suspensão do juízo moral

Na literatura de Rubem Fonseca nem sempre o mocinho exerce a função de tal e, às vezes, o bandido é produtor de benefícios para os outros. Ou seja, aquele em que se cria alguma expectativa devido sua procedência, característica ou nível social exerce uma ação contrária da que lhe é imposta pela leitura impressionista de sua natureza. Essa

característica, aqui, denominaremos de suspensão do juízo moral. Essa ruptura dos paradigmas foi designada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin de *Carnavalização* definida por Soares (2007, p. 72) como inversão de valores, pela subversão cultural, por uma atitude de dessacralização, por outras palavras, pela apresentação de um mundo antagônico.

Para iniciar, apresentamos dois contos para exemplificar essa particularidade da obra fonsequiana. O primeiro é sobre a personagem Paulo Mendes, investigador, protagonista do conto “Mandrake” (2005), em que chantageia um banqueiro, extorquindo para a aquisição de automóveis de luxo, para não revelar um fato desabonador a seu respeito. O outro é da personagem narrador de “Belinha”, conto de *Ela e outras Mulheres* (2006, p. 24), em que um matador profissional ao receber o pedido de Belinha para matar o próprio o pai, assume outra decisão:

Aquela conversa não tinha mais graça para mim, antes me excitava, agora me dava um certo nojo. Ela deitou-se de barriga para baixo mostrando a bunda, não havia no mundo, no mundo inteiro, bunda mais bonita que aquela, e ela sabia disso. Me aproximei de Belinha, tirei a Walther do bolso e disparei na cabeça dela, bem na nuca, para ela morrer de maneira instantânea e sem dor. Depois cobri o corpo dela com um lençol e saí, fechando a porta da casa. Como é que alguém pode querer matar o pai ou a mãe?

A personagem realiza esse ato por acreditar que uma pessoa que deseja a morte do próprio pai, é indigna viver. Lucas (1971, p. 119), diz que “cada conto de Rubem Fonseca reflete mais do que a crise da sociedade: traz a crise do eu na sociedade. Daí tanta criatura unidimensional, tantos caracteres cindidos, tanta esperança esmagada”. E para exemplificar essa *crise do eu* cabe trazer para a pesquisa mais dois contos representativos dessa linha de força pertencentes à obra *Feliz Ano Novo*, que são os contos “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”. O protagonista dos contos, um executivo de classe média-alta, que para aliviar a tensão de sua vida rotineira, sai com seu jaguar preto pelas ruas da cidade atropelando inocentes:

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente

a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto (FONSECA, 1993, p. 50).

O fragmento exposto, retirado de “Passeio noturno – Parte I”, representa o momento em que o protagonista atropela sua primeira vítima. Após o ocorrido ele retorna para seu lar, mais calmo, dá boa noite para seus familiares e vai descansar para “um dia terrível na companhia” (p. 50) que iniciaria na manhã seguinte.

Os contos em voga representam a inversão de valores, apontada acima por Soares com indício de carnavalização, vivenciadas por uma sociedade materialista e cultuada pelo personagem principal. Nesse mundo recriado por Fonseca encontra-se o personagem da alta sociedade em sua crueza, expondo a face oculta de sua vida doméstica. A cidade, mais uma vez, apresenta-se como o lugar da barbárie, obedecendo à lógica da sobrevivência em que os destituídos de humanidade promovem a incomunicabilidade, a dureza e o tédio atrofiando todas as faculdades humanas. O resultado desse comportamento é a angústia e a solidão tão presentes nos personagens fonsequianos.

Não há local mais apropriado para encenar esse esvaziamento do que o cenário de uma delegacia, um dos ambientes escolhidos por Rubem Fonseca para narrar *Agosto* (2004). O comissário de polícia Mattos, o protagonista do romance, é um dos melhores exemplos dessa inversão de papéis adotada por Rubem Fonseca. Ele é um personagem que não se consome com o mundo de criminalidade e violência que o cerca. Sobre Mattos, Viegas (2002, p. 104) ressalta:

O combatente individual contra o crime, neste caso um ‘tira’ honesto, tem muito pouco de um herói autoconfiante. Opera dentro de um limite e a serviço de um sistema pelo qual nutre profundo descrédito, mas que não minimiza sua obstinação. Em meio à corrupção generalizada, que ressalta o caráter ambíguo da lei e da ordem, a honestidade é tratada com ironia. Essa rara qualidade se corporifica no comissário Mattos, que, por viver numa sociedade onde tudo tem seu preço, deverá ser conduzido a um fim trágico.

A personagem em análise é incorruptível, formado em direito, possuindo um enorme senso de honestidade, sofre de uma úlcera no estômago e tem um conhecimento

amplo de óperas e de literatura. Por outras palavras, mesmo intimamente participando do submundo do crime, Mattos cultivava hábitos eruditos. Sobre o comissário, Figueiredo (2003, p. 153) ressalta que:

Comprometido com as causas sociais, com uma ficha na polícia que leva a suspeitar de que seguiria as palavras de ordem do partido comunista, o comissário Mattos, que acredita num mundo verdadeiro, que julga a vida a partir de valores superiores, não resistirá às mudanças.

No excerto a seguir, o comissário Mattos possui um comprometido social tão grande que deseja efetuar uma greve na polícia por causa do excesso de presos na delegacia:

Mattos considerava aquela situação ilegal e imoral e tentara fazer um movimento grevista no Departamento Federal de Segurança Pública: os policiais parariam de trabalhar até que todos esses presos fossem transferidos para penitenciárias. As penitenciárias estavam também lotadas, e a greve proposta por Mattos não teria nenhuma consequência prática, causaria apenas uma repercussão negativa. Mattos afirmava que esse era o objetivo preliminar da greve, chamar a opinião pública e forçar as autoridades a procurar uma solução para o problema. “Uma utopia desvairada”, dissera o comissário Pádua, “você errou de profissão” (FONSECA, 2002, p. 11).

A revolta de Mattos diante de toda a injustiça em que estava inserido, impulsiona-o rebelar-se contra o cenário precário da delegacia. Seus valores morais não condiziam com a realidade que presenciava, por isso defendia seus ideais humanitários ao cuidar da integridade física dos detentos:

O comissário mandou o guarda apanhar a caixa de metal com a seringa e as agulhas, o vidro de álcool, os dois vidrinhos de penicilina, um de pó outro de líquido, que costumava levar para o plantão. Toda vez que chamava um médico para dar injeção num preso com gonorreia ninguém aparecia. O guarda trouxe o material, colocando-o sobre uma mesinha no corredor. Mattos tirou o suporte de metal de dentro da caixa, encheu-a de água até cobrir a seringa e as agulhas, apoiou a caixa no suporte colocado sobre a tampa, colocou álcool na tampa de borracha do frasco com líquido, aspirou o líquido, tirou a agulha, enfiou no outro frasco, expeliu o líquido da seringa, tirou a seringa deixando a agulha enfiada na tampa, sacudiu bem o pequeno frasco para misturar o pó com

o líquido, encaixou novamente a ponta de vidro da seringa na agulha e aspirou o líquido. De dentro do xadrez, Fuinha assistia a esses demorados preparativos. Colocou o braço nu para fora, fechando os olhos ao ser picado pela agulha (*Idem*:30).

Mattos preocupa-se tanto com os presos que traz consigo remédios, faz os “demorados preparativos” para a aplicação dos mesmos, realiza o procedimento de maneira que nem os médicos estavam preocupados: com todo cuidado e zelo pelo outro, independente da ficha criminal. Aquela situação de miséria absoluta fazia o comissário condoer-se:

Os presos se espremeram na parede quando Mattos entrou na cela. O cheiro repugnante de pobreza, de sujeira, de doença fortaleceu ainda mais a decisão do comissário.

“Todo mundo pra fora”

Os presos não entenderam a ordem do comissário e continuaram imóveis dentro do xadrez

“Pra fora!”, gritou o comissário. Seu estômago ardia.

Os presos saíram e ficaram agrupados no fundo do corredor.

Mattos chamou o xerife para perto dele. “Olha, vai sair um de cada vez, com intervalo de um minuto entre um e outro. Você é responsável”.

Um a um os presos foram saindo em silêncio. Pareciam ratos fugindo (*Ibidem*: 332).

Seu comprometimento com o social chega ao ápice quando liberta todos os presos, pois a precariedade que reinava naquele lugar o incomodava. Ao condoer-se com o outro, Mattos defende aquilo que ele é, revoltando-se contra a má condição da cadeia. O comissário, que deveria exercer a função de déspota que sua profissão e o meio no qual trabalhava exigiam, subverte seu papel e torna-se o salvador dos oprimidos. A úlcera encerra na obra uma alegoria, a não aceitação de Mattos àquilo que lhe é externo: toda a corrupção da delegacia que chefiava, a política desonesta e os desmandos políticos. A dificuldade de ingestão dos acontecimentos ao seu redor, esse sofrimento interior, produzia a úlcera moral em Mattos que é metaforizada na obra, tornando-se uma constante característica.

Sustentando o ideal de lutar por uma causa nobre, Mattos acaba se sentindo agredido e sufocado pela injustiça e falta de ética da delegacia. A doença física é reflexo da dilaceração espiritual do seu protagonista, pois a perturbação com o meio no qual vive

afeta o corpo físico de Mattos por meio de um processo de somatização em que o policial transfere toda a aflição do espírito para o organismo. Como vimos, Mattos surge na trama como um combatente solitário contra o crime, uma subjetividade a serviço de um sistema pelo qual nutre descrédito. Sua ética é dissonante na polícia: solta os presos pobres do xadrez, não aceita propina dos bicheiros, não mata bandidos, gosta de óperas, de leituras sofisticadas, não obedece a ordens administrativas que vão de encontro à sua profissão.

Rubem Fonseca marca seus enredos policiaiscos muitas vezes baseados em inversões morais o que permite apresentar um narrador capaz de orientar os leitores a confrontarem-se com a desconstrução de valores e certezas, em que nem sempre o assassino representa o mal. Tal estratégia de inversão de lógica moral contribui para a difícil ponderação dos leitores acerca da condenação ou absolvição das personagens diante dos crimes realizados. Uma peculiar tática que aproxima o leitor do universo ficcional apresentado pelo enredo.

1.2.5 A solidão

Nas narrativas fonsequianas os sujeitos são concebidos pela marca da solidão: vivem no caos da cidade desviando das atrocidades que os cercam e sobrevivendo ao emaranhado de representações identitárias que a urbe oferece; e também, vivem atormentados pela deficiência de afetos e de estímulos para prosseguirem. A marca da ausência proporciona as ações dos protagonistas e embrutece suas relações com a sociedade. Esses sujeitos solitários vivem a espera de alguma troca, como afirma Figueiredo (2003, p. 39):

Rubem Fonseca destaca, como marca da vida contemporânea, a solidão decorrente de dificuldade de comunicação efetiva com o outro, já que as relações humanas acabam se realizando segundo a mesma lei que rege a comunicação de massa, ou seja, a absolutização de uma palavra sob a máscara formal da troca.

Nas personagens de Rubem Fonseca percebemos um sujeito que luta contra todos (eu x os outros) reinando, assim, o individualismo. Nesse cenário de solidão-multidão, muitas vezes, a única forma de diálogo existente entre esses personagens é o sexo furtivo em que, por breves instantes, os personagens realizam trocas que os humanizam e resgatam do isolamento. Mas em outros casos o distanciamento é tão marcado que nem o contato físico é concretizado, como podemos ver no conto “Corrente” de *Lúcia McCartney* (1987, p. 133):

Após meses de sofrimento e solidão chega o correio:
esta corrente veio da Venezuela escrita por Salomão Fuais
para correr o mundo
faça vinte e quatro cópias e mande a amigos em
lugares distantes
antes de nove dias terá surpresas, graças a Santo Antônio (...)

Nesse conto de apenas uma página, Rubem Fonseca, laconicamente, transfere para sua narrativa o desespero do sujeito solitário que ao receber uma corrente, única correspondência que o correio traz, não tem nenhum amigo ou conhecido para passar adiante: “não tem amigos em lugares próximos”. Conforme relata a corrente com alguns exemplos, ocorrerá alguma tragédia com aquele que não a prosseguir. Aqui o protagonista é conformado com sua situação de incompletude e opta por continuar nela, conforme vemos ao final da narrativa, logo após não conseguir transmitir a corrente, decide fechar-se em si mesmo: “Fecha a casa. Deitado na cama, espera surpresa”. Abandonado e resignado com a situação, o protagonista decide voltar ao estado de inércia que se encontrava e aguardar alguma forma de relacionamento que o libertará do isolamento. Por outras palavras, o protagonista rende-se ao apelo da corrente e aguarda que algo inesperado sobrevenha e o retire da solidão.

Às vezes a solidão é resultado das relações que os personagens possuem com os outros ao redor, provocando o isolamento. No conto “O anão” de *O buraco na parede*, apesar de relacionar-se simultaneamente com duas mulheres, o protagonista padece com a solidão:

Fiquei sozinho, sem a mulher que eu amava loucamente, sem Sabrina que estava enterrada no Caju e sem o único amigo que eu tinha no mundo que era o anão morto dentro da mala e a noite caiu e como eu não tinha mais o retrato dela para olhar fiquei olhando a mala até dia

raiar, quando então peguei a mala e fiquei andando com ela na sala de um lado para o outro (FONSECA, 1995, p. 83).

À noite, sem rumo, o protagonista agoniza em seu apartamento esperando o dia amanhecer, tal qual uma falsa promessa de um encontro que não há desde que perdeu sua amante, sua namorada e seu amigo. Essa individualização gera o embrutecimento do homem ocasionado pela ausência das relações interpessoais. Oriunda de todo esse contexto as personagens marginais, ladrões, assassinos, estupradores pois ao perder o convívio com o outro esses sujeitos sentem a necessidade de destruí-lo.

Outro exemplo dessa solidão, marcada na narrativa de Fonseca, está em um de seus últimos romances *O Seminarista* (2009). Aqui o protagonista habita o recolhimento durante toda sua infância, trancafiado dentro de um seminário religioso, e na já vida adulta, por conta de sua profissão, necessita isolar-se para evitar quaisquer contratempos que o impeça de continuar no ofício:

Era uma casa modesta. Na sala havia uma televisão pequena, um sofá e uma mesa redonda com duas cadeiras.
“Você é casado?”
“Solteiro.”
“Tem mãe?”
“Como assim?”
“Muito simples. Você tem mãe?”
“Ela morreu quando eu era pequeno. Fui criado pela minha avó.”
“E a namorada? Tem?”
“Namorada? Ninguém quer namorar alguém como eu” (FONSECA, 2009, p. 24).

José, o protagonista de Fonseca nesta narrativa, vive as agruras da solidão até encontrar uma namorada que o faz abandonar sua carreira de matador por aluguel. Surge então uma esperança de uma parceira para compartilhar a vida e uma alternativa para a remoção de sua vida no isolamento. Mas o romance é interrompido pelo assassinato de sua amada, ação essa que faz com que ele retorne para a vida da solidão e, subsequente, do crime. Sobre essa condição do personagem fonssequiano, Josef (1986, p. 217) faz a seguinte consideração:

Rubem Fonseca se afasta da concepção tradicional do realismo, para mostrar a subjetividade, através de sua concepção particular do

universo, para encontrar o que há na aparência externa da realidade. Mas suas obras, metáfora da vida moderna, a linguagem cria sua própria narração, tematizando seu próprio tema. O mundo das obras de Rubem Fonseca é sem limites: do conto policial à ficção científica, da crônica de costumes à crítica social, é sempre a sensação de solidão, pela impossibilidade de comunicação entre os homens, o esmagamento do ser na grande cidade, a condição absurda do homem. Como uma alegoria da condição humana, sua obra mostra o vazio do cotidiano, a frustração e o desencantamento do homem, prisioneiro dele mesmo.

A ficção de Fonseca encena o vazio existencial de sujeitos que, ante a impossibilidade de levar adiante uma vida de virtudes, transformam-se em indivíduos errantes ou amargurados imersos e esmagados pelas rotineiras ações do cotidiano que eliminam os sonhos e os desejos. Essa reclusão muitas vezes ocorre devido aos atos de violência acometidos pelas personagens que as empurram para à margem da sociedade, encarceradas na incomunicabilidade.

1.2.6 A violência

A transposição da violência para a literatura é assunto de grandes pesquisas e vem suscitando temas de seminários, livros, teses. No que tange a temática atrelada à obra de Rubem Fonseca, diversos artigos e capítulos de livros, que especificamente desenvolvem abundantes considerações sobre a proposta, foram publicados no meio acadêmico e cultural. Resende (2008, p. 32), sobre a inserção na violência na literatura contemporânea, faz a seguinte apreciação:

Se a questão da violência, com suas causas e formas de controle, divide políticos, põe em xeque as diversas formas de administrar o Estado, espalha acusações, deixa a população amedrontada e perplexa, a transposição da violência urbana para a literatura também não deixa de ser polêmica. Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas.

Caminhando nesse sentido, procuro abordar, a seguir, a temática da violência e do sexo presentes na literatura fonssequiana – não a deixando por último ao acaso e sim por

se tratar das características mais relevantes da produção de Rubem Fonseca, conforme já pontuada pelos investigadores de suas narrativas. Scollhammer (2009, p. 41), ao apontar para a brutalidade da obra fonssequiana, diz que “Fonseca cria uma posição estoica diante da barbárie, uma mistura de aceitação da realidade, na sua grotesca crueldade, e uma atitude de humor conformada com a existência humana”.

Para o início de uma explanação sobre essa linha de força, escolho apresentar um breve comentário sobre a censura do livro *Feliz Ano Novo*, já comentado nessa pesquisa e nesse momento retorno para lançar breves considerações. Figueiredo (2003, p. 28) afirma que:

O alvo principal dos censores foi a tematização da sexualidade. Acusaram o autor de pornografia, de atentado à moral e aos bons costumes, e usaram como prova, o uso dos palavrões, enquanto o que de fato incomodava no livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, de pontos de vista sobre a violência levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos.

Nesse caso, a mira dos censores estava apontada corretamente para a proposta transgressora que foi desenvolvida por Rubem Fonseca: o sexo sem pudor e a violência sem compaixão. De todas as características pontuadas neste capítulo, percebe-se claramente que obra de Fonseca é sitiada pela violência e pelo sexo e que as demais são apenas secundárias dentro desse emaranhado temático desenvolvido pelo autor. De imediato trataremos de abordar a temática da violência e, por conseguinte, a do sexo. Começaremos citando um trecho de “O cobrador” (FONSECA, 2005, p. 278), para pontuar como é desenvolvida a temática da violência:

Ela estava grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.

Neste conto, o protagonista cobra da sociedade tudo aquilo que lhe falta – dinheiro, mulheres, casa, carro, sexo, características físicas: “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão de devendo” (FONSECA,

2005, p. 273). Nessa cobrança irresgatável a personagem violenta luta contra todos os homens da cidade que a cerca, numa tentativa inútil de obter a instantânea solução para suas necessidades. Por outras palavras, a violência desencadeada pelo protagonista não é incentivada pela sobrevivência e sim pela existência – para existir ele precisava ter o que os outros possuíam. Ao requerer seus supostos direitos, o Cobrador não usa do bom senso, das leis mas sim da instantânea necessidade. Amaral (2009, p. 84), em análise do conto, pondera que:

Há no cobrador uma incipiente consciência social pela qual se pratica um ajuste contas: numa primeira concepção, o objetivo em vista é eliminar, individualmente, todos os representantes da classe abastada. A lei e a justiça são incrementadas a ferro e fogo. Seu desejo não é receber de volta as migalhas do que lhe foi sonegado a vida inteira. A intenção é eliminar a possibilidade dessa prática de exploração.

Esse desvario de violência desloca o leitor para os abismos do real. A agressividade exposta sem atenuantes confere uma impactante experiência de repugnância e confrontação por meio da representação textual. Na obra fonsequiana, de certo modo, todas as personagens contracenam com atos de violência: ora são acometidos por eles, ora os cometem. Talvez esteja nela as cenas mais violentas da Literatura Brasileira em que os assassinos de aluguel se multiplicam em páginas banhadas de sangue. Trago um fragmento do conto “Jéssica”, *Ela e outras mulheres*, para visualizarmos mais um pouco da temática presente na estética fonsequiana:

Agarrei Jéssica pelos cabelos e comecei a esmurrar o rosto dela. Quebrei primeiro o seu nariz, depois o maxilar, depois boca, fazendo os dentes saltarem para fora, em seguida quebrei os ossos que ficam debaixo dos olhos, e arrebentei os ossos das orelhas. Ela ficou estirada na cama, o rosto parecendo um bolo de massa de tomate. Minhas mãos doíam e sangravam, acho que quebrei alguns dedos (...). Ela não me ouviu e nem me via, pois não podia abrir os olhos empapuçados de sangue e carne moída (FONSECA, 2006, p. 67).

A violência em Rubem Fonseca não possui forma única, ela é trabalhada de todos os ângulos possíveis, sobre diversas óticas. Tal violência é manifestada por meio da linguagem, da escrita, da descrição das cenas, dos diálogos, das intervenções realizadas

pelo narrador. Viegas (1996, p. 132) afirma que: “Rubem Fonseca vitaliza o assunto da *violência*, apesar do desgaste sofrido a partir da nossa convivência diária com a própria violência”. Assim, age com frieza a personagem, outrora mencionado, de “Passeio Noturno – Parte I” e “Passeio Noturno – Parte II”, ambos contos de *Feliz Ano Novo*. Para distrair-se de um dia tumultuado, atropela as pessoas nas ruas por sadismo. Aqui a violência assume a condição de prática esportiva, por outras palavras, os atos do protagonista exercem uma função terapêutica, aliviando as tensões cotidianas.

Acrescento aqui outro exemplo marcante dessa linguagem violenta que se dá por meio do conto, também já mencionado aqui, “O anão” de *O buraco na parede* (1995, p. 82).

Agarrei o anão pelo pescoço e levantei ele no ar e ele se debateu e me fez cambalear pela sala batendo nos móveis até cairmos no chão e eu coloquei os joelhos no peito dele e apertei até minhas mãos doerem e eu ver que ele estava morto. E depois apertei de novo o pescoço dele e coloquei o ouvido no peito dele para ver se o coração batia e apertei de novo e de novo e de novo e passei o resto da noite apertando o pescoço dele.

A utilização frequente da conjunção (11 vezes no fragmento) proporciona à narrativa uma ideia de velocidade e dinamismo em que as ações violentas cometidas pelo protagonista são executadas. A sede do protagonista pela violência é tão exagerada que chega ser compulsiva, pois, até mesmo, depois da vítima estar morta ele, em completo estado de frenesi, ainda continua “o resto da noite apertando o pescoço” dela.

Como notamos, os contos de Rubem Fonseca são permeados pela violência, seja a de um assassinato, seja a de um latrocínio, seja a de um estupro. Em *Feliz Ano Novo*, no conto que dá nome ao livro é narrada uma história em que os três assaltantes invadem uma casa, que festejava o dia de ano novo, em São Conrado na cidade do Rio de Janeiro. Lá eles assaltam, estupram e assassinam os participantes da festa. Dois homens são assassinados somente para comprovar uma tese dos bandidos que se alguém ao levar um tiro próximo de uma parede o corpo ficaria preso nela:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O

impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No meio do peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu não grudou o cara na parede, porra nenhuma (FONSECA, 2003, p. 19).

O primeiro personagem que é assassinado não adere à parede, mas o segundo fica, pois, havia no fundo uma porta de madeira. A brutalidade exposta aqui choca pelo fato da ação violenta ser baseada numa relação de atração, uma depravação para constatar uma suposição acerca do horror da morte.

A violência em Rubem Fonseca não está presente somente nos acontecimentos das narrativas, mas também, no texto. O leitor inexperiente sente-se agredido ao ler seus contos e romances. Desse modo, a violência aqui não é só vista como temática, ela é igualmente caracterizada pela linguagem, ou seja, a linguagem utilizada nas narrativas fonsequianas é portadora da violência. Os contos poderiam ser narrados da mesma forma, mas com uma descrição menos agressiva. Sobre a violência em Rubem Fonseca, Figueiredo (2003, p. 19) afirma que:

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento.

Nessa perspectiva, a violência possui um papel importante no interior do texto fonsequiano, pois a ação violenta é um elemento estruturante da composição narrativa, ela opera como um elemento de caracterização da personagem e, também, define o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. Nesse conjunto de aspectos narrativos, tempo e espaço também contribuem para que a aproximação do leitor com o que está sendo narrado seja feita com perfeita eloquência.

Nesse sentido, a questão da violência em Rubem Fonseca não é meramente ilustrativa, sua exibição repercute perturbações, marca estranhezas, revela condições. Sua literatura evoca expressões indizíveis da bestialidade para que o leitor se aproxime daquilo que é narrado. Sobre a violência, Jacques Leenhardt (1990, p. 14), diz que:

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia de corpo social, com tudo o que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e deveres. A violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva.

É por meio de seu discurso que todas as nuances da violência, propagada pelas proporções do comportamento humano, é focalizada. Por outras palavras, Rubem Fonseca, ao explorar a violência em suas obras, traz ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado, vasculhando as entranhas do real coletivo, compondo os espaços com fragmentos dos vazios individuais. Como vimos anteriormente, inúmeras de suas narrações são ambientadas em cenários em que representam o mundo policial e, por isso, não há como desvincular a temática aqui abordada daquilo que está narrando-se pelo autor. De tal forma que a violência social decorre dos diversos contornos de poder que os personagens buscam exercer sobre os demais.

1.2.7 O sexo

E não é só o que tange a violência que o leitor se sente agredido, a temática do sexo também o acomete. No romance *O Caso Morel* (1973), Rubem Fonseca permeia a narrativa com diversos trechos com descrições minuciosas de cenas de sexo:

Mandei Joana sentar na beira da cama de pernas abertas e comecei a beijar o seu corpo. A boceta de Joana estava fria, molhada de água, com um leve gosto de sabão. Aos poucos foi esquentando até que começou a ficar salgada. Joana deitou-se. Esticou as mãos procurando as minhas. “Entra dentro de mim... quero que você faça tudo comigo!” Joana queria ser espancada, aviltada, sodomizada, queria ter o rosto lambuzado pelo meu sêmen. Fiz a sua vontade (FONSECA, 1973, p. 43).

Em “Diana” conto de *Ela e outras mulheres*, Diana procura um homem para ter uma experiência sexual única: um orgasmo. Na madrugada, ela encontra Manoel num café e os dois vão para o apartamento dela:

Depois de lamber seus seios e a sua vagina, eu a fui penetrando lentamente e dando uns tapas no seu rosto, sem muita força, mas mesmo assim sua face ficou vermelha. (...) Senti sua vagina ir se contraindo e logo um líquido abundante inundou o meu pênis (FONSECA, 2006, p. 35).

Em “Joana”, do mesmo livro, o protagonista tem problemas com suas relações sexuais, pois ele só obtém prazer com mulheres belas. Até que encontra uma mulher feia, mas atraente:

A boceta de Joana era apertada e sugante, quente, úmida. Prolonguei o mais que pude o prazer daquela penetração. Ela gozou com um ardor tão incandescente e deu um grito tão agudo que eu perdi o controle e gozei também. Confesso que foi uma das maiores trepadas da minha vida (Idem: 76).

Já no conto “Carpe Diem” de *Histórias de amor*, a descrição de uma cena de sexo é relatada com maior sutileza:

Roberto morde as bochechas de Paula, abraça o corpo dela como um urso, ela abre caminho para que ele entre no corpo dela, meu amor diz que adora foder comigo, rolam pela cama larga, ele fica em cima, ela fica em cima, diz que me ama, ele diz tudo o que ela quer que ele diga, e quando ele goza um trem de ferro passa por cima dele e ele urra como um animal ferido de morte (FONSECA, 1997, p. 117).

Uma possível explicação para a frequente existência desta temática nos contos de Rubem Fonseca é que o sexo acaba por ser a única troca possível dos personagens, a comunicação existente entre eles, tendo em vista que são personagens marcados pela ausência total de afeto. A descrição de cenas eróticas e libidinosas relaciona-se com a condição de vida que possuem os personagens fonssequianos, buscando no prazer a fuga das dores corriqueiras. Ao realizar uma análise integral da obra de Rubem Fonseca, dos títulos até então publicados, Jozef (1980, p. 63) pondera que:

O grande tema de Rubem Fonseca é o cotidiano, homens e mulheres que não têm possibilidade de transcendência, bloqueados pela frustração e pelo desencanto. A televisão, o telefone, a cidade grande e seu mundo, sua sofrida classe média, as pessoas empilhadas, a violência e a agressão da urbe, o universo urbano, enfim, são capturados pela palavra duma determinada classe social.

Não há como desassociar as cenas libidinosas dos cenários presentes na ficção fonsequiana. Essa exibição de cenas indecorosas pode provocar um choque para os leitores não habituados com esse realismo erótico. Porém, na literatura brasileira, desde o Barroco, com Gregório de Matos, que esse tipo de relato começa a manifestar-se e com a abertura que a Semana de 22 proporcionou para nossa literatura houve um maior alargamento da tematização erótica (à guisa de exemplo, cito as conhecidas obras de Jorge Amado). Obras de alto nível artístico, desde a poesia lírica até ao texto dramático, ilustram com suas descrições e cenas enredos eróticos. Por outras palavras, para leitores assíduos de literatura, essa exploração temática não é motivo de causar espanto.

Essa declarada exposição adotada por Rubem Fonseca, como sabemos, foi um dos motivos que a proibiu a circulação de *Feliz Ano Novo* provocando, em 1979, o crítico e professor Afrânio Coutinho a escrever um parecer jurídico contra o Estado solicitando direitos de expressão e indenização para o autor. Nessa peça, Coutinho (1979, p. 28) pondera que:

Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua viva e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos ainda liberar das mazelas, que alguns julgam inerentes à natureza humana.

Exposição que mais tarde, como veremos no desenvolvimento da tese, será aos poucos abandonada na ficção fonsequiana. Encerro aqui a primeira parte da tese com a citação de Barbieri (2003, p. 82), sobre a imoralidade em Rubem Fonseca:

A “imoralidade” ou “incitamento” dos contos de Rubem consiste em mostrar, à luz forte de uma linguagem hiper-realista, episódios de

violência moral, física, política e social, que compõem o quadro de nossa crônica diária.

E para compor tal quadro, Fonseca utiliza-se das características que acima foram detalhadas por meio de trechos de sua obra, que são: a influência do trabalho como comissário, ou seja, os aspectos criminais existentes na obra; a representação urbana minuciosa; a linguagem crua e enxuta; a constante utilização de diálogos; a crítica social; a presença da oralidade na narrativa, tanto pelos elementos e recurso gráficos, quanto pelo uso da pragmática; a carnavalização; a violência no plano da narração, da linguagem, da moralidade; e, por fim, a temática do sexo.

Rubem Fonseca instaura na literatura contemporânea um discurso pouco modalizado. Sua linguagem possui marca própria capaz de provocar no leitor inexperiente certo desconforto e até mesmo repulsa pelo texto. Por fim, suas narrativas encenam trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, anônimos habitantes da urbe que contracenam com personagens marginais, corrupção, violência e erotismo exacerbados. É assim que surgem suas narrativas: sob o signo da transgressão.

2. A NARRATIVA POLICIAL, INTERMIDIALIDADES E A SOBREVIDA DE PERSONAGENS: ADAPTAÇÕES E (RE)CRIAÇÕES.

Você não tem inveja dos escritores? Para criar um livro eles gastam apenas papel e tempo, os personagens todos trabalham de graça, fazem coisas que os autores de cinema não saberiam fazer, ou se recusariam a fazer. Produzem as cenas mais custosas gastando apenas palavras.

(FONSECA 2003, p. 131)

Desde *Assassinatos da rua Morgue* (1841) até *Calibre 22* (2017) muito se passou na literatura policial. A intenção deste capítulo é discorrer sobre o romance policial incidindo sobre o da autoria de Rubem Fonseca e apresentar como o método cientificista do final do século XIX, utilizado por Poe, por meio da dedução das pistas oferecidas ao leitor, é posto em causa na poética fonssequiana. Para além disso, falaremos também sobre a questão da sobrevivência da personagem fonssequiana e sobre as transposições midiáticas realizadas a partir de sua obra.

Pertencente à literatura de massa, o romance policial é composto essencialmente pelo criminoso, vítima e detetive e é sustentado pelo enigma em torno da identidade do transgressor. Por conseguinte, é esse suspense acerca da autoria do crime que mantém o leitor preso à narrativa do início ao fim. O relato policial com o intuito de desvendar um crime de qualquer espécie é, talvez, impossível de se descobrir sua gênese, ou seja, não podemos demarcar com segurança o seu surgimento em registros narrativos, mas sabemos que está presente desde os primeiros escritos. A mitologia, a Bíblia, os romances de aventuras e hoje em dia o noticiário jornalístico, as novelas televisivas, em suma, nos veículos midiáticos a temática do desvendar um crime torna-se assunto principal. O romance policial clássico, tal qual o concebemos hoje teve as primeiras manifestações a partir do século XIX, em decorrência a diversos fatores, tais como: o desenvolvimento das cidades industriais, o surgimento do ofício do agente policial e a influência da ideologia positivista.

Sobre o conceito de Romance policial, Reimão (1983, p. 8) teoriza:

Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda a narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial. Isto porque além da presença destes elementos é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração.

Dessa forma, o escritor de romance policial sempre apresentará duas histórias – a do crime e a da busca de sua resolução – e sua arte estará na união delas, revelando para o leitor a narrativa desconhecida. Na Bíblia, o livro de Daniel (14, 1-17), escrito aproximadamente no século II a. C., relata uma investigação num quarto fechado, tal qual Poe, magistralmente, apresenta-nos séculos depois. Num breve resumo, Daniel, ao ser questionado pelo rei Ciro sobre sua postura de não cultuar o ídolo Bel, argumenta que não idolatra algo criado pelas mãos dos homens, mas somente o deus único. Ciro diz que Bel é um deus vivo, pois consome todas as noites as oferendas depositadas aos seus pés e ao questionar o fato perante o rei, Daniel, é condenado à morte caso não consiga comprovar o seu raciocínio.

Assim, o profeta leva o rei ao templo de Bel e junto com os sacerdotes dispõe as oferendas ao pé do ídolo. A porta do templo é lacrada com o selo real, mas antes disso Daniel, secretamente, espalha cinzas no chão da câmara. Os sacerdotes, aqueles que verdadeiramente comiam as oferendas, não se abalaram diante do sucedido, pois eles entravam por uma abertura secreta debaixo da mesa. Ao nascer do dia, o Rei Ciro, Daniel e os sacerdotes conferem o lacre da porta e ao abrir o quarto fechado deparam-se com o desaparecimento dos alimentos ali depositados no dia anterior. Daniel mostra para o rei as pegadas deixadas no chão pelos sacerdotes, seus filhos e esposas escapando assim da morte anunciada:

Mas Daniel pôs-se a rir e impediu o rei de entrar mais adiante. “Olha o chão, disse-lhe. De quem são esses passos?” “Vejo de fato, respondeu o rei, passos de homens, de mulheres e de crianças”. E uma cólera violenta apoderou-se dele. Então mandou prender os sacerdotes, mulheres e filhos, os quais lhe mostraram as entradas secretas por onde se introduziam para vir consumir o que havia na mesa.

Como vimos, a narrativa investigativa é desde os seus primórdios trabalhada pelos escritores que utilizam do medo, do mistério, da curiosidade, da racionalidade, da matemática para construir a falsa realidade que atrai os leitores. Refletir sobre o mistério do quarto fechado leva-nos a textos conhecidos como: *Assassinatos da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, *O grande mistério de Bow*, de Israel Zangwill, e *Borges e os orangotangos eternos*, de Luís Fernando Veríssimo, em que crimes ocorrem dentro de salas fechadas, façanha que dificulta as investigações e torna o enredo mais instigante. Muitos outros autores, os quais não seria pertinente aqui mencionar, colocaram como primeiro e, algumas vezes, principal mistério em seus romances policiais o quarto fechado. O crime realizado, desse modo, muitas vezes redundava num jogo de adivinhação, quase num quebra-cabeças. Sobre o gênero, Pellegrini (2009, p. 81) diz que:

O romance policial sempre esteve associado, em todo o mundo, ao entretenimento (talvez seja esse o motivo de sempre ter sido visto com maus olhos por boa parte da crítica). Isso permitiu, modernamente, que inúmeros autores e muitos editores se tornassem milionários produzindo esse tipo de artigo (claro que não no Brasil), parece que sabendo satisfazer exatamente algumas necessidades subjetivas do leitor. Há várias tentativas de explicação de tais necessidades, que vão desde a estranheza e atávica atração humana pelo mistério, pela violência, pela sordidez, presentes em muitos textos, até o gosto pelo espírito dedutivo necessário para o deslinde das tramas, passando pelo prazer da introdução da aventura e do drama na monotonia da vida da maioria dos escritores.

Todos os itens supracitados despoletam no leitor ansiedade e desejo de desvendar o mistério, atraindo-o para a leitura do romance policial. No Brasil, em 1920, 79 anos depois da gênese do gênero, surge o primeiro folhetim policial: *O Mistério*. Escrita por quatro autores, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, a obra é lançada primeiramente em capítulos pelo jornal *A Folha* e mais tarde editada em livro. Reimão (2005, p. 14) sobre *O mistério* aponta que:

Observe-se que o fato de *O mistério* ter sido escrito em regime de parceria – cada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor deveria continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizadora final – confere a essa narrativa um caráter lúdico, um certo aspecto de ‘irresponsabilidade’, de ‘brinquedo’.

Publicada em capítulos pelo jornal *A Folha*, a dinâmica da obra estabelecia que a cada capítulo seria escrito por um autor e o próximo continuaria o enredo sem nenhum planejamento em comum entre os escritores. Sobretudo, o romance não é importante apenas por inaugurar em terras brasileiras o gênero, mas, sobretudo, por verbalizar a desvalorização do gênero tradicional ao incorporar na figura do detetive Mello Bandeira, um Sherlock Holmes às avessas e, também, pela peculiaridade de ter sido escrito por quatro escritores da Academia Brasileira de Letras. O sucesso do livro é laureado pelos dez mil exemplares vendidos, na época em três edições, possuindo uma grande aceitação entre os leitores brasileiros.

Como vimos, desde sua origem, o gênero associa-se à uma literatura feita para as massas, não somente pelo tratamento ficcional como também pelo mercado editorial. Nas últimas décadas, os escritores retomaram o gênero policial como dispositivo de sedução do público leitor: o mistério atrai e o prende nas páginas dos livros. Algumas editoras produziram e estão produzindo coleções específicas voltadas para esse tipo de narrativa, como o caso das coleções *Série Negra*, da Companhia Editora Nacional; *Coleção Amarela*, da Editora Globo; *Série Vagalume*, da Editora Ática; *Elas são de morte*, Editora Rocco; *Suma Policial*, Editora Suma das Letras; *Coleção Negra*, Editora Record; *Série Policial* e *Clube do Crime*, da Editora Companhia das Letras, *Vestígio*, da Editora Autêntica. Geralmente, nas narrativas policiais apresenta-se um crime e há alguém disposto a desvendá-lo e o que prende o leitor no romance policial são o raciocínio, o mistério e a tentativa de se descobrir o autor dos crimes. Sobre a invenção do romance policial, Reimão (1983, p.19) pondera que:

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; é essa a concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma *novela policial*, isto é, uma combinação de ficção com raciocínio e inferências lógicas.

Ao longo da história deste gênero podemos perceber que se foi ajustando diante do público que se alterava, conforme assegura Todorov (1970, p. 95): “o romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta”. A renovação do gênero reside no desenvolvimento simples das práticas apresentadas por Poe em que são abandonadas muitas das características do policial

tradicional: o otimismo, a moralidade, o conformismo, o policial imbatível, incorrupto e racional. Sobre a técnica da representação do enigma, Boileau & Narcejac (1991, p.12) comentam que:

O enigma experimenta uma metamorfose: torna-se crime misterioso para nosso prazer; o cientista transforma-se em detetive; a presença de um assassino terrível conduz à noção de vítima ameaçada. Mas essa dramatização, no plano do jogo, longe de ser o resultado de uma invenção, provém do movimento espontâneo da inteligência que reflete sobre seus próprios produtos. O criminoso, a vítima, a lógica da investigação, tudo isso estava implicitamente contido no movimento natural da razão que se esforça em compreender as coisas.

E é essa razão que prenderá o leitor às páginas do romance policial que é uma espécie de narrativa em que se expõe uma investigação e que contém no mínimo três elementos fundamentais – o criminoso, a vítima e o detetive – respaldada sobre um assassinato: ação central da trama. Normalmente, o assassino é uma personagem que deve ser encontrada pelo narrador e pelo leitor, pressupondo incerteza quanto ao desfecho da história para ambos. Propomos a seguir fazer uma análise de um elemento desse trinômio essencial para a construção da narrativa policial.

2.1 – *O detetive*

Sabemos que a gênese do romance policial data de 1841, quando Edgar Allan Poe publica numa revista o conto “Assassinatos da rua Morgue”, inserindo a figura do detetive Auguste Dupin: uma personagem metódica, solitária e única capaz de decifrar a cena do crime. Segundo Reimão (1983, p.12) “Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial”. Poe é célebre pela sua genialidade para criar narrativas de suspense com uma finalidade hipnótica que nos leva a entrar no clima de terror psicológico, conforme asseguram Medeiros e Albuquerque (1979, p. 9):

Podemos constatar, portanto, que o romance policial teve sua origem no romance de aventuras. Ele é, por assim dizer, um desdobramento, uma vez que seus autores foram obrigados a procurar uma nova forma

de se expressar, na qual não apenas a ação fizesse sentir e o herói não fosse necessariamente um lutador, um guerreiro ou um espadachim. O herói do romance policial chega à solução pela inteligência, e nunca usando a força e somente a força. Esta, algumas vezes, entra no quadro geral do romance, mas apenas como um detalhe adicional e secundário. A inteligência é tudo ou, pelo menos, o fator principal.

Após o sucesso de Edgar Allan Poe com seu detetive dotado de inteligência e raciocínio lógico, diversos outros autores, por quase dois séculos, optaram por escrever romances policiais a partir do modelo: Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Stephen King, Patricia Highsmith, George Simenon, Raymond Chandler, Fyodor Dostoiévsky, Dick Haskins, Rubem Fonseca, Jô Soares, Tony Belloto, Luiz Alfredo Garcia-Roza, dentre tantos. Como podemos ver, distintos autores, de diferentes épocas e nacionalidades, adotaram o gênero para a criação literária. Dessa forma, muitos escritores apostam na performance do detetive, tornando-o o centro do enredo de forma que a personagem, com técnicas e métodos próprios, reúne em si competências únicas para a realização da investigação.

De Dupin até aos dias atuais surgiram centenas de detetives – homens, mulheres e até crianças, de diversas classes sociais – que marcaram a literatura de modo geral, cada um com suas características: excêntricos, racionais, científicos, amorais, violentos, sedutores. E como protagonistas do romance, eles procuram desvendar os mistérios e os crimes que fazem parte da trama narrativa com suas técnicas individuais e os métodos mais diversos. Nesse sentido, a figura do detetive foi a responsável pela ampliação do gênero policial, apresentando inúmeras exceções ao modelo tradicional da narrativa policial. O romance policial contemporâneo contribui para a ampliação do gênero ao explorar e incorporar no núcleo narrativo características que anteriormente não eram cultivadas, merecendo destaque para a descentralização da figura do detetive.

Comumente o detetive nas narrativas policiais exerce o papel de protagonista da obra, por outras palavras ele irá conduzir o leitor e convidá-lo a desvendar as pistas encontradas por ele ao longo das páginas, como no caso do romance *Agosto* de Rubem Fonseca. Nos romances policiais contemporâneos, a figura do detetive deixou de ser o principal foco da narrativa e, em muitos casos, a performance do criminoso passa para o primeiro plano. A descentralização da personagem do detetive trouxe outra consequência

para o enredo que é a representação da figura por mais de um ator. Alguns detetives necessitam de um auxiliar para suas investigações, muitos são compostos por duplas ou equipes especializadas em áreas diferentes como o caso do famoso personagem Watson, amigo do protagonista e voz narrativa dos enredos, que sempre enaltece a capacidade intuitiva e a inteligência de Sherlock ao acompanhar de perto as investigações.

Albuquerque (1979, p. 87) em seu livro *O Mundo Emocionante do Romance Policial* escreve um capítulo sobre os auxiliares dos detetives, segundo ele:

A solução final, fruto de brilhante dedução do herói, era, na maior parte das vezes, auxiliada direta ou indiretamente por um ajudante que tanto podia ser um amigo; uma secretária; um empregado; ou ainda um “faz tudo”. Embora diferentes em suas funções há uma tônica entre eles: são todos mais ou menos infantis, obtusos. A solução do mistério é alcançada pelo detetive, muitas vezes, através de uma observação fortuita de seu auxiliar; o leitor inteligente e observador poderá também chegar ao mesmo resultado. No entanto, o auxiliar apresentará sempre uma verdadeira obstrução cerebral, só entendendo o fato depois dele ser exhaustivamente explicado pelo herói.

Como o detetive é uma mente dedutiva que, por meio de pistas, sinais e indícios, reconstrói a história do crime e encontra o responsável, é necessário que exista alguém que refaça os passos que ele deu para chegar até o culpado, evidenciando sua genialidade em descobrir o crime. Nos romances policiais contemporâneos, a figura do detetive, individual ou coletivo, é dotada de uma extraordinária inteligência e são, inúmeras vezes, policiais, detetives policiais ou simples amadores. É de conhecimento geral que Rubem Fonseca elege o romance policial para a realização de produção literária. Sobre essa preferência, Figueiredo (2003, p. 44) diz:

No caso dos romances de Rubem Fonseca, a opção pelo gênero policial vem reiterar o ângulo de visão que prioriza a violência como o princípio básico da vida urbana (...). A dissolução dos valores humanos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do detetive, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor.

Cada vez que há um segredo, cada vez que há algo a ser desvendado, independentemente da consumação de um crime, nas narrativas fonsequianas e surge uma

personagem disposta a desvendá-lo temos nela o cerne do detetive: seja o cineasta que segue os passos de Isaak Bábel em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*; seja um narrador que pretende reconstruir os fatos da vida de Carlos Gomes em *O Selvagem da Ópera*; ou seja uma personagem que quer entender a relação entre uma carta encontrada no Mercado de Pulgas de Viena e a vida do pintor Egon Schiele no conto “A santa do Schöneberg” de *O Romance Negro*.

Rubem Fonseca insere nos seus romances inúmeros detetives, um dos mais famosos é sem dúvida a personagem Mandrake, que apareceu pela primeira vez no conto “O caso de F.A.”; em *Lúcia McCartney*, que volta no conto “O dia dos namorados” de *Feliz Ano Novo* e no conto “Mandrake” de *O Cobrador*; surge como protagonistas dos romances *A Grande Arte*; *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei no meu Charuto*; em *Mandrake, a bíblia e a bengala* e em outros contos. O sucesso da personagem é tão estrondoso que Mandrake é transformado em uma série televisa: “Meu nome é Mandrake. Sou um advogado criminalista. O caso que vou relatar comprova, como disse alguém cujo nome não recordo, que a verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer ao possível” (FONSECA, 2005, p. 7). A constante presença da personagem na obra de Rubem Fonseca coloca Mandrake na lista tradicional de personagens detetives de romances policiais que têm suas aventuras narradas em série, protagonizando sete narrativas.

O detetive mais popular de Rubem Fonseca é uma personagem construída pelo meio em que vive e trabalha e, desse modo, não conseguimos traçar suas características físicas, só sabemos que ele é alto e magro, tal fato ocorre, pois, a figura de Mandrake é o próprio narrador do enredo não se preocupando com a descrição própria. Dele sabemos apenas que seu nome de batismo é Paulo Mendes, vive no Rio de Janeiro, seu escritório fica na Cinelândia, é advogado criminalista, trabalha basicamente com crimes de extorsão e estelionato, gosta de vinhos portugueses e charuto: “Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários” (FONSECA, 2004, p. 214). O que sabemos da personagem ocorre por meio de pistas breves relatadas pelo próprio Mandrake, esse narrador autodiegético é um recurso frequente nas narrativas fonsequianas em que as descrições são percepções restritas dos fatos, exibindo “o que cabe dentro do seu nível de consciência” (REIS et LOPES, 1988, p. 252).

O advogado Mandrake é associado à categoria de detetive pelo seu envolvimento constante em investigações de estelionato, roubo e assassinato em que sua postura consciente de que a realidade só pode ser alcançada pelo discurso contribui para seu sucesso profissional. Independente da veracidade dos fatos, a personagem molda as palavras no intuito de criar verdades sustentáveis. Essa característica está bem definida no conto “Dia dos Namorados”, de *Feliz Ano Novo*, em que Mandrake, para apagar os registros da passagem de seu cliente com um travesti num hotel de luxo, suborna o funcionário do estabelecimento:

Saí voando no Mercedes. Cheguei no hotel e procurei o gerente. Apanhei duas notas de quinhentos das vinte das vinte que levava do bolso, dei para ele e disse, quero ver o registro de um hóspede que esteve aqui há umas duas horas atrás.
Não posso fazer isso, disse ele.
Dei mais duas notas para ele. O cara é meu cliente, eu disse.
Não quero confusão!
Dá logo as fichas, porra, senão vai acabar tendo uma confusão sem mim. Quem estava com ele era menor e você acaba se fodendo.
O gerente me trouxe as fichas. Lá estava o nome de J. J. Por extenso. Profissão bancário. Bancário, ironia ou falta de imaginação? A outra ficha tinha escrito Viveca Lindfords, residente em Nova Iguaçu. Porra, onde é que ele tinha arranjado aquele nome? Botei as fichas no bolso (FONSECA, 2004, p. 220).

Já em *A Grande Arte*, temos no enredo o protagonista Mandrake e seu sócio Wexler, representando as figuras do detetive e seu ajudante. No entanto, as características dos grandes decifradores de crime da literatura policial tradicional são subvertidas por Mandrake, ou seja, ele não é moralmente inquestionável; envolve-se emocionalmente nas investigações; age motivado pelo desejo de vingança pessoal e não pela justiça social; realiza a investigação sem experiência profissional; e não possui a intenção de continuar a carreira. Para Comellas (2014, p. 59), Mandrake “é um personagem lúcido, consciente da miséria da sociedade na qual vive, mas ao mesmo tempo oportunista. Pratica um individualismo feroz, que o faz detestar os exploradores e aproveitados, mas o incapacita para qualquer causa coletiva”. Enfim, Mandrake é o detetive que tem a função de aproximar o leitor do mundo ficcional e transformá-lo em caçador de pistas aleatórias. Sobre a personagem, Massi (2001, p. 83) pondera que:

Mandrake, personagem de Rubem Fonseca, é um advogado que inicia a investigação após ser seduzido por uma cliente à procura do namorado desaparecido. Uma vez que já tem profissão, Mandrake também não

tem pretensão de continuar a carreira de detetive, por isso, pode ser considerado um detetive de ocasião.

Sabemos que a imagem do detetive vem, ao longo dos anos, passando por inúmeras transformações em sua caracterização. No caso de Mandrake, a personagem nunca está satisfeita com o trabalho concluído, sempre disposta a começar de novo, a rever as provas, a emendar um mistério com o outro, o que prova que, de alguma forma, nem ela mesmo está convencida da solução do enigma. A figura de Mandrake no conto homônimo de *O Cobrador* é consolidada como uma personagem irônica ao criticar as fragilidades sociais e políticas a partir de suas relações com prostitutas, policiais, políticos: “Medeiros contou que o homem era fazendeiro em São Paulo e no Norte, exportador de café, açúcar e soja, suplente de senador por Alagoas, um homem rico. O que mais? Tem rabo de palha, andou metido em comborças financeira, é tarado sexual, além de latifundiário?” (FONSECA, 2004, p. 304).

Nos contos de Rubem Fonseca, a incidência de personagens detetives é menor do que nos romances. Isso ocorre, pois nos romances há maior possibilidade de se trabalhar com raciocínios extensos. Essa elaboração de ideias torna-se algo difícil nos contos devido à sua brevidade e concisão, características definidoras do gênero. A presença desse tipo de personagem ocorre em alguns contos longos de Rubem Fonseca, como é o caso de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” de *Romance Negro*. Nos contos mais breves o que se narra é a transgressão das personagens, o crime, o mistério tem enfoque no criminoso, protagonista de tantos contos.

Percebemos que inúmeros detetives fonséquianos estão incorporados na polícia, considerando que os criminosos são sujeitos armados com distúrbios mentais que realizam atos de barbárie apenas pelo prazer e para constatar sua supremacia diante da vítima. Como por exemplo no conto “Livro de Ocorrências” de *O Cobrador* (FONSECA, 2004, p. 254): “O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença. Foi o marido, disse Miro, desinteressado. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher. Ela estava com os dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas no braço e no pescoço”.

O romance policial sofreu inúmeras inovações genológicas desde sua origem em que era destinado para a fruição do leitor contendo uma leitura instigante, que incutisse moralidade e tranquilidade, no sentido em que o detetive dedutivo solucionava todos os problemas e restabelecia a ordem social. Na contemporaneidade, os aspectos de denúncia foram mantidos porém, houve um aperfeiçoamento estético e uma relativização em relação ao criminoso e ao desfecho da história que propõe outras interpretações sobre os fatos. Com efeito, a obra de Rubem Fonseca reelabora a narrativa policial ao dialogar com o gênero *noir*, realizando uma interlocução entre literatura e outras artes. Por essa perspectiva, na narrativa policial fonsequiana o importante não é desvendar o crime, mas, ao contrário, a busca, a investigação, o processo de identificação.

Por um lado, persistem na obra de Rubem Fonseca algumas semelhanças com os escritos de Sir Arthur Conan Doyle, pois, em ambos autores, o enigma inicial apresenta-se por um crime brutal que gera toda uma atmosfera de mistério e tensão percorrendo todo o romance. Por outro, o autor deixa de lado a narrativa policial convencional por ela mostrar-se distante da realidade contemporânea, incorporando características inovadoras para o gênero: hibridismo genérico, intertextualidade e a metalinguagem.

2.2 – Inovações no gênero

Rubem Fonseca emprega o gênero policial de maneira recorrente em sua produção literária. Dentre as obras que se destacam, podemos citar: *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990). Nesses romances as características da literatura policial estão vinculadas as novas particularidades da literatura contemporânea, contribuindo para a subversão do gênero policial clássico. Rubem Fonseca parte da construção da trama policial para elaborar outras questões, como a metalinguagem e o próprio fazer literário.

No que tange de uma linha estrutural da narrativa policial brasileira, Rubem Fonseca é um precursor de todo um movimento de novos escritores, tais como: Marçal Aquino, Patrícia Melo, Ana Miranda. O uso que Fonseca faz do gênero é *sui generis* pela adaptação a sua poética, de tal forma que os traços do gênero policial ficam a serviço do

estilo de Rubem Fonseca e não ao contrário. Pereira (2000, p. 21), sobre o romance policial realizado por Rubem Fonseca, afirma:

O autor tem várias obras com edições esgotadas, o que demonstra sua capacidade de lidar com um público não acostumado à narrativa do tipo policial, principalmente quando a mesma sobrevive à custa de modificações do próprio gênero. O êxito de recepção desses relatos, pelo leitor comum ou especializado, parece que se origina na tripla possibilidade discutida Jauss: a experiência estética envolve percepção, cognição e catarse.

Desde o surgimento do Romance Policial até os nossos dias muita coisa mudou, talvez a principal diferença que tenha ocorrido esteja na descentralização da figura do detetive, que antes era um profissional, metódico, lógico e racional foi substituído por personagens comuns, funcionários da polícia, especialistas em crimes. Os primeiros detetives dos romances policiais eram considerados pelo narrador, leitor ou por outras personagens como sujeitos extraordinários, dotados de uma inteligência e capacidade lógica fora do comum por serem capazes de ver o que ninguém mais via. Esses foram trocados por detetives que possuem um mínimo talento para a investigação em que o acaso os acompanha durante a solução do mistério. São amadores no que fazem e isso, em alguns momentos, coloca-os em situações desconfortáveis por não possuírem alguma técnica ou experiência.

Além das alterações na construção do protagonista, outras também ocorrem no romance policial contemporâneo. Todorov (1970, p. 101) no artigo “Tipologia do romance policial” elenca, resumidamente em oito, as principais características que o escritor deve respeitar ao criar uma obra do gênero, baseado nas vinte premissas que Van Dine elencou em 1928, eis as três primeiras:

1. O romance de ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial (...).

O terceiro item já se torna obsoleto para Rubem Fonseca, pois diversas personagens apaixonam-se, como o caso de detetive Mattos que no final do romance

Agosto larga tudo para ficar com sua amante Salete. Outro caso que comprova a afirmação está no romance *O seminarista* (2009, p. 45), em que o protagonista, matador por aluguel, torna-se detetive para descobrir o assassino de sua amada, é um galanteador e apaixonado por sua namorada:

O rosto era bonito, esqueci de dizer que Kirsten tinha uma dentadura perfeita.
“Por que você está me olhando assim?”
“Assim como?”
“Desse jeito, fixamente...”
“*Oculi sunt in amore duces*, os olhos são o guia do amor, como disse Propércio.”

É por causa do amor que José decide mudar de vida e tornar-se um homem comum. Nesta narrativa, o amor, ao contrário do que Todorov teorizou respaldado em Van Dine, tem vez (cabe ressaltar que essa característica será aprofundada no quarto capítulo desta tese). Segundo Pellegrini (2009, p. 93), Rubem Fonseca “é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar se o rótulo de ‘policial’ é realmente adequado para suas narrativas”. Rubem Fonseca inaugura uma nova maneira de fazer romance policial: seu Mandrake não é nenhum Sherlock Holmes, ele possui características detetivescas próprias. Fonseca apropria-se de características do gênero e as aplica em suas narrativas sem que o leitor tenha a impressão de já ter lido o que está escrito. Romeo Tello Garrido (1998, p.15), na introdução de *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*, diz que:

Sólo echa mano de algunos elementos estructurales del género (el crimen, la intriga, la investigación judicial), todos ellos manejados com maestría. Sin embargo, no aspira a hacer una novela de detectives tradicional (...) el fin de la narración no es devolver el orden moral y jurídico, no; cuando Fonseca acude a los recursos de la literatura policial. Ésta es sólo um pretexto, el mejor molde narrativo para presentar la compleja y ambigua contienda entre el bien y el mal, porque ‘criminales somos todos’ como afirma uno de sus personagens.

Baseados na crítica, vemos que o autor não se adapta rigorosamente aos tradicionais códigos do gênero policial. Isso ocorre, pois Rubem Fonseca é influenciado pela escrita pós-moderna do final dos anos 60 que utiliza em sua poética gêneros

populares e linguagem midiática, como a imprensa escrita, a televisão, o cinema e, de acordo com Teixeira e Pereiro (2014, p. 41), assume um componente que fixa “com extrema originalidade, nas suas crônicas urbanas, poéticas e cruéis, os diversos terrores sociais do Rio e movimenta, com técnica cinematográfica, investigadores, policiais e escritores, representantes de uma burguesia degradada e depravada”.

2.3 – Entrecruzamentos/Amálgamas

As artes em geral são permeadas pelo cotidiano veloz e muitos artistas optaram por retratar a construção de um vazio entre a imagem e o seu referencial - os surrealistas, por exemplo, produziram a partir desse modelo de artístico. Outros, porém, pretendem resgatar o máximo da realidade em que participam para representá-las. Sabemos que Rubem Fonseca pertence ao segundo grupo de artistas comprometidos com sua obra e com o leitor. No romance *O Seminarista* (2009), Rubem Fonseca carrega sua narrativa de marcas da contemporaneidade provocando no leitor a sensação de presença máxima do real, reacendendo velhas questões que acompanham sua escrita desde o início de sua carreira literária:

Kirsten chegou às nove em ponto. Eu estava ouvindo rock no MP3. Estava chovendo e ela carrega um guarda-chuva e vestia uma capa. Sorte minha. Peguei o guarda-chuva e sua bolsa, para ela poder tirar a capa (p. 51).

A utilização do aparelho eletrônico MP3 por Fonseca traz para a obra uma datação. Por esse motivo, José Castello (2009, p.1) afirma que “a leitura de *O Seminarista* nos carrega para os intestinos do contemporâneo”. Pela representação da realidade em suas obras ou autor foi taxado de *hiper-realista*, como outrora mencionado, e isso, em alguns momentos, extrapola as fronteiras do gênero. Josef (1980, p. 63) diz que Rubem Fonseca “tenta ultrapassar os limites do gênero, cuja finalidade puramente narrativa foi mais bem preenchida pelo cinema”. E ainda Figueiredo (2003, p. 147) pondera que:

O cinema na literatura de Rubem Fonseca está intimamente associado à sua prática narrativa e abre possibilidades para que se desenvolva toda uma reflexão sobre o ato de narrar. Para representar um mundo onde tudo se tornou visível, tudo se resume a pura exterioridade, o autor busca a dimensão da simultaneidade própria da imagem visual, pois esta parece mais compatível com o sentimento do tempo na vida contemporânea do que a sucessividade do discurso verbal. Opta, então, por uma sintaxe narrativa que sugere a platitudo da imagem, como que se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos.

Rubem Fonseca não escreve uma literatura para ser filmada, ele cria um texto que se quer como um filme com flashes cinematográficos ou imagens fotográficas que se referem ao passado inventado das personagens. Seguindo essa linha, a escrita fonsequiana pela própria linguagem apresenta a imagem estabelecida, possibilitando aos leitores novos horizontes de leitura, que, por sua vez, recriam novas imagens e performances. Essa linguagem cinematográfica que o autor traz para suas obras pode ser vista como proveniente de sua experiência como roteirista. Schollhammer (2009, p. 39) diz que:

No romance de Rubem Fonseca, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1990, tratava mais de uma homenagem à estética cinematográfica no cruzamento constante entre o enredo policial e referências de aficionado da história do cinema e da literatura. O autor, sempre foi um apaixonado por cinema. (...) No conto que empresta título ao livro, “Romance negro”, em seu típico amálgama de gêneros, especialmente entre ensaio e ficção, o papel e a função do autor contemporâneo são desafiados.

Outra marca da obra fonsequiana é o relato factual atrelado à narrativa ficcional. Em alguns momentos o autor consulta fatos por ele vividos e em outros, por meio de pesquisas, recorre à História. Ao escrever alguns contos, por exemplo, “Relato de ocorrências em que qualquer semelhança não é mera coincidência” de *Lúcia McCartney* (1967) podemos perceber a utilização do recurso à memória. E nos romances *Agosto* (1990), *O Selvagem da Ópera* (1994) e *O Doente de Molière* (2000) Fonseca edifica sua narrativa sob a égide da História entrelaçando relatos factuais com enredos fictícios, promovendo encontros de personagens com vultos históricos e preenchendo as lacunas deixadas pelo registro histórico por meio da literatura.

A escrita a partir de experiências biográficas também é uma forma de representação do real na literatura. Em outros escritos fonsequianos conseguimos identificar essa ocorrência, pois conhecemos brevemente a sua biografia, ou seja, o fato de ter atuado como advogado bem como ter sido comissário de polícia teria contribuído para o escritor compor suas narrativas. Em contos que relatam o cotidiano de uma delegacia, crimes, a cidade do Rio de Janeiro, a violência citadina e outros assuntos semelhantes, percebemos a influência de episódios biográficos na obra de Rubem Fonseca.

A respeito da obra com elementos biográficos Wellek *et* Warren (1962, p. 96) dizem que: “A utilização biográfica de todas as obras de arte requer cuidadoso exame de perscrutação em cada caso, atendendo a que a obra de arte não é um documento biográfico”. Rubem Fonseca, ao utilizar suas experiências cotidianas na criação de suas narrativas, fá-lo de maneira sutil e equilibrada, sem transformar a obra em biografia. Para Genette (2004: 154), é na mesma medida que a ficção busca elementos do mundo real para a sua concepção que o mundo real se utiliza das criações literárias para sua estruturação:

Esa perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diegesis real y diegesis ficcional, y de una ficción a otra, es por si sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce a una ficción dentro de su propio universo: “Ese hombre que ves allá es una autentico Don Juan”.

Algumas personagens fonsequianas confundem-se com a própria biografia do autor, como é o caso de Vilela de *O caso Morel* (1973). O protagonista da referida obra foi profissionalmente, assim como Rubem Fonseca, policial, advogado e escritor:

“O meu advogado é uma besta”, diz Morel. “Você também foi advogado não foi?”
“Fui.”
“Foi polícia, também?”
“Fui.”
“Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado e escritor. As mãos sempre sujas” (p.30).

Não só na supracitada citação que percebemos personagens coincidentes com a personalidade de Rubem Fonseca, muitos protagonistas seus são, por exemplo, delegados, inspetores, detetives particulares, advogados, criminalistas, ou, ainda, escritores. Ou seja, esses elementos biográficos sempre estiveram presentes na escrita fonsequiana de forma que é recorrente encontrarmos personagens exercendo funções que foram operadas pelo escritor. De acordo com Genette (2004, p. 15) a relação do autor com a obra produz uma representação com a “própria representação”.

A poética fonsequiana pretende dissolver as fronteiras entre as diferentes linguagens instaurando uma nova narrativa em que o discurso literário é concebido por meio de um resíduo cultural, imprimindo marcas nas páginas de suas obras. Nesse sentido, sabemos que toda grande obra proporciona a existência de dois gêneros: a que viola e a que inventa, nesse sentido, na narrativa policial dissimular, camuflar as pistas e o assassinato é fato corriqueiro, porém a maneira que isso é criado é o que verdadeiramente importa. Porque, na literatura, sempre existiram crimes que precisavam ser desvendados, mas é pela apresentação da trama que se faz o novo: esse é o desafio do escritor enfrentado bravamente por Rubem Fonseca.

A extensa obra de Rubem Fonseca, revisada no primeiro capítulo da tese, vem provocando ao longo das décadas inúmeras relações intertextuais, ora realizadas pelo próprio autor, ora por terceiros, em diversas modalidades artísticas. Reconhecer o panorama literário em que se insere a obra de Rubem Fonseca é considerar a convivência da escrita literária com a cultura midiática. Nesse contexto, pretendo explorar algumas transposições da obra fonsequiana com o intuito de concentrar as atenções nos prolongamentos que possui o texto literário. Carlos Reis (2017, p. 133), ao pontuar as regras da narrativa verbal que foram “superadas” pela narrativa digital, assegura que um texto aceita hipóteses de leitura possibilitando sentidos a partir da interatividade. Nesse sentido:

A textualidade narrativa liberta de constrangimentos sintáticos leva à revisão radical de certas categorias herdadas de um longo passado literário. A personagem e a sua figuração são domínios em que aquela revisão se torna inevitável, permitindo uma relação direta com dois conceitos complementares: o conceito de ficcionalidade transmediática e o conceito de narrativa emergente. A ficcionalidade transmediática refere-se à existência de mundos ficcionais noutros domínios, que não apenas no âmbito restrito das narrativas literárias.

Sabemos que as leituras da produção literária por outras obras midiáticas suscitam incontáveis pesquisas acadêmicas, muitas delas amparadas pela teoria linguística de Roman Jakobson, que, na obra *Linguística e Comunicação*, pondera que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos” (JAKOBSON, 1995, p. 67). Por outras palavras, toda obra de arte poderá relacionar-se com outras formas de concepção artística ocorrendo, ou não, alterações, continuações, perpetuações, alargamentos, exclusões ao gosto do seu produtor. Claude Bremond, na obra *Logique du récit* (1973), assegura que os enredos podem ser transpostos de um meio para outro sem perder as essenciais propriedades, considerando que a narrativa não está apenas baseada em linguagem, mas numa construção mental que pode ter sua gênese em resposta a vários tipos de sinais.

Também é de largo conhecimento que as mídias são instrumentos de transmissão de signos num processo dinâmico e interativo envolvendo a produção e recepção semânticas. Assim tantas vezes deparamo-nos com transposições midiáticas que prologam a figuração por processos analógicos, metafóricos e metonímicos convergindo para a atualização da personagem, revigorando-a ao inserir novos sentidos, suscitando outros olhares. Sobre essa capacidade, o professor Carlos Reis (2013), concentrando a atenção para o caso específico da personagem, diz que:

A correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das obras artísticas em geral. Sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquela sua condição, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção.

Outro aparato teórico para o tema são os estudos de Claus Clüver (2011) sobre intermedialidade. Em sua pesquisa o autor enfatiza, por meio do cruzamento das fronteiras midiáticas, que é possível gerar uma nova forma de conceber os gêneros oriundos pelo fenômeno de amálgama, de forma a não esgotar a produção intelectual. Por esse caminho, o autor explora a concepção das mídias textuais e a importância dessa manifestação para a transmissão do conteúdo, considerando o público destinado para o êxito da mensagem.

Para traçar um perfil do assunto, o autor concentra-se em observações sobre três subcategorias de intermedialidade: a combinação das mídias; referências intermediáticas; e a transposição midiática. No primeiro caso, há aspectos que marcam essas relações: a plurimedialidade, ou seja, a presença de diversas mídias numa em que englobe outras e a multimedialidade, presença de diversas mídias dentro de um texto individual. Assim, a presença, de no mínimo duas mídias, forma vários graus de combinação que podemos chamar de texto intersemiótico.

No segundo caso, há um texto de somente uma mídia em que evoca, de maneiras diversas e por inúmeros motivos, textos específicos. Por outras palavras, o autor ressignifica o conceito de intertextualidade. No último caso, na transposição midiática, é o processo de transformar um texto em outra mídias, “de acordo com as possibilidades materiais e convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18).

Cabe ressaltar que o conceito de intermedialidade que concebemos envolve as manifestações culturais e as diversas modalidades de arte transpassando as fronteiras midiáticas que as separam, ou seja, trata-se da apropriação da estratégia narrativa de um meio para outro por meio da flexibilidade entre os contornos artísticos. Rubem Fonseca, numa estratégia narrativa, ao transcender suas próprias páginas, revisita anteriores personagens reconduzindo-as em novos enredos, recuperando tramas e ampliando suas figurações, num processo de *referências intermediáticas*. Como breve exemplo trago o caso do personagem Gustavo Flávio protagonista de *Bufo & Spallanzani* que retorna em *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei em Charuto*:

Mas vamos começar com Gustavo Flávio. Eu sabia que ele era um escritor famoso e festejado. Se fosse um político ou coisa parecida, o caso Delamare – não vou falar do caso Delamare, isso já foi explorado demais –, que ocorreu há alguns anos, não teria sido esquecido, mas era um escritor, e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo. Gustavo Flávio era um homem vaidoso, um pernóstico erudito e inteligente, um mulato que com o correr dos anos ficara branco, um gordo que ficara delgado, um mulherengo de sucesso, eu tinha os motivos para detestá-lo, mas ele entrou no meu escritório e a primeira coisa que fez foi retirar um churchill do bolso e isso me deixou numa disposição favorável (FONSECA, 1997, p. 8).

Interessante notar aqui é a personagem Mandrake tecendo considerações sobre outra contribuindo para o alargamento das características, numa ação de figuração em que

personagens falam de personagens. Esse procedimento aqui é entendido conforme Carlos Reis (2015, p. 121) por um “processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”. Ainda Reis (2014) sobre o conceito de sobrevida da personagem diz que:

As personagens ficcionais ganham, em relação ao texto original em que foram objeto de figuração primeira, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla no amplo quadro da sua vida da obra literária. O que significa essa vida da obra literária e, por consequência, a das personagens ficcionais? Duas coisas: “1. A obra literária ‘vive’ na medida em que atinge sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’ na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (R. Ingarden, A obra de arte literária, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1973, p. 380). Podemos, assim, dizer que as personagens podem prevalecer sobre as ficções e ter uma vida para além delas, ou seja, uma sobrevida.

Não é somente o próprio Rubem Fonseca que utiliza desse recurso, outros escritores, músicos, cineastas recorrem à obra de Fonseca para inspiração de suas (re)criações artísticas (adiante teremos alguns exemplos). O cruzamento de mídias, que essas transposições provocam, incide num prolongamento das fronteiras da personagem para além das páginas da obra literária, aqui percebemos o fenômeno da transposição midiática. O novo autor, ao realizar o processo de transposição da personagem, necessita realizar um exímio trabalho com as questões da linguagem e, também, com o contexto histórico e sociocultural, ou seja, as correspondências não poderão ser apenas cópias e sim alargamentos realizados pelo dinamismo transficcional.

De acordo com Ryan (2018, p. 14) a transposição intermidiática é “nomeadamente a expansão de universos narrativos populares para além do seu *medium* original. (...) Qualquer narrativa, no entanto, que atinja um certo grau de reconhecimento cultural inspira reinterpretações e adaptações”. Ryan baseia-se sua definição acerca da transficcionalidade na teoria de Saint-Gelais, comungando da ideia de “partilha de elementos” entre as obras de ficção para que o fenômeno ocorra. Por outras palavras, um conteúdo narrativo alastra-se dentro de uma mesma mídia ou transpassa as fronteiras, avançando para outros suportes midiáticos. Ou seja, conforme conceitua Ryan (2013, p.

100), “o termo transficcionalidade refere-se à migração de entidades ficcionais de diferentes textos, mas esses textos podem pertencer à mesma mídia, em geral à ficção narrativa escrita”.

Para Saint-Gelais (2000: 2) a transficcionalidade:

suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle: constituant un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (par exemple celui que je suis en train d'écrire), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans MiddleEarth, le monde imaginé par Tolkien dans *The Lord of the Rings*, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus.

O autor discute a ideia de personagens, lugares ou mesmo universos ficcionais que transpassam os limites de uma obra identificarem-se por diferentes perspectivas: tanto pela possibilidade de o enredo transpor o texto original, quanto por ser um artifício que visa ampliar o êxito de uma narrativa. Ainda de acordo com Saint-Gelais, a personagem é um dos componentes da narrativa mais utilizada no processo transficcional, gerando um reconhecimento direto com um “protagonista conhecido” e aguçando a curiosidade do leitor. Dessa forma, o trânsito realizado pelas personagens de papel para outros suportes midiáticos requer adaptações que tendem a ampliar, gerando uma continuidade de sua figuração. Reis (2014, p. 47) estabelece algumas indagações que provocará suas investigações e que para a pesquisa contribuirá especificamente no desenvolvimento da tese:

O que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? Avançando um pouco mais: até que ponto outros meios (outros *media*, pois então), que não o texto verbal escrito, contribuem para a tal *sobrevida*? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames, etc.? Trata-se das *mesmas* personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*?

Acresço a essas inquietações outras questões que nortearão a pesquisa: Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza e qual prolongamento ela exercerá sobre a personagem? Como se dá a transposição intermediática da personagem? Em que aspectos, a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros podem realizar um alargamento do modelo mental que a literatura proporciona? Como que as diferentes mídias contribuem para a construção da narrativa?

Tendo isso posto, adaptações, sobrevida dos personagens, reaproveitamentos ficcionais, transposições midiáticas, prolongamentos temáticos serão os aspectos abordados nesse capítulo junto com a relação entre a narrativa e as diversas mídias a partir da obra de Rubem Fonseca. Ao encerrar esse segmento da tese sobre as inovações no gênero, cabe trazer as palavras de Comellas (2014, p. 65):

Quer pelas particulares características do público leitor brasileiro, quer pelo caráter transgressor do autor, o fato é que Rubem Fonseca contribuiu para o policial com obras que não se resignaram aos limites bem estabelecidos do gênero. Ele não só evitou situá-lo no âmbito da denominada literatura popular, renunciando supostamente, portanto, a uma literatura mais ambiciosa ou mais erudita, como também tirou proveito de toda a tradição policial sem distinções, misturando elementos do romance de enigma com as várias tradições do *hard-boiled*, particularmente nas suas versões mais hiper-realistas.

2.4 – Na literatura

A linguagem, tanto como ponto de arranque e como ponto de regresso, é responsável pela dinamicidade da obra literária, movimentando-a e projetando-a para outros contextos linguísticos. Igualmente, como matéria laboral do autor, suscitará as realidades que o leitor, por meio da imaginação, adentrará: quiçá uma de suas principais propriedades. No caso de Rubem Fonseca e de tantos outros, a evocação da realidade sugere provocações nos leitores tal qual a isca do pescador, ou seja, os acontecimentos representados pelo autor atraem e sugerem outras leituras por meio da linguagem.

As apuradas circunstâncias narrativas organizadas pelos escritores oferecem ao leitor orientação para a capacidade imaginativa. Como também, elas colaboram para que

novas possibilidades, com diferentes organizações e procedimentos narrativos, surjam pela mediação frutiva do decodificador. Para brevíssima ilustração, proponho olharmos a estrutura textual do conto de Frank R. Stockton, publicado em 1882, *The Lady or the Tiger?* em que o autor deposita no leitor o compromisso de desfecho do enredo, ou seja, o enigma é, pelo narrador, posto à livre interpretação. Com a impossibilidade de conhecer o desfecho do conflito principal, cabe ao leitor a investigação de indícios que levariam a uma solução.

Num breve resumo, após um caso amoroso com uma princesa, um cortesão é indiciado pelo rei a escolher entre duas portas: uma em que atrás estaria uma dama; e a outra, um tigre. No decorrer da narrativa, características psicológicas das personagens são edificadas para que o leitor permaneça na dúvida de sua decisão – o cortesão abriu a porta do tigre ou a da dama?

A questão agora, é a seguinte: foi o tigre que saiu daquela porta ou foi a dama?

Quanto mais refletirmos sobre o assunto, tanto mais difícil se torna a resposta. Ela envolve um estudo do coração humano, que nos conduz através dos mais extraviados labirintos de paixões, fora dos quais é difícil achar um caminho. Pense nela, honrado leitor, não como se a resposta à questão dependesse de você mesmo, mas daquela princesa de sangue ardente e semibárbaro, com a alma aquecida sob os fogos combinados do desespero e do ciúme. Ela o tinha perdido, mas quem o possuiria? (...) A sua decisão constitui um ponto que não deve ser considerado levianamente; e eu não me julgo capaz de responder à questão. E, assim, deixo-a para todos vocês: Quem saiu da porta aberta – a dama, ou o tigre? (STOCKTON, 1966, p. 32).

Aqui fica declarado a opção do autor de fazer com que o enredo perpassasse os limites da narrativa e dialogue com o leitor sobre os verossímeis desfechos do clímax. Porém, reconhecemos que a imaginação do leitor não necessita de estímulos diretos, como os oferecidos por Stockton, para que exerça suas transposições fronteiriças, pois repertório de leitura e conhecimento de mundo já possibilitam realizar essa ação. Atitude que, instigará e influenciará outros autores a gerarem novas possibilidades narrativas a partir de estruturas já abordadas anteriormente. A condição apontada foi abordada amplamente por Umberto Eco (2008, p. 40), referencial que não poderia ausentar-se neste momento, com o conceito de *obra aberta*. Para o crítico toda obra de arte comunica-se

com o leitor para que a comunicação esperada pelo autor seja realizada eficazmente. Ou seja:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

As múltiplas perspectivas que uma obra literária suporta ressoam nos interlocutores possibilitando reinvenções além da forma imaginada pelo autor. Por outras palavras, o leitor contribui para a interpretação da obra por meio das sugestões delineadas pelo autor. Eco (2008, p. 46) prossegue dissertando sobre o assunto dizendo que a literatura contemporânea “baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”. Sabemos que uma obra literária, por meio da fruição do leitor, está sempre em processo de movimento, por conseguinte aberta para distintas considerações e reinterpretações podendo ser acrescentadas novas instâncias ao sabor do fruidor.

As funções básicas de um narrador, evocar o mundo narrado e direcionar ou controlar o leitor, organiza e intervém de maneira direta na estruturação do verossímil. Diversos são os modos em que o narrador exercerá essas principais funções combinadas com outras auxiliares. Conforme aponta Yves Reuter (2011, p. 64) temos sete funções complementares que podem ser combinadas das diversas maneiras possíveis: Comunicativa, Metanarrativa, Testemunhal, Modalizante, Avaliativa, Explicativa e Ideológica.

Vimos que dentro do conto de Stockton, prevalece a função comunicativa no instante em que o narrador se volta ao narratário para com ele intervir na construção do enredo. Dentro da tradição literária brasileira, tal técnica narrativa foi melhor representada pela produção machadiana em que o autor interage corriqueiramente com o seu leitor. Como podemos vislumbrar no conto “Miss Dollar”, publicado no primeiro livro de contos de Machado de Assis (2006, p.27), *Contos fluminenses*, no ano de 1869:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas, por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentá-lhes *Miss Dollar*.

Temos aqui um breve exemplo do contrato de atração feito pelo narrador com o leitor. Ao despertar o interesse do leitor pelo enredo, o narrador assume um contrato de fidelidade ao não realizar digressões gerando uma aproximação entre os dois. Sabemos que o escritor compõe para um leitor real, um consumidor de sua obra. Os dois não pertencem ao texto, mas sim ao momento histórico marcados pelos traços culturais oriundos da sociedade em que vivem.

Em tempos hodiernos, a estrutura do conto passou por algumas transformações, principalmente, desde o modernismo em que as estruturas fixas dos gêneros foram alargadas em detrimento da inserção de novas modalidades textuais. Rubem Fonseca, com seu estilo direto, surge como um grande representante dessa nova maneira de escrever conto. Adentraremos agora nessa seara por meio dos escritos que são gerados a partir da obra de Rubem Fonseca, concebida aqui por duas vias: a) a própria, que ecoa narrativas anteriores por meio de reaproveitamento de personagens; e b) as alheias, na obra de Flávio Carneiro por meio da apropriação e ampliação de enredo e na de Patrícia Melo com a possível transformação do autor, em declarada homenagem, como personagem.

Pra iniciar os aspectos da primeira categoria, realizaremos uma breve análise de três obras fonsequianas. *Agosto*, romance de dezembro 1990, é uma narrativa policial que transcorre em 26 capítulos, alinhados do dia primeiro ao dia 26 de agosto de 1954, em que Rubem Fonseca amalgama, além da narrativa fictícia, escândalos políticos, corrupção, o povo dividido entre o Presidente Getúlio Vargas e o jornalista Carlos Lacerda – questões da história brasileira. A obra fornece uma análise dos conflitos políticos e sociais da década de 50 no Brasil. Aqui Rubem Fonseca resgata inúmeras personalidades brasileiras para realizar a tessitura ficcional, tais como: Marta Rocha, Getúlio Vargas, seu irmão Benjamim, a esposa Darcy, o filho Lutero, a filha Alzira, o genro Amaral Peixoto, o polêmico tenente Gregório Fortunato, o ministro Tancredo Neves, os militares Zenóbio

de Castro e Mascarenhas de Moraes, o brigadeiro Eduardo Gomes, o jornalista Carlos Lacerda, dentre outros.

Em *O Selvagem da Ópera*, no princípio do livro, Rubem Fonseca diz que “todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação” (1994: 10). De início, podemos perceber que a trama da narrativa é baseada em fatos, nesse livro Rubem Fonseca conta a história do maestro Carlos Gomes: sua saída do interior e a chegada na corte de D. Pedro II, seus estudos, sucessos e insucessos, sua viagem para a Itália, os inúmeros casos amorosos, o reconhecimento de sua arte pelos maiores nomes da ópera de sua época. Fonseca recria com fidelidade os fatos, mas não abandona a sua força imaginativa ao inserir episódios ficcionais no romance.

Já ao produzir a novela *O doente Molière* (2000), Fonseca recria o esplendor e as intrigas da corte de Luís XV, utilizando-se da história do grande autor de comédias satíricas, o dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin – que retratava a face ridícula de seus contemporâneos – para construir a narrativa acerca da morte do grande teatrólogo (historicamente assassinado algumas horas depois de apresentar uma de suas peças mais conhecidas: “*O doente imaginário*”). A partir dessa circunstância factual, Rubem Fonseca compõe a obra inserindo cenas ficcionais na narrativa de base histórica. O importante nessa obra não é saber quem foi o assassino de Molière, mas sim, transitar entre as obras do dramaturgo e a literatura francesa do século XVII.

Como podemos ver, Rubem Fonseca resgata personagens históricos, marcas registradas, em algumas de suas obras com o intuito de expandir os limites fronteiriços entre a história e a ficção. Não só nesse aspecto específico que o autor utiliza essa técnica narrativa, como também com o processo de reaproveitamento de próprios personagens, que surgem em outras narrativas com ampliações e funções distintas da primeira ocorrência. Um dos exemplos mais emblemáticos e interessantes é o caso do detetive Mandrake, personagem que apareceu pela primeira vez no conto “O caso de F.A.”, de *Lúcia McCartney* que volta em *A Grande Arte*, em *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* e em tantos outros contos, como ilustra os respectivos fragmentos a seguir:

“Aristides, sou eu”.

“Quem?”, voz cheia de sono.

“O Dr. Mandrake”.

“Ah, doutor, como vai o senhor?”

“Bem. Quero uma informação” (FONSECA, 1987, p. 74).

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”
“Concordo.”
“E quem matou as massagistas?”
“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”
Acendi um Panatela, escuro, curto (FONSECA, 1998, p. 301).

Meu nome é Mandrake. Sou um advogado criminalista. O caso que vou relatar comprova, como disse alguém cujo nome não recordo, que a verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer ao possível (FONSECA, 2005, p. 7).

O emblemático Mandrake salta das páginas de Rubem Fonseca e torna-se o protagonista da série homônima produzida pela rede televisiva *HBO*. Na mesma linha de Mandrake temos a personagem José – um matador de aluguel conhecido pela alcunha de “O especialista” por ser o melhor profissional na área – dos contos “Belinha”, “Olívia” e “Xânia” de *Ela e Outras Mulheres* (2006) que retorna como protagonista do romance *O Seminarista* (2009):

O Despachante me chamava e dizia que tinha um serviço e me dava a ficha do freguês, às vezes era um cara importante que tinha nome no jornal, já teve até gringo (FONSECA, 2006, p. 16).

Telefonei para o despachante e disse que queria tirar umas férias. Logo agora, Zé, que estamos com tanto serviço você vem pedir férias? Não estou pedindo, estou dizendo. Outra coisa. Acho que não vou voltar a trabalhar com você.
Desliguei o telefone na cara dele (*Ibidem*, p.131).

Você é o Zé?, Ela perguntou.
Sou. O que foi que você combinou com o despachante? (*Ibidem*, p. 160).

Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço. Antes de entrar no que interessa – Kirsten, Ziff, D.S., Sangue de Boi – eu vou contar como foram alguns dos meus serviços (FONSECA, 2009, p.7).

No decorrer do romance *O Seminarista*, Rubem Fonseca evoca as narrativas da coletânea de contos *Ela e outras mulheres*: “As mulheres que comi não sabiam o meu nome nem o que eu fazia. A única que sabia era Belinha, a grã-fina que gostava de bandido, mas eu a matei. Uma das três mulheres que matei” (FONSECA, 2009, p. 33), as

demais foram Olívia e Xânia. Há na narrativa, *O Seminarista*, uma ampliação da personagem funcionando como um espelho em que reflete os enredos, pluralizando-os e transformando-os numa nova realidade textual ainda que traga referências anteriores. A ampliação de características, proporcionada pela transposição do protagonista entre os planos narrativos, prolonga e acentua o modelo mental da personagem concebido pelo leitor.

Machado de Assis no ilustre conto de *Histórias sem data*, “As primas de Sapucaia”, genialmente, arremata um parágrafo com a seguinte assertiva: “Palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução; alguns dizem o mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies” (ASSIS, 1962, p. 150). Aqui tomamos essa citação aludindo ao caso da sobrevida da personagem no que tange na construção baseada numa primeira pulsão que ressoa em outras narrativas. Melhor dizendo, um conto puxa outro, uma personagem traz outra, e assim se faz um livro...

Outro exemplo notório que aponto aqui é sobre a personagem José. Essa do conto “José – Uma história em cinco capítulos” de *O Romance Morreu* que retorna numa ampliada narrativa no romance homônimo, *José*. Numa espécie de simulacro, o protagonista assume uma vertente biográfica, narrando desde seus primeiros anos até a vida adulta:

Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo relembrada de maneira inexata ou está sendo esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado (FONSECA, 2007, p. 162).

José vagueia em suas lembranças. Ainda que sua mãe fizesse deliciosos pratos da terra dela – seu pai e sua mãe eram portugueses –, ele se imaginava degustando a comida dos espadachins, não obstante se deliciassem com as tripas à moda do Porto, o bacalhau com batatas, o cabrito assado no forno e as alheiras e os chouriços de carne de porco temperados com alho e vinho, curados num fumeiro aceso num galpão de chão de pedras, especialmente construído para essa finalidade num terreno atrás da sua casa (FONSECA, 2011, p. 10).

As impressões biográficas construídas pelo protagonista redefinem as recordações de Rubem Fonseca nas duas obras, por outras palavras, a personagem criado pelo autor representa a própria individualidade no limiar entre a realidade e a ficção. Nas duas obras híbridas o processo discursivo está em constante contaminação – da ficção pela autobiografia e da autobiografia pela ficção – em que o autor empírico espelha suas memórias dentro de uma escrita nada ingênua. Dessa forma o texto fonssequiano pode ser lido por duas linhas articuladas: uma pela trama do enredo e a outra pelas pistas biográficas lançadas no texto.

Assim sendo, os enredos acima além de configurar uma história pessoal exhibe a memória imbricada com a imaginação. Nesse contexto cabe lembrar do caso de Vilela que primeiramente surge em *A Coleira do Cão* e depois no romance *O Caso Morel*; e também o caso de Matos que surge primeiramente em *O Caso Morel* e, depois, torna-se o protagonista de *Agosto*.

Nesses dois últimos romances, Matos, por ser um comissário de polícia, é responsável pela delegacia. Em *O Caso Morel* ele é responsável por apresentar o escritor Vilela para o prisioneiro Morel, sendo assim uma personagem secundária. Já em *Agosto*, o comissário Matos torna-se protagonista e convive com personagens históricas ou “de papel”, como já revisado mais acima:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldade de entrar, mas com Matos as portas são abertas (FONSECA, 1973, p.3).
No xadrez, o comissário Matos viu os presos tomarem café e ouviu suas queixas. Naquele dia comemorava-se o Dia do Encarcerado (FONSECA, 1990, p.14).

A personagem mantém-se, na segunda aparição, com mesma estrutura de sua gênese, ampliando somente suas propriedades ficcionais e movendo-se sem nenhum prejuízo entre os enredos. Rubem Fonseca aprofunda psicologicamente Matos, definindo-o e acentuando algumas peculiaridades já rascunhadas em *O caso Morel*. Reis (2014: 48) a partir da leitura de Saramago, faz o seguinte comentário que situa o fenômeno de sobrevida da personagem adotado também por Rubem Fonseca: “o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe ‘pouquíssimo do que virão a ser’”. Suas personagens, sempre abertas e em movimento,

saem das obras e visitam outros enredos movimentando novas tramas, refletindo sua origem, prolongando suas ações e intensificando a capacidade de representação realizada pelo leitor. Ou seja, de acordo com Carlos Reis (2017, p. 130) “essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance e que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração”.

A interação dialógica entre o texto e o leitor potencia reações de recepção suscitando novos olhares sobre a obra, possibilitando a sobrevida da personagem à obra que originalmente pertenceu: transitando de um texto para outro, entre autores ou mídias. Para Gérard Genette (2004, p. 93):

“La imagen debe salir del marco”. Esa bien puede ser una definición de la metalepsis. Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste en ingresar *dentro* de ese marco: en ambos casos se trata de *franquearlo*.

A metalepse desenvolve a ideia original, a partir da interpretação com o intuito de buscar elementos passíveis de alargamentos mentais. As realidades provocadas pela narrativa são assimiladas, apreendidas e até mesmo ajustadas pelos leitores, gerando novas possibilidades de interação. A presença de narradores e personagens que perpassam a obra mediante uma leitura enviesada pela biografia de Rubem Fonseca sugere o amálgama entre as linhas divisoras do fato e da ficção. Mais do que fundir essas instâncias, os leitores inserem-se no âmbito ficcional, participando da construção de sentido da obra (uma participação prevista pelo narrador-autor, que parte da premissa de que seus leitores são grandes decifradores de enigmas). Por outras palavras, o leitor é o responsável pela redução das instâncias factuais e ficcionais ao transformar o narrador em autor empírico, realizando a passagem do ficcional ao biográfico, da invenção para a experiência do real.

Sabemos que o texto literário exerce um impacto no receptor, proporcionando interações de diversas modalidades. Como por exemplo, a apropriação de fragmentos – enredo, narrador, personagem, ambiente – que são deslocados de seu sistema de origem e provocam terceiras narrativas. Esse alargamento de estruturas fixas com o texto procedente permite o surgimento de novas realidades literárias em que o leitor preenche

as lacunas do autor, criando outras possibilidades para o enredo. Nesse sentido, o leitor torna-se responsável pela condução da leitura, aproximando a vida da ficção.

Iser (1999, p. 28), sobre essa capacidade que a literatura possui, esclarece que:

Ao se admitir que o texto precisa ser processado pelo leitor no ato da leitura, o intervalo entre texto e leitor adquire importância crucial. A consequente interação entre ambos no processo de leitura transforma o texto num correlato noemático na mente do leitor. Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, no próprio texto é pontuada por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura. Tal negociação estreita o espaço entre texto e leitor, atenua a simetria entre eles, uma vez que, por meio dessa atividade, o texto é composto para a consciência do leitor.

Valendo-se dessa concepção, cada texto literário deixa lacunas para que o leitor possa completa-los, ou não, com o repertório adquirido a partir do contato com outras formas de representação: cinema, televisão, guias, romances. Veremos a seguir em análises breves da segunda categoria, ou seja, o reaproveitamento por vias alheias. Cabe lembrar que Rubem Fonseca, como vimos no capítulo anterior, é um grande incentivador para escritores, aconselhando e influenciando, como podemos ver nos agradecimentos de *Verdade Tropical* (2003) em que Caetano Veloso deixa registrado o seguinte:

Rubem Fonseca (que, num diálogo telefônico internacional com Cristiane Lavigne, ajudou a resolver um problema de informática) leu o material já organizado e, entre comentários muito encorajadores (também ao telefone), aconselhou (na verdade impôs) três cortes curtos e precisos como as frases que o fizeram famoso. (Duas dessas ordens foram imediatamente seguidas à risca, e uma delas – depois de muita hesitação – apenas em parte.

Na literatura brasileira, poucos escritores exerceram tanta influência quanto Rubem Fonseca tem exercido ao longo de mais de meia década de intensa produção literária. Nessa linha de pensamento, trago para o diálogo a obra de Flávio Carneiro, *O Campeonato* (2009) que procura desdobrar o enredo do conto homônimo de Rubem Fonseca, publicado em 1975 em *Feliz Ano Novo*. Aqui Carneiro estende, declaradamente, a base narrativa realizada outrora por Fonseca, ampliando e trazendo novos contornos policialescos para a trama:

Aquele nome era familiar. Fiquei repetindo a palavra para mim mesmo baixinho.

“O que foi?”, Livia quis saber.

“Nada, estou tentando lembrar onde foi que li esse nome.”

De repente me lembrei. Corri até a estante, apanhei um livro do Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*. Procurei no índice. Estava lá.

Claro era dali que eu conhecia aquela história: o campeonato de conjunção carnal (CARNEIRO, 2009, p. 169).

Em Rubem Fonseca, a narrativa desenvolve-se a partir do relato do protagonista Açoreano, mediador profissional de concursos de todo gênero, sobre uma disputa de conjunção carnal entre o recordista Miro Palor e Maurição Chango: “No Hotel Aldebaran se realizava o grande campeonato (não oficial) de conjunção carnal. Uma atividade que devia ser comum a todos os seres humanos, mas estava circunscrita aos profissionais” (FONSECA, 1975, p. 93). O conto é ambientado num tempo futuro indeterminado, realizando, assim, com maior liberdade metafórica, críticas ao mercado sexual e suas apelações e extravagâncias:

Ninguém praticava a conjunção carnal sem tela antisséptica e, portanto, hipóteses começavam a ser levantadas, inclusive por mim. Estaria Palor apelando para a depravação, no sentido de uma volta ao passado, quando as pessoas tinham cheiro & bactéria? (*Ibidem*, p. 98).

Enquanto na obra de Flávio Carneiro, André, o protagonista do romance policial, sempre é demitido por ler na hora do trabalho, como o autor descreve nas primeiras páginas do romance: “O senhor sabe. Pois bem, essa é a terceira vez que pego o senhor lendo durante o expediente” (CARNEIRO: 2009, p. 9). A paixão por livros, em especial romances policiais, leva-o a inscrever-se num curso de detetive particular, essa decisão pela incursão no mundo detetivesco o faz ser contratado por um milionário para descobrir o paradeiro do jovem filho, chegando, enfim, na rede de envolvidos no campeonato de conjunção carnal. Pela primeira vez a compulsão pela leitura ajuda-o na nova profissão, como um método para interpretação dos vestígios, o protagonista decide adentrar nas peripécias de suas leituras.

A apropriação do enredo de Fonseca e sua transformação, sem sofrer a “angústia da influência”, por Carneiro é realizada sem a aniquilação do anterior. O prolongamento

narrativo define e acentua a singularidade de Rubem Fonseca, considerando que os fragmentos textuais da obra fonssequiana torna-se pano de fundo para a concepção da obra de Flávio Carneiro. De acordo com Harold Bloom (2013, p. 20): “Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores”.

Além de Rubem Fonseca, Flávio Carneiro (2009, p.186), homenageia grandes nomes da literatura policial, tais como: Poe, Christie, Hammet, Auster, Cain:

Ela ficou passeando os olhos e os dedos pelos livros, na estante. Tirou um, leu o título na capa:
“*O destino bate à sua porta. É bom?*”
Permaneci em silêncio, observando Livia, e pensando.
Eu adorava aquele romance, do James Cain (...).

Enfim, não há no romance de Carneiro reaproveitamento de personagens, ou seja, há somente apropriação da estrutura narrativa de enredo e genológica. Agora, num caso de interessante apropriação de “marca registrada” – referência ao termo usado por Bastos (2007, p. 87) para o conceito de “designativo próprio que deu entrada nos registros documentais” –, Patrícia Melo, no romance *Elogio da Mentira* (2010), transforma nas tramas da ficção Rubem Fonseca em seu protagonista.

Patrícia Melo possui mais de dez obras publicadas além de roteiros para cinema e televisão: cabe destacar aqui seu trabalho como roteirista da obra, de Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, de 2011, comprovando sua afinidade com a escrita fonssequiana. Já em *Elogio da Mentira*, em que temos 47 capítulos dedicados a José Rubem Fonseca, a autora provoca a imaginação do leitor com o protagonista José Guber, parônimo e quase anagrama de José Rubem, um escritor de quatorze romances policiais. No capítulo 10, o protagonista envia uma correspondência para seu editor apresentando uma sinopse para seu próximo romance:

Eu, William Mambler, aos vinte anos de idade, deixei de lado o meu emprego de professor de caratê e fui trabalhar na maior companhia de seguros da Califórnia. Meu primeiro cliente foi um sujeito jovem, rico, boa-pinta, que queria fazer um seguro de um milhão de dólares (MELO, 2010, p. 51).

O enredo proposto é o mesmo de *Bufo & Spallanzani*, alterando apenas os nomes das personagens e o espaço: vemos aqui mais uma homenagem e referência direta à ficção fonsequiana. José Guber vive as agruras de um escritor a procura de um novo enredo, suas propostas, baseadas em romances já publicados, eram imediatamente rejeitadas pelo seu editor:

Naquela época, é preciso dizer, eu escrevia livros mas não era escritor, era uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha. Tínhamos prazo para entregar os livros, as salsichas, duas semanas, e mais nem um dia sequer. Eu não me incomodava de roubar histórias dos clássicos, na verdade, eu me sentia fazendo um favor, eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler Shakespeare, Chesterton, Poe e muitos outros autores importantes (*Ibidem*, p. 24).

Ao ficcionalizar em sua obra o escritor Rubem Fonseca, Patrícia Melo traz elementos de prolongamento da matéria ficcional do autor para o cenário literário. Assim, num processo reflexivo, *Elogio da Mentira* será permeado pelo efeito estético que emana das obras fonsequianas, pois tantas referências explícitas farão com que os leitores interajam, por meio do diálogo direto e indireto, com as obras de Fonseca. A recepção da obra ficará condicionada pela irradiação, assimilação e contaminação da produção fonsequiana mencionada por Melo desde a primeira página do romance.

Essa particularidade de Patrícia Melo (o fazer literatura sobre literatura) pode ser vista também na obra *Jonas, o Copromanta* de 2008 em que a autora recupera o conto “Copromancia” de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001). Sobre esse caso específico Schollammer (2009, p.144) aponta que “transformado em personagem de ficção, Fonseca ganha uma nova faceta, outra identidade, um duplo que não é, mas também não deixa de coincidir com Rubem Fonseca”.

Esse movimento que implica no alargamento dos esquemas mentais contribui significativamente para solidificar a poética do autor e contribuir para inserção, legitimação, preservação ou consagração canônica. As composições acima apontadas são apenas um breve recorte de reflexos narrativos da produção fonsequiana no âmbito da literatura. Para completar a análise proposta, adentro no campo cinematográfico com o intuito de apontar alguns dos prolongamentos da obra de Rubem Fonseca.

2.5 – Em outras mídias

Os contos da tradição oral, as narrativas bíblicas, os romances, os filmes, as peças de teatro, as histórias em quadrinhos, os jogos digitais possuem maneiras distintas de relatar uma história, ou seja, cada mídia traz mecanismos ou planos de expressão intrínsecos com o intuito de gerar uma verdade, de fomentar e satisfazer ambições e de entreter. No romance *José*, o narrador e protagonista de Rubem Fonseca descobre ainda menino a paixão pelo cinema:

Um dia, ele devia ter uns 12 anos, passando pela rua Álvaro Alvim, notou uma porta giratória nos fundos do Odeon (....) O Odeon o fez redescobrir o cinema. (A lembrança mais antiga de sua infância é a de uma tela de cinema com imagens em preto e branco em movimento; pois soube que sua babá namorava o lanterninha e ia para o cinema se encontrar com ele e deixava José sentado olhando as imagens, o que devia alegrá-lo pois nunca reclamou.) E cinema e literatura se juntaram para dar-lhes grandes prazeres (FONSECA, 2011, p. 46).

Numa entrevista no Centro de Cultura Georges Pompidou⁷, no ano de 1987, Rubem Fonseca confirma: “Quero fazer cinema! Eu deveria fazer cinema. Mas, quando eu tinha oito anos, me deram uma máquina de escrever. Fiquei com aquela máquina de escrever dentro de casa e querendo fazer cinema. Era difícil”. O fascínio desde a infância pela arte cinematográfica torna-se estigma e desejo de Fonseca, participando assiduamente de suas narrativas: personagens que frequentam salas de cinema, profissionais do ramo – atores, cineastas, técnicos –, citação a nomes de películas. Um bom exemplo é o enredo de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) em que o romance é narrado por um cineasta envolvido na adaptação da *magnum opus* do escritor Isaac Emmanuilovitch Bábel:

“Sei que você é um homem muito ocupado, eu também sou e vamos logo ao que interessa”, disse, depois que pediu refrigerantes. Falávamos em inglês. “Vimos seu filme *A Guerra Santa*, que vai para o Festival Latino-Americano, em Berlim Oriental, e queremos que você participe do nosso projeto.”

⁷ Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000458.html>, acesso em dezembro de 2015.

Havia transcorrido dois anos desde que eu terminara *A Guerra Santa*. Os financiadores do filme ainda não tinham conseguido recuperar o investimento.

“Você viu o meu filme?”

“Vi”, disse ele. “Gostei muito.”

A assistente de Dietrich parecia indiferente à conversa. Olhava, interessada, as pessoas na piscina.

“O que achou da nossa proposta?”

A proposta deles, que eu recebera antes, por carta, era para filmar a *Cavalaria Vermelha*, de Isaak Bábel, na Alemanha (FONSECA, 2003, p. 13).

O romance é uma declaração de amor de Rubem Fonseca às suas duas paixões: a literatura e o cinema. O protagonista, baseado parodicamente nos grandes nomes do Cinema Novo (movimento cinematográfico brasileiro durante os anos de 1960 e 1970), participa de uma busca frenética por um cinema de cunho nacionalista. Referências a grandes cineastas, menções explícitas a cenas de “Intriga Internacional” (North by North West, Hitchcock/1959) ou de “A Relíquia Macabra” (The Maltese Falcon, Huston/1941), alusões ao universo dos filmes *noir* emergem nas páginas de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*.

Aqui a obra literária extrapola o seu território estático transcendendo o romance policial, navegando pelo universo cinematográfico por meio das referências intermediáticas. *Agosto* também ilustra essa inclinação de Rubem Fonseca para a sétima arte com a citação de filmes que estavam em exibição no tempo narrativo, 1954, tais como *O Diabo Ri por Último*, *Mogambo*, *O Manto Sagrado*:

Foram dias de sofrimento. Não tinha vontade de sair de casa. Não foi ao chá do clube Monte Líbano, em benefício da Sociedade dos Maronitas, com desfiles de modelos de Elsa Haouche, a modista cujos vestidos ela mais apreciava, mesmo sabendo que Mário Mascarenhas, seu músico favorito, acompanhado de mais quinze acordeonistas tocaria, no desfile, músicas clássicas e folclóricas. Deixou de ir assistir o filme *Mogambo*, com Clark Gable e Ava Gardner, que ela adorava. Sentia-se tão infeliz que nem mesmo as unhas dos pés e das mãos fazia mais (FONSECA, 1990, p. 279).

Das relações intertextuais mais realizadas com a obra de Rubem Fonseca encontra-se o constante vínculo com o cinema. A questão da imagem ocupa um lugar

central na estética fonsequiana, visto que muitas das estratégias narrativas parecem porvir da cultura de massa, em que predominam os efeitos da visualidade. Esse movimento gerado pela inserção de fragmentos do real na ficção torna a obra fonsequiana mais suscetível para sua reprodução em outras mídias. Nesse sentido, Benjamin (2012, p. 180) diz que:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.

Os mecanismos de reprodução, que surgiram a partir do século XX, deixam marcas no modo de entender a realidade transmitida. Dessa forma, o prolongamento da personagem para além da literatura exige domínio de teorias da personagem centrada não só no campo literário. Com efeito, as novas modalidades que a obra original suscita significam não somente inovações na forma de expressão, como também, transformações na consciência e nas ações humanas, conduzindo seu interlocutor a motivar outros conceitos da primeira. Por outras palavras, a reprodução e a transmissão do conteúdo artístico avultam, alcançando outros públicos, promovendo uma divulgação mais ampla da obra. Benjamin (2012, p. 187) prossegue sua exposição acentuando a lesão que a transposição pode gerar na obra original ao amputar algumas de suas características elementares:

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em uma escala tão descomunal, com vários métodos de sua reproduzibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. (...) Uma coisa é certa: atualmente o cinema nos fornece a base mais útil para examinar essa questão.

É certo que a transposição não contemplará todos os aspectos apreendidos num determinado romance, por exemplo, ela apenas captará certo grau de concretização. Contudo, podemos avaliar o grau de mutação ou de fidelidade que possui a adaptação e,

também, o quanto ela contribui para a ampliação dos esquemas mentais realizados pelo leitor. Um exemplo, de acordo com Ryan (2013, p. 103) “num filme, sabemos imediata e inteiramente a aparência das personagens, e isso permite que façamos inferências sobre outras características de sua persona. Num romance, por outro lado, a aparência permaneceria inespecífica”. Porém, sabemos que existem artifícios dependentes da própria obra, com suas condições particulares, que são impossíveis de transpor para outra mídia (vejamos por exemplo, o problema da adequação do narrador ou até mesmo do estado psíquico de alguma personagem pelo cinema).

Cabe lembrar que adaptação não é cópia, ou uma mera decodificação, mas sim, uma nova obra em que se harmonizam a diferença e a repetição. Hutcheon (2013, p. 61) define a adaptação como sendo “um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, (...) essa transcodificação implica numa mudança de mídia”. Vemos aqui que a autora utiliza o termo transcodificação e o entende como a transposição de um código para outro num complexo processo em que engloba as dificuldades linguísticas, culturais, intersemióticas, contextuais que estão envolvidas no processo de adaptação. A sensação de conseguir experienciar mais de um texto numa obra revela o jogo palimpsestuoso de autotransformação referencial que retém traços da obra anterior noutra superfície midiática. Nesse sentido, ainda de acordo com Hutcheon, o conceito de adaptação surge como uma combinação do conhecido com o novo, esclarecendo que o mais interessante na adaptação está na reinvenção e na revitalização do familiar.

Entretanto ao entrarmos em contato com uma obra literária necessitamos de ferramentas que nos auxiliem na sua compreensão e que são externas às páginas do livro: nossas vivências e experiências de leitor auxiliam na ampliação e na concretização do que é narrado de forma que essa relação dialógica de experiências anteriores e imprevistos atuais torna-se instrumento para que sejam realizadas transposições que englobem a estrutura geral, ou particular dependendo do enfoque adotado, de uma obra. Tal qual pondera Ingarden (1965, p. 23), ao abordar aspectos da “vida” da obra literária:

A concretização de uma obra literária é, sem dúvida, condicionada no seu ser por vivências correspondente, mas tem, ao mesmo tempo, o seu fundamento ontológico na própria obra literária e é, por outro lado, em relação às vivências de apreensão tão transcendente como a própria obra literária.

Assim há em toda obra literária potencialidades para a concretização de transposições, independente de serem adequadas ou de alguma qualidade, alargando ou preenchendo, abreviando ou modificando os pontos de indeterminação por ela engendradas. O narrador fonsequiano é, possivelmente, uma das maiores dificuldades para o ajustamento em outra estrutura midiática, comumente na obra cinematográfica ele é transformado ao assumir ponto de vista físico em diversas personagens. Sempre disfarçado, adaptando-se à realidade que quer expor ao leitor, só pode ser reunificado por quem leu todas as obras de Rubem Fonseca. Só esse leitor privilegiado poderá realizar um retrato fiel, despojado de amarras e disfarces. Para Silva (1996, p. 87):

a única realidade é o próprio narrador, já que ele é a condição sem a qual nada mais há no texto. Em outras prosas de ficção, ao contrário, uma terceira pessoa onisciente ou limitada de seus poderes de narrar acaba determinando as realidades narrativas. Há personagens que entram ou saem da narração apenas mediante de sua autorização, explícita ou implícita. Nas narrativas de Rubem Fonseca isto é quase impossível, tal a centralização dos poderes na persona do narrador, que é sempre protagonista dos eventos.

Logo, nesse jogo de intermedialidades, podemos dizer que do livro se faz filme e, assim, a literatura ocupa outros lugares deslocando os papéis do escritor, narrador, personagem e até mesmo do leitor, realizando um processo de interação dialógica entre o verbal e o audiovisual. O caso de Rubem Fonseca é um grande exemplo pois sua obra é um privilegiado caso de intercurso entre a literatura e o cinema, ao lado de outros aspectos estilístico-temáticos, e, dessa forma, sua escrita revela uma intenção mobilizadora da cultura midiático-audiovisual. Na maior parte das obras de Rubem Fonseca a presença de convenções cinematográficas contribui para acrescentar à experiência narrada um caráter imediato.

Para iniciar uma breve análise do prolongamento da obra fonsequiana pela arte cinematográfica escolhi realizar o recorte adotando os critérios a seguir: data de publicação, tamanho, concepção artística, roteirista, diretor, artistas, música. Após leituras de alguns *longas*, *curtas*, minisséries e séries escolhi trabalhar com o filme *Bufo & Spallanzani*, lançado no ano de 2000, baseado no livro homônimo, publicado em 1985.

Dirigido por Flávio R. Tambellini e com o roteiro escrito em parceria de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, o filme possui grandes artistas brasileiros no elenco: José Mayer, Gracindo Júnior, Juca de Oliveira, Tony Ramos, Matheus Nachtergaele, Milton Gonçalves, Otávio Augusto, dentre outros. No Festival de Gramado de 2001, o filme recebeu quatro Kikitos de Ouro e no Festival de Cinema Brasileiro em Miami, também em 2001, recebe novamente quatro prêmios.

Detetive Guedes e Ivan Canabrava, que depois adota o pseudônimo de Gustavo Flávio, são os protagonistas do romance e carregam em si algumas características preferidas por Rubem Fonseca: sujeitos solitários, céticos, sedentários, com uma vida libertina e desapegados que qualquer tradição. Signos articulam-se com imagens construídas por meio de processos de intertextualidade, metalinguagem e verossimilhança em que representações críticas da realidade absorvem o real com feito cinematográfico. Citações que se sobrepõem permeiam o romance conectando-o numa grande rede semiótica conjugado com digressões sobre a arte de escrever narrativas. Gustavo Flávio, protagonista do romance, pretende escrever uma “história de homens e sapos” refletindo sobre o processo metamórfico da escrita. Por meio do processo de metalinguagem de *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca realiza um pastiche do gênero policial ao desconstruir e utilizar-se do mesmo.

Os roteiristas e o diretor cortaram personagens e juntaram outros, enxugaram tramas paralelas e se concentraram na história de Ivan Canabrava/Gustavo Flávio (vivido por José Mayer), e aqueles que cruzam seu caminho: um policial incorruptível (Tony Ramos), uma jovem idealista (Isabel Guéron), a ex mulher ciumenta (Zezé Polessa), um executivo desonesto e marido traído (Gracindo Júnior), uma mulher infeliz no casamento (Maitê Proença), um delegado corrompido (Milton Gonçalves) e um cientista estudioso de sapos (Juca de Oliveira). Do romance para o filme há uma mudança de meio, mas o método criativo do cineasta reflete nos métodos de criação de Rubem Fonseca.

Para afirmar um aspecto contundente e plástico da obra, a cidade do Rio de Janeiro, nublada, urbana e caótica, foi escolhida como cenário para a adaptação cinematográfica, afirmando a presença do espaço precário, turbulento, marginal da cidade. Para tentar reproduzir o efeito perturbador e desnorteador do romance, visualizamos no filme a tendência de explorar as obsessões, paranoias e tormentos psicológicos das personagens. Também a fotografia e a iluminação tendem para a

turvação e para a desorientação com o intuito de desfocar objetos e personagens, trazendo a sensação desalinho e perturbação. Para Metz (1972, p. 19):

A impressão de realidade – impressão mais ou menos acentuada, pois o seu grau varia muito – própria a cada uma das técnicas de representação que existiram até hoje (fotografia, cinema, teatro, pintura e escultura figurativas, desenho realista etc.) é sempre um fenômeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção; por um lado a duplicação é mais ou menos “parecida”, mais ou menos fiel a seu modelo, ela carrega em si uma maior ou menor quantidade de *indícios de realidade*; por outro lado, esta construção ativa, que a percepção é sempre, os manipula de modo mais ou menos atualizante.

Bufo & Spallanzani é um texto repleto de significações que favorece a transposição para o roteiro cinematográfico sem grandes prejuízos para a estrutura da narrativa. Recursos narrativos e estilísticos adotados por Rubem Fonseca aproximam o romance com a adaptação para o cinema, tais como a temporalidade segmentada, as ações simultâneas e o corriqueiro uso de flashbacks fragmentando a narrativa. De tal forma que sequências verbais contribuem para a transformação das estruturas imagéticas processadas pelo leitor, como destaca Figueiredo (2003, p.147):

O importante é destacar que, de forma semelhante ao que acontece na obra de Borges, o cinema na literatura de Rubem Fonseca está intimamente associado à sua prática narrativa e abre possibilidades para que desenvolva toda uma reflexão sobre o ato de narrar. Para representar um mundo onde tudo se tornou visível, tudo se resume a pura exterioridade, o autor busca a dimensão da simultaneidade própria da imagem visual, pois esta parece mais compatível com o sentimento do tempo na vida contemporânea do que a sucessividade do discurso verbal.

A autora prossegue sua consideração dizendo que Rubem Fonseca almeja com sua literatura criar “um filme sem imagens” por meio da combinação de movimentos narrativos que sobrepõem as páginas do romance. É a rede intersemiótica – obra, romance fictício e cinema – que constrói a imagem para o expectador estendendo e ampliando seu significado. Também nesse sentido, Barbieri (2003, p. 65) pondera que:

No repertório de inovações da linguagem literária, resultantes de seu contato com o cinema, não há dúvida de que o nome de Rubem Fonseca é dos mais representativos não só por se tratar de um escritor ligado à produção de filmes, fornecedor de argumentos e preparador de roteiros,

mas sobretudo porque, em seus contos e romances, adota com sucesso invenções da sintaxe cinematográfica.

O cinema permite, de uma forma imediata, a difusão em massa da obra de Rubem Fonseca, gerando uma maior disseminação da literatura fonssequiana ao retratar e exteriorizar os possíveis mundos interiores da obra literária, independente do desempenho artístico do cineasta. A transposição de Tambellini, estreante diretor, utiliza, como recurso para caracterizar o clima *noir* do romance, cenas escuras e sombrias, agilidade no passar das cenas e reforço nos tons de vermelho para destacar os atos de violência, envolvendo o espectador numa aura de suspense durante 96 ininterruptos minutos, alargando as caracterizações realizadas por Fonseca.

É essencial destacar que foi produzido para o filme uma trilha sonora original, primeiro trabalho solo realizado pelo músico Dado Villa-Lobos após a morte do vocalista da banda Legião Urbana, com treze faixas que ajudam a compor o realismo urbano e o mistério policial pretendido pelo diretor. *Dentro de ti*, interpretada por Cássia Eller, combina guitarras e ruídos eletrônicos em versos que buscam representar com intensidade a atmosfera do romance, conforme apontam os versos a seguir:

Uma carne junto a outra carne
São dois olhos sempre a procurar
Nesse deserto quente da vida
Outra vida pra se eternizar

Há também a frequente repetição dos versos: *Eu quero marcar minha existência/Não posso parar*, que remetem, na obra, para o desejo de Gustavo Flávio em publicar o seu romance. A maioria das faixas são instrumentais, revelando e traduzindo os estados mentais das personagens de forma climática. Outra característica que cabe ressaltar sobre as faixas é que elas geram uma sensação de estranheza para o expectador, tal qual algumas páginas que o enredo produz no leitor. Para Hutcheon (2013, p. 49):

O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode

acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais.

Imagens, recursos tecnológicos, auditivos e sonoros são artifícios que auxiliam o processo de transmidiação. Hutcheon (2013, p. 70) continua assegurando que “a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular do real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem”. Ainda Helena Lopes (2011, p. 93), assegura que:

Em Rubem Fonseca, a importação de convenções narrativas e formais do filme pode ser vista como uma remediação do romance face à nova hierarquia de *media* observável na segunda metade do século XX. A prevalência do cinema no imaginário cultural cria um público leitor familiarizado com a retórica audiovisual. Sendo também espectador de filmes, o leitor de romances cria expectativas narrativas que estão em dívida para com a ficção cinematográfica e constrói mecanismos de leitura aprendidos através da experiência do filme. Rubem Fonseca apela a esta competência transmedial de leitura através de uma manipulação engenhosa de convenções narrativas partilhadas com o cinema de massas.

A literatura de Rubem Fonseca e o cinema estão tão intimamente imbricados que as relações entre palavra e imagem devem ser tratadas numa pesquisa específica de maior amplitude o que justifica o término da breve abordagem aqui iniciada. As personagens nas telas vão além das personagens de palavras, pois estão apoiadas em recursos visuais para sua construção física em que as relações sinestésicas provocadas pela imagem e som formam novos panoramas para os textos, ampliando-o e suscitando novas leituras. Ao contrário das personagens de papel que são descritas em partes, permitindo que leitor preencha as lacunas deixadas pelo autor.

Destarte, não há uma redundância de informação nesse processo de transmidiação, pois cada mídia oferece novos níveis reveladores que justapostos amplificam a narrativa. Para Jenkins (2009, p. 138) a transmedia aponta para um novo modelo de narrativa, em que o enredo “se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. Nesse instante, ao encerrar esse capítulo, é de fundamental importância o depoimento do autor em que reflete a respeito das relações entre cinema e literatura:

O problema principal – e o único que existe nessa coisa de o cinema substituir a literatura – é que a literatura tem mais significados. Do ponto de vista polissêmico, a literatura é superior ao cinema. Vou explicar. Cito um grande filme de um grande cineasta: São Bernardo – de Leon Hirzmann. Todos temos uma grande admiração por Leon Hirzmann, grande cineasta. Quando vi São Bernardo, eu tinha uma ideia sobre o personagem principal, criado por Graciliano Ramos. Minha mulher tinha uma ideia sobre o personagem. Cada pessoa que tivesse lido o livro tinha uma ideia. Criava o personagem junto com Graciliano Ramos. Isso é a polissemia da literatura. Mas, no grande filme do grande Leon Hirzmann, o personagem era Othon Bastos. Se eu fosse ver o filme pela segunda vez, era Othon Bastos. Era sempre Othon Bastos! Da segunda vez que li São Bernardo, o personagem já era outro, no livro⁸.

Na fronteira entre a realidade e a ficção a personagem surge para além dos interstícios e avança para uma sobrevida, diminuindo os afastamentos entre as dimensões. Sabemos que existe uma impossibilidade de insular as personagens das demais instâncias narrativas, pois são complexos os fatores que as constroem, impulsionam e modificam suas expressões, mas existem personagens que “adquirem um tipo de existência independente de suas partituras originais” (ECO, 2013, p. 87). Nesse sentido, a sobrevida da personagem é o ato das personagens de perpassar as páginas do romance e reverberar na realidade dos leitores, adaptando-se as distintas linguagens midiáticas e, por assim ser desdobrável, alargando sua representação por meio de preenchimentos de vazios ao ultrapassar os limites das páginas e do tempo que foram criadas. Ainda de acordo com Eco (*Ibidem*, p. 91):

Um personagem de ficção é por certo um *objeto semiótico*. Com isso quero dizer um conjunto de propriedades registrado na enciclopédia de uma cultura e veiculado por determinada expressão. Essas propriedades podem, por sua vez, ser *interpretadas* por outras expressões; e a série dessas interpretações inter-relacionadas constitui todas as noções relativas ao termo, as quais são partilhadas por uma comunidade e coletivamente registradas.

Com efeito a personagem é um dos elementos-chave da projeção e identificação com a realidade ficcionalizada ofertado aos leitores, sustentando-se a cada transposição midiática, extrapolando as fronteiras ficcionais e conquistando uma existência

⁸ Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000458.html>, acesso em dezembro de 2015.

independente dos textos de origem. No Romance policial, essa peculiar relação transforma o leitor em desconfiado colaborador do detetive, estabelecendo uma competição na diligência de desvendar o crime.

Rubem Fonseca abriu um novo caminho na literatura brasileira para a expressão do cenário urbano e das personagens. Não foi o primeiro a trabalhar com algumas convenções do gênero policial, porém seu empenho na qualidade literária e no estilo torna-o uma referência, inaugurando uma nova linhagem e apadrinhando inúmeros escritores. Em sua vasta obra, as imagens de ficção são de puro realismo e suscitam novas leituras por meio da sua opção estética marcante e plurireferencializada que constatamos a partir de um desenvolvimento crescente de novas narrativas geradas por meio de originais, estendendo para outras mídias, suplementando a narrativa principal e reverberando o enredo ou a personagem para outro ambiente midiático. Por isso há uma extensa produção artística baseada na obra fonsequiana, proporcionando releituras, interpretações, alargamentos e extensões. Em suma, percebemos que as narrativas policiais de Rubem Fonseca ganham profundidade estética devido ao trabalho que o autor desenvolve com a linguagem. Suas narrativas estão repletas de intertextos, sua linguagem aproxima-se da dinâmica cinematográfica e seus livros adotam o procedimento do *mise en abîme*.

3. O PRAZER DO MAL: VIOLÊNCIA, BRUTALIDADE E CRUELDADE NA FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FONSEQUIANAS

Nós não tínhamos cara de assassinas. Nunca seríamos descobertas. É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso.

(FONSECA, 1975, p. 131)

Uma das formas de organizar a Literatura Brasileira poderia ser a partir do enfoque de suas relações com a violência. Nesse sentido, conseguimos elencar inúmeras ocorrências em que esse *leitmotiv* é abordado a partir de uma prévia leitura dos trabalhos dos historiadores literários e críticos. Contudo, é unânime, entre os catedráticos e pesquisadores acerca da inovação e transformação da temática realizada por Rubem Fonseca, herdada dos primeiros modernistas, na tentativa de buscar representar a realidade social brasileira. Tal fato traz novos desafios interpretativos para a linha de força, possibilitando a realização de um diálogo com diferentes pensadores, dentre eles filósofos, antropólogos, teólogos, sociólogos e críticos literários que oferecem pistas sobre questões que serão abordadas.

Numa breve síntese histórica da violência na sociedade brasileira, deparamo-nos com processos de exploração colonial; genocídios indígenas; tráfico escravista e suas implicações; fanatismos religiosos; abusos de autoridades militares; torturas nos estabelecimentos prisionais; preconceitos diversos ligados à raça, à etnia, à religião, à orientação sexual e identidade de gênero. Desde o encontro do povo europeu com os povos nativos que o tema não habita apenas em um lugar eventual na História, possuindo uma função constitutiva, estabelecendo relações, organizando instituições e até mesmo definindo alguns papéis sociais.

Nesse capítulo, três contos de Rubem Fonseca serão apresentados, “Feliz Ano Novo”, “O Cobrador” e “O Jogo do Morto”, como ferramenta para articularmos as considerações sobre a estética da crueldade adotada por Rubem Fonseca: o primeiro conto pertence à obra *Feliz Ano Novo* de 1975, já apresentada antes, e os outros à *O Cobrador*

de 1979. Dessa forma, veremos como se materializa a representação da temática da violência na obra fonsequiana e como emergem de suas narrativas personagens marcadas pelo signo da crueldade, brutalidade, barbárie, medo e angústia.

De modo geral, a degradação humana e as negligências da sociedade são alimentos para que a violência exerça soberania entre os menos favorecidos na obra de Fonseca. Dessa forma, a violência possui um papel importante no interior das narrativas, pois a ação violenta é um componente estruturante da escrita fonsequiana, ela opera como um elemento de caracterização da personagem e, também, define o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. Rubem Fonseca, ao explorar a violência nos contos, traz ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado. De tal forma que a violência decorre das várias formas de poder em que as personagens são submetidas por aqueles que se julgam em alguma instância superiores.

Dentro da tradição canônica brasileira, uma das mais importantes transformações gradativas no enfoque da linha de força está na alternância da percepção exterior para uma interiorização. Como breve exemplo, tem-se a homenagem feita por José de Anchieta a Mem de Sá, em 1563, em que o escritor procura justificar o extermínio indígena atribuindo aos índios traços demoníacos:

Acende-se mais e mais a coragem do chefe
e seus bravos: derrubam a golpes mortais, muitos selvagens.
Ora decepam braços enfeitados com penas de pássaros,
ora abatem com a lâmina reluzente cabeças altivas,
faces e bocas pintadas de vermelho urucum,
ora partem as frentes salientes entre as covas das têmperas
e enchem o Tártaro triste dessas vidas sem rumo.

Nesse breve excerto de *Feitos de Mem de Sá*, verificamos que a temática da violência é, no início da produção literária brasileira, legitimada e elogiada a partir da pura e simples observação. Desse momento em diante, a temática terá um novo formato e enfoque pautado nas experiências cotidianas e, certamente, com um diferente ponto de vista narrativo. A partir dos anos 60 do século XX, a violência protagoniza a ficção brasileira urbana (de um modo particular durante o regime ditatorial) por meio de seu aspecto fascinante e ambíguo de atração e rejeição. Conforme Schollhammer (2008, p. 29):

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”.

Nesse mesmo sentido, Santos (1978, p. 116) pontua que Rubem Fonseca não produz uma literatura desprendida da realidade social brasileira:

Rubem Fonseca não escreve uma literatura desligada da situação brasileira. Ele denuncia, como prosador, um ângulo, um aspecto, do mundo de seu leitor, como prosador, ele se compromete com a existência brasileira, e fala de um universo que é a história em processo. Tal posição diante da literatura faz de sua obra depositária de *um valor literário específico*: o da representação de um acontecimento humano fundamental.

Rubem Fonseca, em seus enredos, particulariza o desconcerto e a angústia moral, social e existencial das personagens ao desenvolver, com certa recorrência, temas que abordam o crescimento da urbe de forma desumana e acelerada, a crise econômica, as diferenças sociais, o capitalismo avançado e desonesto, a sociedade de consumo e a marginalidade. Em consonância, quando referenciado o espaço narrativo, em especial a megalópole do Rio de Janeiro, evidencia-se a realidade focalizada nas agruras e nas atribulações dos grandes centros urbanos. Brutalidade, marginalidade, propagação do ódio e do medo, ênfase na violência tornam-se *topoi* constantes em decorrência do ambiente retratado e, conseqüentemente, influencia a tessitura das personagens e de seus mecanismos figurativos – tanto físicos, quanto psíquicos – plasmando a realidade por meio de uma linguagem múltipla enfatizada pela violência.

Cabe ressaltar que as mutações relativas ao que se definiu como imagem literária da violência não são apenas devida à tradição literária aglomerada, mas em especial a tudo que não foi representado na ficção e que aponta com intensa força no tempo histórico. Nos contos de Rubem Fonseca, inúmeras vezes somos esmagados pelo tom agressivo, pela aspereza da linguagem e pelas ações de barbárie emanadas do enredo fazendo com que o leitor, inúmeras vezes, não perceba as características das personagens, mas sim, seus atos crudelíssimos. Miranda (2000, p. 436) pondera que:

todos os escaninhos da vida social são varridos por uma escrita que não deixa nada em pé. O narrador agora tem pressa, não de retratar uma experiência pessoal mas de acompanhar, sem mediações explicativas ou paternalistas, os atos da fala social marginalizada, tornando-a comunicável. Daí a objetividade do estilo, a abundância dos diálogos, a aceleração do ritmo narrativo, perfazendo um *thriller* urbano que recorta o real e as convenções das linguagens referenciadas, subvertendo seus limites em busca do sentido do humano, ou melhor, do animal humano no mundo contemporâneo.

Exposição da morte, destruição, tortura, violações são formas de violência, crueldade e ódio experimentadas pelo leitor durante o contato com alguns enredos fonsequianos. O filósofo David Hume (1985, p. 439) em seu *Tratado da Natureza Humana* conceitua a maldade como “o desejo de causar mal a outrem sem provocação, afim de tirar um prazer da comparação” e Souza (2007, p. 47) afirma que violência “é uma ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala e se torna objeto”. Esse apetite gratuito pelo ódio verifica-se, num primeiro olhar sobre essa condição, no conto “Amar o seu semelhante”, do livro *Axilas e Outras Histórias Indecorosas*, em que relata as experiências de uma personagem que odeia o próximo gratuitamente:

Aquela piada já me fora contada por ele mais de um milhão de vezes. Ouvi-la mais uma vez encheu-me de sofrimento, de tristeza e de ódio, um ódio tão forte que perdi a consciência, e quando voltei a mim percebi que o contador de piada estava caído ao chão e eu estava sobre ele agarrando-o com força pela garganta. “Cala a boca, seu filho da puta”, gritei. Mas ele havia se calado para sempre, e eu o estrangulava. Fui dominado por uma sensação de poder, um poder causado pelo ódio, o ódio causara-me um bem-estar, um prazer imenso, uma espécie de êxtase (FONSECA, 2011, p. 190).

Ainda que, numa primeira leitura, os textos fonsequianos distinguem uma preocupação exacerbada em apresentar as mazelas da sociedade marcada pela violência e o caos urbano que afeta os aspectos narrativos e estéticos, seus contos apontam para um claro cuidado do fazer literário. Evidentemente que nessa fulguração do ódio e do caos, da brutalidade e da violência, a opção pela abordagem crua revela personagens marcadas pelo signo do horror e do grotesco, independentemente de sua classe social – de empresários a marginais – num universo em que desaparecem a razão e o pensamento lógico e ordenador. Para iniciar esse debate, cabe trazer aqui um verso de Baudelaire

(1996, p. 248), de *As Flores do Mal*, para que sirva de orientação para a leitura do capítulo: “Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts!”.

3.1 – *Do grotesco e da crueldade: uma opção estética*

Ao esboçar no primeiro capítulo da tese sobre as linhas de força da obra fonsequiana, deparamos, frequentemente, com a intencionalidade de recursos narrativos que incorporam a barbárie, o caos e a violência como delineadores de furtivas e deliberadas ações das personagens. Dias (2004, p. 18) pontua que:

A obscenidade, tomada ao pé da letra, como “excesso de cena”, pode tranquilamente frequentar, tanto a deriva tardo-naturalista de grande parte da ficção, quanto expressiva parcela do cinema contemporâneo. O coquetel previsível sexo/violência/criminalidade tem circulado bem à vontade entre a linhagem literária, originalmente rubem-fonsequiana – agora, inclusive, renovada pelos narradores-habitantes das periferias e das prisões – e a produção cinematográfica mais recente.

Retornemos agora as anteriores análises para aprofundar tais aspectos com o intuito de respaldar a compreensão da construção figurativa que Rubem Fonseca principia em suas obras, e que mais tarde haverá um enfraquecimento temático (como veremos no próximo capítulo). Personagens prostitutas, assassinas, policiais desonestos, ladrões e toda a corja são versadas pela perspectiva de ações exteriores e interiores, constantemente abaladas por uma crise existencial em que a degradação humana figura-se numa tentativa de captação do real perpassada pela violência, considerada como elemento estruturante de enredos fonsequianos.

Importa reconhecer que tal mecanismo narrativo evoca um universo fictício em que formas distorcidas dissolvem a ordenação do mundo, inserindo naturalmente atitudes animais nas personagens, numa espécie de revisitações aos conceitos explorados pelos naturalistas do fim século XIX. Outra importante absorção estilística ou matriz característica de Rubem Fonseca está na descrição das repugnâncias e hediondez da sociedade representada:

Júlia continuou gritando enquanto eu tirava a sua blusa. Quando ficou nua, com os seios à mostra, começou a chorar. Na altura da clavícula havia um pequeno tumor, purulento. (...) Curvei-me e lambi e chupei a pequena pústula, várias vezes. (...) Fiquei em casa, derreado, me sentindo um estuprador nojento (FONSECA, 2001, p. 51).

Para comentar o excerto acima, trago a análise de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 79) que no livro *O Império do Grotesco*, ao realizarem um passeio sobre autores da literatura brasileira em que revelam características do grotesco, ressaltam que:

As histórias de Rubem Fonseca constituem um pequeno catálogo de bizarrices e práticas suscetíveis de provocar repugnância: gases, urina, fezes, pústulas tumorais, menstruo, canibalismo, glotonice, etc. A excrescência e o nojo são conotados como antídoto para a banalidade da existência humana.

A predileção temática esbarra nas fronteiras da lucidez e da loucura, provocando a sensação de estranheza, eliminando a razão e o pensamento ordenador, misturando o animalesco e o humano: “algo angustiante e sinistro em face ao mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 2013, p. 20). Deste modo, surge a concepção de monstrosidade baseada na mistura, desproporcional e desordenadamente, de domínios racionais, perpassando as noções de *grotesco* aprofundadas por Wolfgang Kayser ao assegurar que “o grotesco só é experimentado na recepção” (*Id.* p. 156).

Certamente tal entendimento vem ao encontro da assertiva de Iser (2002, p. 105) ao ponderar que “é sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”. Como também pode ser figurado enquanto grotesco algo que na organização estrutural da obra não se justifica como tal, por outras palavras, quem não está familiarizado com algumas características estilísticas de Rubem Fonseca pode ter a impressão ou sensação da narrativa ser portadora de conteúdo desconcertante e angustiar-se com a densidade plástica comumente materializada pelo autor.

O imediato estranhamento provocado pela violência sádica exposta em inúmeras narrativas fonsequianas esbarra na noção de crueldade e de grotesco. Sabemos que o

conceito de grotesco participa da História da Literatura antes mesmo de o termo ser cunhado e conceituado, ou seja, sua concepção é imanente à literatura e à cultura de modo geral. Basta lembrarmos do teatro grego na Antiguidade em que figuras mitológicas com suas formas monstruosas alegoricamente representavam peculiaridades da condição humana. Na *Poética Clássica* (2007) de Aristóteles, compreendemos que o grotesco está em oposição ao belo e ao sublime e do mesmo modo, Horácio, segue essa linha de pensamento ao refutar, no início da *Arte Poética* (1997), a ideia de arte numa imagem em que liga a cabeça humana num pescoço de cavalo por justamente não ter aspectos de beleza. Também é de senso comum que o conceito de grotesco transpõe a rápida associação entre o disforme e o monstruoso. Para Bakhtin (1987, p. 21):

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

Há uma significativa distância temporal entre o texto de Bakhtin e a ficção contemporânea, por isso requer uma adaptação que considere as particularidades da narrativa. Linda Hutcheon (1988, p. 27) acredita que os conceitos bakhtinianos estendem-se além do contexto histórico, podendo, sim, serem adaptados para a produção literária hodierna: “a ambivalência e o caráter incompleto dos romances contemporâneos lembra as qualidades semelhantes do carnaval e do grotesco romântico, conforme defendidos por Bakhtin”.

No entanto, o autor de *Les Misérables*, Victor Hugo, foi o primeiro grande teórico que analisou o grotesco como categoria literária de valor estético. Em seu conhecido *Préface de Cromwell*, o autor posiciona o grotesco como o contrário do sublime: “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26). Após Hugo, tivemos outros grandes pensadores realizando intensas considerações sobre a temática ou que contribuíram para o debate: Baudelaire, Auerbach, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson,

Pirandello, Kayser, Bakhtin. Veremos brevemente nos dois últimos suas considerações acerca do grotesco.

Kayser, em sua obra *O Grotesco* (2009), realiza um levantamento de hipóteses características do grotesco: Estranhamento; Perturbador e Monstruoso; Atmosfera rígida e morta; Polimorfo (não possui uma determinada maneira de representação); Perplexidade; Turbulento, fantasioso, angustiante e sinistro; Fantástico mundo lúdico; Anticlássico e inatural; Contraditório e heterogêneo; Incompreensível; Grotesco desumano é o contrário à razão humana, portanto, irracional; Excentricidade; Caráter demoníaco; Antinatural; Estilização, exageração e deformação; Abissal; Impuro; Plurívoco e disforme; Humor subordinado ao horror; Despedaçamento do encadeamento racional; Fantasioso e inanimado; Tensão entre a forma e o conteúdo; e por fim, o grotesco carrega em si a contestação de ser inacabado numa atmosfera em que é acabado.

Algumas das características pontuadas por Kayser estão diluídas dentro da obra fonsequiana, por exemplo no conto “O Anão”, de *O Buraco na Parede*, em que o protagonista, após ser chantageado, assassina um anão para ocultar o caso de adultério com a esposa do seu ex-patrão:

E depois apertei de novo o pescoço dele e coloquei o ouvido no peito dele para ver se o coração batia e apertei de novo e de novo e de novo e passei o resto da noite apertando o pescoço dele. Quando o dia raiou eu o coloquei na mala e fechei a mala e abri a janela e aspirei o ar da manhã com a sofreguidão com que eu sorvia o ar que saía da boca de Paula quando nós dois fodíamos. (...) Fiquei sem sozinho, sem a mulher que eu amava loucamente, sem Sabrina que estava enterrada no Caju e sem o único amigo que eu tinha no mundo que era o anão morto dentro da mala e a noite caiu e como eu não tinha mais o retrato dela para olhar fiquei olhando a mala até o dia raiar quando então eu peguei a mala e fiquei andando com ela na sala de um lado para outro (FONSECA, 2009, p. 559).

Numa atmosfera em que mistura a angústia, o desvario, a atrocidade e o desespero, o conto de Rubem Fonseca explora as tensões de um protagonista irracional destacando suas atitudes exageradas que repele qualquer personagem que o cerca. A forma como o autor insere a personagem do anão no conto – “então vi o anão fuçando a lata de lixo numa lanchonete e ele me disse como se desculpando de urubuzar o lixo, às vezes eu descolo um sanduíche quase inteiro” – apresenta uma personagem marginalizada,

deformada num ambiente que provoca repulsa: “Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si” (KAYSER, 2009, p. 31). Outro ponto que cabe destaque para o conto é a centralidade corporal em que como o corpo físico se relaciona com a realidade externa: “Tiramos a roupa, o corpo dela era ainda mais branco do que pudera imaginar e os cabelos mais negros e fodemos fodemos fodemos (FONSECA, 2009, p. 556). Bakthin (1987, p. 245) sobre a manifestação do corpo no grotesco, pontua que:

O comer e o beber são uma das características mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.

Bakthin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e o no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), ao realizar um primoroso estudo sobre o autor de Gargântua e Pantagruel, elenca algumas características sobre o realismo grotesco: Origem do grotesco nas fontes populares; Associação do Grotesco com o riso; Mundo dual (sério e cômico; Ambivalência; Lógica às avessas; Rebaixamento como traço marcante; Elemento corporal exagerado, infinito; Degradação do sublime; Carnavalização; Polarização entre o Grotesco – inacabado e imperfeito – e o Clássico – acabado e perfeito; Corporal e empírico. De acordo com Bakhtin (1987, p. 22), o princípio da ambivalência rege o realismo fantástico:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do renascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma outra forma.

Cabe ressaltar que a ambivalência está inerente a todas as outras características do realismo grotesco e que o conceito de grotesco, como fenômeno cultural, altera-se de acordo com a sociedade, ou seja, o que é culturalmente grotesco para o oriente pode não ser no ocidente, e na esfera individual também ocorre a transição de compreensão. Esse caráter subjetivo permite a utilização do termo em distintas possibilidades, assim sendo, o grotesco emerge por meio do hibridismo de contrários – a insanidade e o riso, o cotidiano e o sobrenatural – em que a junção desses elementos provocam a sensação de estranheza. Wolfgang Kayser (2009, p. 24), em seu famoso estudo sobre o grotesco, resume sua noção de categoria no seguinte excerto:

O mundo grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações.

O grotesco apresentado na escrita de Rubem Fonseca não é idêntico ao da obra de pintores como Bosch ou Brueghel, por exemplo, em que seres fantasmagóricos e surreais emergem incessantemente das telas representando homens amalgamados com animais ou vegetais. Consideramos que o grotesco fonsequiano está mais relacionado ao estranhamento, ao horror que sucede no leitor mediante a interpretação e a ampliação daquilo que está sendo narrado, de maneira que o formato de experimentação contribui intensamente para que ocorra a sensação de grotesco. As deformações humanas em Rubem Fonseca não estão associadas a outros seres, mas sim, nas ações despropositadas e incoerentes das personagens que suscitam desequilíbrio e insanidade. Nesse sentido, o grotesco em Rubem Fonseca não se apresenta apenas como instrumento de observação estética, “mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida” (SODRÉ *et* PAIVA, 2002, p. 72) que transpassa as dimensões plásticas dos enredos, inquietando os leitores. Sobre a importância da recepção para a caracterização do grotesco, Kayser (2013, p. 156) assegura que:

O fato de o ‘grotesco’ apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e a sua recepção, é significativo e corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção de estética fundamental. (...) No entanto, continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente

concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal.

O efeito que a obra produz no receptor, não de medo, mas sim de angústia, é estrutural na estética do grotesco e temos como exemplar modelo a produção literária de Rubem Fonseca. Sabemos que o leitor realiza o processo de transmutação de sua comodidade, participando ativamente dos jogos narrativos e não apenas seguindo a narrativa ao sabor do narrador. Essa atmosfera de grotesco e de horror é sentida pelo leitor ao deparar-se, como por exemplo, com o enredo de “Laurinha” (FONSECA, 2006, p. 91) em que é narrado, após o estupro e a morte estúpida de uma menina, a vingança dos tios sobre o algoz: “O legista abriu a gaveta de metal onde estava o corpo de Laurinha. O rosto dela estava deformado devido aos golpes violentos que sofrera. Parecia uma máscara, uma grotesca criatura”.

Perante esta cena de horror, que atordoa o leitor pelo extremo grau de truculência numa composição sem limite de verossimilhança, ao depararem-se com o corpo deformado da criança, os parentes sequestram o estuprador e resolvem oferecer-lhe a mesma dor que a família recebera. Provocada pela descrição minuciosa de um ato de violência descomunal, a sensação de náusea despertada no leitor infere no conto a experimentação do grotesco por meio da recepção, tal qual expresso acima por Kayser. O aspecto amedrontador do mundo sem lógica de Kayser está ligado à imagem monstruosa que o ser humano teme e, por assim ser, no conto, o grotesco torna-se a representação da ausência da humanidade.

Na totalidade da obra de Rubem Fonseca, a sensação de desordem está relacionada a situação grotesca, ou seja, o grotesco é efetivado pela insegurança – não apenas nascida da violência ou dos excessos humanos –, pela impressão de que o homem está à mercê de algo maligno e fora de controle. A perversidade envolve atitudes consideradas fora do modelo social estabelecido e aceitável para o bom convívio social em que o lado mais vil do ser humano é apresentado. De acordo com Dias e Glenadel (2004, p. 7):

a crueldade, entendida como violência sádica, mais ou menos sutil, configura, por excelência, a injunção da sociabilidade brasileira atual, já que o paradoxo produzido pela extrema desigualdade social obriga ao convívio atores condenados ao mútuo estranhamento.

O tratamento literário da barbárie é bastante complexa, expressando e explorando o real em todos os sentidos. Ao encontro disso, a literatura fonsequiana, por meio da linguagem, remete para os horrores vivenciados no cotidiano, retratando um conjunto de atrocidades e elementos ferozes. Na tessitura de diversos contos de Rubem Fonseca deparamo-nos com personagens carregadas de fúria, realizando ações abomináveis e que, de um modo abjeto, transpassam a realidade como se os seus atos de atrocidade fossem naturais. Bakhtin (1987, p. 23) afirma que os elementos do grotesco estão nas comédias, nas máscaras, nas pinturas e literaturas cômicas, nos demônios da fecundidade, em representações sempre díspares da arte oficial, são as monstruosidades contrárias à vida cotidiana, as oscilações entre o corpo perfeito e o inacabado: “coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz”.

Cabe trazer para este momento da argumentação as considerações de Lins (1990, p. 51) que, ao estabelecer uma análise da violência diante das relações estabelecidas entre a arte, comunicação e a sociedade diacronicamente, conclui que:

Pode-se dizer, sem exagero, que o *novo homem* cedeu lugar ao *homem violento*, um tipo que luta contra todos os habitantes da cidade e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo. A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que a particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano.

Em Rubem Fonseca o deslocamento da violência dá-se a partir da margem para o centro, movimento esse que é aprofundado pela solidão, intensificando as tensões, gerando reflexos agressivos principalmente quando a noção de humanidade se esvai e as relações humanas são reificadas. Essa equivalência de homens e coisas é obsessivamente recorrente na obra fonsequiana. Tal fato contribui para que emergja nos enredos atos de violência sádica, dolorosa e descontrolada. Ainda sobre a questão da violência nas narrativas de Rubem Fonseca, especificamente no conto “Passeio Noturno” de *Feliz Ano Novo*, Ginzburg (2012, p. 453) ressalta que:

Nada (...) indica que a violência possa ser considerada resultado de problemas econômicos, como o crescimento da pobreza ou o desemprego. Não encontramos sinais de que esteja na ausência de formação culta a raiz do problema. Não vemos os personagens agirem por insegurança social ou desorientação juvenil.

Dito de outro modo, a brutalidade na narrativa fonsequiana assume o emprego do prazer pelo simples ato da barbárie, banalizando a morte e elevando a violência como condição de afirmação do sujeito diante de uma sociedade desfragmentada e isenta de valores, em que a ação destrutiva do outro torna-se uma prática ordinária. Para melhor compreensão da evolução, do clímax e do esgotamento do tema da crueldade, propomos apresentar breves análises de fragmentos textuais publicados pela ordem cronológica, com o intuito de ilustrar a maneira que essa potente linha de força se desenvolve dentro da obra fonsequiana, intercalando com aparato teórico.

Escolhemos iniciar essa seção pousando o olhar sobre o arguto estudo de Michel Foucault no texto “A vida dos homens infames”, pertencente à obra *Estratégia, Poder-Saber* (2006). Na sua análise, Foucault esboça um estudo sobre personagens históricos que por algum desvio de conduta ou de moral foram retirados do convívio em sociedade, na França entre 1660 e 1760, e encarcerados em internato, prisão ou submetidos a pena de morte. O filósofo realiza análises nos discursos factuais, atentando para o amálgama vocabular em que palavras destinadas ao tratamento real eram utilizadas juntas a vocábulos pertencente calão. Dessa forma para ele, os fragmentos analisados guardam “toda uma turbulência popular, toda uma miséria e uma violência, toda uma ‘baixeza’ como se dizia, que nenhuma literatura nessa época teria podido acolher.” (FOUCAULT, 2006, p. 218). Nesse sentido, surge aí um entrelaçamento entre discurso, cotidiano, vida e verdade:

Por muito tempo, na sociedade ocidental, a vida do dia a dia só podia ter acesso ao discurso atravessada e transfigurada pelo fabuloso; era preciso que a vida fosse extraída para fora dela mesma pelo heroísmo, pela façanha, pela providência e pela graça, eventualmente por um crime abominável; era preciso que ela fosse marcada com um toque de impossível. Somente então ela se tornava dizível. O que a colocava fora de acesso lhe permitia funcionar como lição e exemplo. Quanto mais o relato saía do comum, mais ele tinha força para fascinar e persuadir (*Id*, p. 220).

Rubem Fonseca, ao arquitetar enredos que fogem da mesmice, aposta em narrativas que extrapolam os limites do ordinário em que suas personagens agem baseados na ameaça de destruir os princípios ordenadores da moral, considerando que o autor assume uma postura de exploração radical de um realismo direto, sem comunicações com o maravilhoso. Nesse sentido, a degradação prosaica do real surge como combate ao lirismo, esquivando da delicadeza e forma base para a inserção do extraordinário, evitado anteriormente pelos pares de Fonseca ou que apenas apresentaram *en passant*. Antes dele, as incursões na temática da violência buscavam, por exemplo, metaforizar ou apostar nos subentendidos e nas entrelinhas.

Nos três contos selecionados, a violência fonssequiana impulsiona e sedimenta as relações humanas das personagens, perpassando todos os segmentos sociais. De tal forma que os enredos de Rubem Fonseca extrapolam e subvertem os conceitos de violência – adotados pelos autores precedentes ou contemporâneos, como por exemplo, Abílio Soares Pinheiro e João Antônio – em que se convencionou a denominar como submundo do crime, uma ideia intimamente ligada à pobreza e à miséria. Para Amaral (2009, p. 79): “Quando se fala do escritor Rubem Fonseca, a violência ocupa o primeiro plano. Tópico motivador de uma literatura obcecada em encenar eventos pontuais da vida urbana”. Enfim, veremos a seguir que as contravenções morais, o desvio ético, a miséria, o horror, a violência desmedida não configuram aspectos complementares, mas sim, constituem elementos basilares da tessitura textual fonssequiana.

3.2 – *A necessidade da violência em Feliz Ano Novo*

A realidade apresentada na poética fonssequiana possui um amplo foco na questão da transgressão e da violência. No conto “Feliz Ano Novo” (2005), miséria, sadismo, assassinatos com requintes de crueldade e obscenidades transportam o leitor para uma atmosfera densa em que se destacam contrastes sociais dos grandes centros urbanos: um conto emblemático, um conto-símbolo da obra fonssequiana. O narrador protagonista relata, durante as celebrações do Ano Novo, os sucessos de Zequinha, Pereba e Lambreta,

colegas de delitos. Anti-heróis, marginais e periféricos que convivem em um ambiente degradado em que seus corpos revelam as marcas da miséria:

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.
Vai mijar noutro lugar, tô sem água.
Pereba saiu e foi mijar na escada
(...)
Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha
que as madames vão dar pra você? (FONSECA, 2005, p. 187).

Essas características atreladas ao insucesso amoroso, com a má alimentação, – “Tô morrendo de fome, disse Pereba” – e com a ausência ou baixa escolarização concedem ao leitor ferramentas verossímeis para a compreensão dos atos de vandalismo presentes no clímax do conto. Já nas primeiras linhas, encontramos um o narrador protagonista sendo acometido pela mídia com notícias que acentuam a disparidade social e encadeiam a ira diante da carência: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo estoque” (*Id*, p. 186). Por outras palavras, o protagonista, pertencente à classe social oposta da que é assunto dos noticiários, convive com constantes manifestações que acentuam sua condição social e revelam as precariedades de sua realidade: “vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros”.

Conforme Lemus (2009: 96):

Uno de los elementos en que descansa la contundencia de los relatos de Rubem Fonseca que tienen a la violencia como principio de configuración radica en la aparente simplicidad de los personajes. Recuperando el concepto de “tipo”, la obra de Rubem Fonseca moviliza en el estereotipo. El “excluido violento”, el “rico desencantado”, los “excluidos deshumanizados”, son figuras cuya fuerza descansa en la evidencia con que se postulan.

Os excluídos, aqueles destituídos de humanidade, possuem marcas que contrastam com a outra realidade narrada: “O mulherio tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar. E os barbados estão cheios de grana na carteira” (Fonseca: 2005, p. 189). Outro ponto de análise que propõe o texto está bem delineado

pela ausência de saneamento básico em que os personagens vivem diferentemente do luxo dos moradores da casa invadida:

Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.

No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.

Tô sem água (*Ibiden*, p. 187).

O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado (*Id*, p. 191).

Surge assim a revolta perante tamanha disparidade social em que a violência sacia as ausências e impotências: solução célere para as necessidades e vontades imediatas. A insegurança social, os problemas econômicos, como pobreza e desemprego, a instabilidade emocional são ingredientes motivadores de ataques de violência e de barbárie, atrofiando as mínimas atitudes de cortesia e gentileza. Um exemplo dessa condição é a cena em que, apenas para satisfazer uma curiosidade, o protagonista assassina dois homens, gratuitamente, com a intenção de deixá-los agarrados na parede, ou seja, os atos do narrador, Zequinha e Pereba são marcados pela sobrevivência, carência e desejo. Nesse sentido, a necessidade de destruição de bens ou dos corpos situados na casa surgem como atos de vingança pela inacessibilidade dos assaltantes àquilo que os faltam, ou seja, o desejo de sobreviver à miséria e participar da “boa vida” que a outra classe social disfruta, publicitada pela televisão – uma condição social usufruída por uma mínima parcela da sociedade –: “vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon” (FONSECA, 2004, p. 186). Nesse relato em que destaca a ampla desigualdade social e a exposição consumista, as personagens são insufladas pelo desejo de obter os bens de consumo da alta sociedade, gerando um ódio ilimitado por todos aqueles que possuem acesso aos itens anunciados, por outras palavras, a combinação dos desejos com as necessidades emana a barbárie, gerando o prazer sádico pelo extermínio, exemplos da crueldade e da violência por meio de atos de vingança verificam-se na cena de estupro ou da execução de Maurício.

A violência extrema também pode ser vista como ato de destruição dos corpos, daquilo que os assaltantes não podem retirar. Eles, conscientes da condição física – “Pereba, você não tem dentes; é vesgo, preto, pobre” (Fonseca, 2004, p. 187) – encontram prazer em destruir os corpos bem cuidados das personagens presentes na festa. As vítimas

não possuem somente os que eles não têm (dinheiro, comida, casa, carro) mas também são o que eles não são (bonitos e felizes), gerando assim a sensação de miséria e fealdade. Sobre esse episódio de extrema crueldade no conto, Villaça (2004: 68) pondera que “Rubem Fonseca oferece um ‘plus’ de violência com a sua narrativa que parece referendar a ação dos bandidos e com eles aperta o gatilho, no prazer de fazer quicar os ricos contra a parede”.

Entre eles, o narrador é a personagem que mais difere das outras: “Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada”. A instrução o fez possuir um censo crítico refinado refletindo na insatisfação cotidiana: “Ficamos vendo novela. Merda. Mudamos de canal, prum banguê-banguê. Outra bosta”. Enquanto Pereba apenas sente necessidade de alimentar-se e ter relações sexuais: “Tô morrendo de fome, disse Pereba”; “Pena que não estão dando pra gente, disse Pereba”.

A violência desencadeada pelo trio surge como resposta às urgentes necessidades, sem que haja nenhum questionamento sobre o ato de matar. O impacto traumático do horror diante dos abusos das autoridades influencia as personagens a causarem danos a sujeitos aleatoriamente. Consequentemente, no conto, matar é um ato de reclamar a existência diante do furor da negação social. As personagens precisam saciar a fome e o desejo sexual para sobreviverem diante das carências e dos rotineiros ataques:

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevê e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebitado. Pior foi o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa (*Ibidem*, p. 188).

Rubem Fonseca explora no conto a presença da violência social arreigada na própria História do Brasil, de modo que a violência é transformada em princípio organizacional, e não apenas assunto. A guerra contra a polícia – “os homens” – surge na narrativa como estopim que provoca atos de violência e crueldade em que viver significa matar: matar a fome, matar o desejo sexual, matar a transparência social. Em sua tese, defendida em 1997 na Universidade de Lisboa, que mais tarde é publicada em livro sob o título *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Petar Petrov

(2000, p. 153) tece o seguinte comentário sobre a motivação dos atos violentos no conto em análise:

A gratuidade dos procedimentos macabros tem a sua explicação em termos conjunturais porque os marginais agem sob a pressão do sistema e da perseguição que sofrem por parte dos órgãos responsáveis pela manutenção da ordem. Deste modo, apresenta-se a violência existente dos dois lados: a praticada pelos bandidos e a exercida pelo poder sobre eles, estando a segunda na base da primeira.

De certa forma, os atos de vandalismo surgem como defesa diante dos assassinatos e dos aviltamentos que seus pares sofreram. As ações de cólera e violência das personagens correspondem a uma determinação do destino e não um dilema moral. Sentindo-se humilhados e ofendidos, buscam resgatar a pretensa dignidade como justificativa para as ações de violência em que o uso do braço armado é a solução final para os conflitos.

Sabendo que a linguagem empregada foi umas das principais críticas tecidas pela censura após a publicação da obra, não poderíamos deixar de ressaltar o seu papel no conto em análise. Para iniciar esse diálogo, trago o depoimento de Rubem Fonseca em *O Romance Morreu* sobre o episódio: “não me esqueço das agruras que passei com *Feliz Ano Novo*, prevendo a onda de crimes e invasões a residências que aconteceria alguns anos depois, o que me acarretou um processo criminal por apologia do crime” (FONSECA, 2007, p. 126). Em 1979, diante do processo de recolha de *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca recorreu da decisão censória movendo uma Ação Ordinária contra a União Federal (Processo nº 9.343, de 15 de janeiro de 1979) e, em decorrência, o juiz solicitou um parecer da obra ao professor Afrânio Coutinho.

Nesse documento, o acadêmico realiza uma apreciação genérica e histórica da pornografia na História das Artes defendendo a erudição de Rubem Fonseca. O parecer, publicado em livro sob o título de *O erotismo na literatura (O caso Rubem Fonseca)* em 1979, resalta a originalidade da obra pelo estilo, técnica narrativa e temática. Afrânio prossegue exaltando a obra como sendo de uma imensa inovação reveladora da atual sociedade em estado de crise e transição em que sujeitos desnorteados e necessitados de substituição de padrões recorrem à permissividade e à violência. Nesse sentido, Coutinho (1979, p. 35) pontua que:

Rubem Fonseca situa-se na boa linhagem da ficção universal. O fato de usar quadros da vida real – sexo, violência, miséria – não quer absolutamente dizer que ele os aprove ou desaprove. Simplesmente descreve-os, testemunha-os, usando, para ter mais eficiência artística, todos os recursos que a arte literária antiga e atual coloca à sua disposição. Por isso é bom escritor, é grande escritor. Independentemente da escola ou da técnica de que se vale.

O autor prossegue o parecer destacando que uma obra literária deve ser julgada estritamente pelo seu mérito artístico. Atentando para o uso da linguagem, especificamente para o palavrão, Coutinho (*Id.* p.36) ainda assegura que:

Ora, o palavrão é tão velho como a humanidade. O *Dictionnaire des Injures* é um inigualável acervo de palavras e frases que usamos e usaram sempre os homens – toda literatura ocidental e oriental é riquíssima em palavras malditas (...) E as palavras sujas na literatura têm o seu lugar quando são necessárias. Não se justificam pelo simples prazer de escrevê-las. Mas sim pela necessidade e dentro do contexto da obra.

Certamente o recurso contribui para a existência de verossimilhança no conto em que o uso de calão é compatível com a competência linguística das personagens. Ou seja, o léxico utilizado é, no geral, o ligado ao dialeto sociocultural das camadas populares: “Putá que pariu, disse Zequinha”. Nos moldes de uma narrativa oral, a linguagem utilizada durante os diálogos revela despreocupação não só culta, como também, moral. O ambiente licencioso permite as ocorrências de palavrões – “Filha-da-puta” – e vocábulos obscenos – “dá o bozó”, “dar o cu” – e proporciona ao leitor a adentrar no universo explorado em “Feliz Ano Novo”.

A linguagem torna-se elemento narrativo importante para ilustração da temática da violência e do espaço social em que o conto, na maioria dos eventos, é ambientado. O intuito é enfatizar a existência de exclusão no universo de grandes contrastes: “Filha-da-puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro” (FONSECA, 2005, p. 191). Nesse excerto, está exposta a identificação metafórica do protagonista com um inseto, “três moscas no açucareiro”, transmissor de doenças e que comumente está associado a lugares sujos, revelando, por meio do

contraste com a pureza branca do açúcar, a iminente ameaça aqueles que vivem numa realidade oposta e transmitindo a ideia de enfrentamento, indiferença e agressão.

A exposição dramática e explícita das desigualdades sociais revela a perversidade do sistema econômico em que os habitantes do mesmo espaço urbano convivem como indivíduos desconexos: inimigos. Para Polinésio (1994, p. 127), num ensaio sobre o livro, a singularidade do conto está na representação de “um certo tipo de conflito de classes, presente na narração, através da oposição constante entre o luxo e a miséria; é o ódio da camada social que, oprimida durante séculos, encontra na ação violenta e cruel a expressão de sua vingança”. Essa característica que perpassa todo o conto fica também evidente no seguinte fragmento em que o protagonista reitera o antagonismo social: “Tanta gente rica e eu fodido” (FONSECA 2009, p. 187). Vemos que a fala do narrador não é o desejo único, ou seja, representa uma fala coletiva que expressa as vozes de seus companheiros: Zequinha e Pereba.

Violência, medo, terror, ódio, miséria, exacerbação sexual que permeiam os cenários de incerteza urbana engenhados por Rubem Fonseca provocam um efeito catártico e excitante que aguça o sentimento crítico, provocando a denúncia social ao encontro do conceito de “choque do real” apresentado por Jaguaribe na obra *Choque do real: estética, mídia e cultura* (2007, p. 100):

Defino o ‘choque do real’, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista.

Nessa mesma linha de pensamento, Schollhammer (2013, p. 163), apoiado nos estudos de Hal Foster, denomina como realismo traumático as obras de arte em que expressam elementos de crueldade e violência abomináveis à realidade e, normalmente, vinculados ao sexo desmedido:

Seria um realismo que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Assim, a obra se torna referencial ou “real” nessa perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes

com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão.

Ao contrário desse cenário traumático de violência exacerbada, a tranquilidade assumida pelas personagens no final do conto – “eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo” – é fruto da auto declaração de inocência e de absolvição. Para eles, não há nenhum sentimento de culpa em realizar atos de crueldade para saciar as fomes que os acometem, pois a noção de moral perde seu sentido no mesmo instante em que seus problemas pontuais são resolvidos. De tal forma, são sujeitos que foram banidos da sociedade preferindo viver isolados, vislumbramos aqui, mais uma das linhas mestras da narrativa adotada por Rubem Fonseca: a solidão, assunto que percorre muitos enredos fonsequianos e que veremos com melhor acuidade no próximo conto em análise.

3.3 – *O desejo da brutalidade em O Cobrador*

A ênfase na solidão e violência desmedida foram brevemente apresentadas como características do conto “O Cobrador” no primeiro capítulo e neste momento serão abordadas com mais afinco, buscando, pela estética da crueldade, mostrar a figuração da personagem fonsequiana. O conto inicia-se quando o protagonista-narrador, sofrendo de dor, vai ao dentista para a retirada de um dente podre. Admirado com a má saúde bucal, o cirurgião o indaga: “como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado” (FONSECA, 2004, p. 272). Após a retirada do dente, pela segunda vez o protagonista sente o desdém do profissional: “Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso” (*Idem*). É a partir dessa percepção e compreensão que eclode na personagem, por meio do ódio gratuito e socialmente orientado, o desejo de cobrança:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38 e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? (...)

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! (Id, p. 273)

Na última sentença, fica explícito o motivo de tanto ódio: a sociedade de consumo. Há uma crítica aos setores que movem e exploram a economia e, imediatamente, o consumismo. O cobrador vê em tudo e em todos pretextos para que ele se sinta marginalizado e motivado para executar sua cobrança, ou seja, sua cólera o move de tal forma que ele se justifica racionalmente por agir de tal modo.

O desejo de contestar os direitos esquecidos retira do protagonista as condições de integridade mínima, gerando, assim, a violência gratuita e a sensação de domínio. O ataque de fúria no consultório dentário é apenas um gatilho que desencadeia uma série de ações de extrema brutalidade e o desejo de vingança para os que possuem algo daquilo que a personagem é destituída: prazer, alimentação, lazer, bens de consumo. O conto narra os episódios fragmentados de forma progressiva e destacados pelo espaçamento gráfico diferenciado, enfatizando para o leitor que os relatos pertencem à memória do Cobrador. Esse formato fragmentado da narração, adotado por Rubem Fonseca, revela que apesar dos fatos terem ocorrido em tempos diversos eles já estão cristalizados na sociedade ficcionalizada.

As vítimas das atrocidades cometidas pelo protagonista são caracterizadas por traços que os distinguem socialmente: “Jaleco branco”, “Sujeito de Mercedes”, “Cara da Magnum”. Esses três exemplares de antagonistas trazem em sua descrição marcas que apontam a disparidade social em que o Cobrador vive. No primeiro caso, Dr. Carvalho, que deseja receber pelo trabalho realizado, é visto como indivíduo pertencente a uma classe distinta: “doutor”, “jaleco”. Outra comparação inferiorizada realizada pelo protagonista é acerca do corpo: “Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas” (*Ibidem*). Cabe fazer um breve destaque a respeito do nome da personagem, ou seja, a alcunha do dentista, Dr. Carvalho, símbolo de força em analogia com a árvore, transmite, desde as primeiras linhas, uma declarada ironia a partir do momento em que é agredido por uma pessoa de “físico franzino”.

O segundo recebe a alcunha pelo bem que ele possuía: um automóvel da marca Mercedes. A marca de oposição é mais uma vez a diferença social, conforme a descrição do sujeito: “tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas”. Sua vestimenta, “vestido de branco”, também é motivo de comparação. Já o terceiro era fornecedor de armas e a marca de distinção era a ausência de cicatrizes. As marcas no corpo é um estigma para o protagonista, ou seja, um signo de segregação que o fazia sentir inferiorizado diante dos outros:

O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes (FONSECA, 2004, p. 274).

Seis são o total de crimes bárbaros cometidos pelo protagonista. A fúria do Cobrador é direcionada àquelas personagens que são bem sucedidas na sociedade desigual, promovendo quase um embate de ordem social, econômica e cultural. Todos os atos de crueldade possuem como fator desencadeador da violência e do ódio a disparidade social. Lafetá (2004, p. 387), sobre a violência nos contos de Rubem Fonseca, aponta que:

A mola desencadeadora da violência, aquilo que move os personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses párias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento, que, aliás, de tão rotinizado, parece menos ódio do que frieza psicótica. Deuses negativos, eles matam homens como quem mata moscas – “*for their sport*”.

Rubem Fonseca escolhe como epígrafe do livro *O cobrador*, obra de 1979, o poema “Encantação pelo riso” do poeta russo Victor Vladimirovicht, traduzido por Haroldo de Campos. O oitavo verso do poema – “Sorríde, ridiculai, risando, risantes” – realiza um diálogo direto com o conto em que o autor apresenta em sete momentos a expressão “Só rindo”. O vocábulo cunhado por Campos para a tradução *Sorríde* remete a aglomeração de dois termos *só* e *ride*, por outras palavras, apenas ria. O mesmo ocorre com *ridiculai*, em que é construído com a supressão de -ariz do vocábulo,

intencionalmente, ou seja, o termo correto seria *ridicularizai*. Ridículo é aquilo que provoca o riso, para o protagonista a ironia estava diante de tamanha desigualdade social.

Vejamos as inserções da expressão no conto:

- 1) “Só rindo. Esses caras são engraçados” (p. 272);
- 2) “Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse” (p. 272);
- 3) “O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo” (p. 276);
- 4) “Só rindo. Ele já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia pelo telefone” (p. 278);
- 5) “Não fizeram? Só rindo. Senti um ódio inundando meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima” (p. 278);
- 6) “Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo” (p. 281);
- 7) “O Primeiro Grito de Carnaval. Só rindo. Esses caras são engraçados” (p. 283).

A representação do embate de instâncias de poder presente no conto é-nos apresentada por meio da narração ressentida do protagonista, por vezes o discurso torna-se confrontado e em outras ocasiões zombeteiro-cínico. O riso diante das atitudes grotescas realizadas pelo Cobrador é uma reação fisiológica que expressa a zombaria, ironia e escárnio. O ato de rir perante das situações em que o protagonista depara-se com alguma situação de desconforto é uma reação antitética, confrontando a realidade exposta, ou seja, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (MINOIS, 2003, p. 19). Nesse sentido, o ato de rir é um efeito de “estranhamento” da personagem provocado pela sensação de absurdo do mundo externo.

Podemos entender também que a reiteração do termo “Só rindo” se torna uma espécie de jargão do protagonista que revela uma carga de desprezo e ódio diante dos sujeitos que interagem. No último ensaio do livro *O riso*, o filósofo Henri Bergson aponta que:

O prazer de rir não é um prazer puro, quer dizer: um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura

uma intenção reservada que a sociedade tem para conosco quando nós não a temos. Nele entra a intenção inconfessada de humilhar e por isso, é verdade, de corrigir, pelo menos exteriormente (BERGSON, 1993, p. 99).

Em alguns dos fragmentos expostos, percebemos que o termo “só rindo” é utilizado para revelar uma aversão à sociedade consumista, questionando a ausência de acesso aos bens de consumo. Essa reiteração também aponta para a condição de segregação social, econômica e cultural na qual o protagonista está inserido. Não só o riso como também a dança são manifestações de aproximação da satisfação e da alegria no sentido em que a violência, para o cobrador, liberta transitoriamente e transporta a personagem para um breve momento de prazer e triunfo:

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem ou um macaco (FONSECA, 2004, p. 281).

Sua declaração sobre a transformação animalesca por meio da violência está também diretamente relacionada com o desamparo das personagens que não se reconhecem no meio em que estão inseridas. A fala irônica e descrente referente aos acontecimentos, apontada mais acima, mostra uma negação da realidade pelo modo em que é apresentada pelos detentores do poder.

No conto, outra evidente marca de distinção social são os dentes, símbolo de vitalidade e agressividade, participando no enredo como signo de força ou fraqueza diante da presença ou ausência. Já no início o protagonista precisa arrancar um dente podre: “o meu dente de trás está doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado” (p. 272). A ausência de podridão nos outros é o incentivo para a concretização dos atos de violência. O ódio do Cobrador é alimentado quando há nas pessoas algum traço de divergência da aparência pessoal, condição social ou física:

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura

reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha (FONSECA, 2005, p. 275).

Nesse trecho percebe-se que a personagem arquiteta suas cobranças enquanto fica remoendo sua insatisfação pelo mundo que o rodeia. Ao problematizar a questão do corpo como sintoma de cultura, Santaella assegura que o cerne da arte na sociedade contemporânea está voltado para corpo humano – violentado ou enaltecido. Para a autora “na atual sociedade do espetáculo, a hipervalorização da aparência física do corpo é fruto de uma excessiva exposição no espaço público onde ocorre a exacerbação de imagens na mídia: imagens de *top models*, *pop star*, atores e atrizes hollywoodianas e da TV” (SANTAELLA, 2004, p. 60). São vários os elementos simbólicos imbuídos de revolta que despertam ainda mais a ira do Cobrador, por exemplo: dentes, – ausência dos – que relaciona-se com o detrimento de força, frustração e até castração; navalha que, seguindo o simbolismo do vocábulo faca, está associada à ideia de sacrifício. O ódio contrapõe-se ao dinheiro numa musculatura ideológica: uma arma recarregável pelos anúncios publicitados na mídia: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio” (p. 275). Essa concepção de permutação da força muscular e do ódio pela falta de dinheiro e miséria perpassa toda a narrativa do conto e está intimamente presente na poética fonsequiana.

Diferente dessa postura de violência, o Cobrador age com simpatia em relação aos personagens que, de alguma forma, revelam algum traço de podridão, ou seja, a crueza da realidade e da experiência cotidiana são fomentadores de um olhar de alteridade. Temos como exemplo “a coroa” que o apanhara na rua para uma relação sexual casual:

Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala... Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre (FONSECA, 2005, p. 276).

Dona Clotilde, a proprietária do sobrado em que o protagonista reside, é tratada com dedicação. Outra recorrência de piedade fica evidente quando, após uma partida de

futebol, o Cobrador senta ao lado de um homem que está lendo um jornal. Ao pedi-lo emprestado para ler uma notícia, solicitação essa que o proprietário do periódico nega, o que seria o estopim para um ataque de fúria, nesse caso, torna-se motivo para um ato de gentileza:

Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas Cocas e dou metade pra ele e ele me dá o jornal. A manchete diz: Polícia à procura do louco da Magnum. Devolvo o jornal para o crioulo. Ele não aceita, ri para mim enquanto mastiga com os dentes da frente, ou melhor com as gengivas da frente que de tanto uso estão afiadas como navalhas (Id, p. 283).

Reparemos que mais uma vez que a ausência de dentes, uma podridão semelhante à do protagonista, é a causa de clemência do assassino desmedido. Nesse sentido, Ricoeur (1988, p. 25) aponta que “o mal cometido por um encontra sua réplica no mal sofrido por outro; é neste ponto de intersecção maior que o grito da lamentação é mais agudo, quando o homem se sente vítima da maldade do homem”. Por essas personagens não serem consumidoras vorazes, conforme a posição social, são poupados da ira do protagonista. Já que também são destituídos de bens, não são capazes de acalantar a fúria, criando no Cobrador algum sentimento simpatia.

Deonísio da Silva (1983, p. 30), sobre o signo do dente ser uma constante marca na obra fonsequiana, pondera que: “dentes são traços distintivos nas personagens de Rubem Fonseca. Se são marginais, se são pobres, se são miseráveis, estão também com os dentes em péssimo estado”. Nessa ótica, o contrário também é percebido, a posição social e a beleza física são marcadas pela dentição, como podemos ver no garoto da propaganda de uísque que “sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros” (FONSECA, 2004, p. 275) ou no encontro com Ana Palindrômica:

Elas riem, riem dentantes (...)
Você estuda balé?
Estudei, diz ela. Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca (FONSECA, 2004, p. 280)

Esse bem físico tão caro para o protagonista está dentro dos itens devidos pela sociedade e que significa melhor situação da classe social: “Está todo mundo me devendo! Estão me devendo (...) dentes...” (FONSECA 2004, p. 173). Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Gheerbrant e Chevalier (2008, p. 418) os dentes são instrumentos de tomada de posse em que a força da mastigação está vinculada ao desejo de domínio material. No primeiro encontro sexual com Ana, fica evidente a construção metafórica do dente como objeto de possessão: “Ela grita, boca aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem, ai, ai, ai, adoro a tua obsessão!” (FONSECA, 2004, p. 284). Os dentes são marcas de identificação social em “O Cobrador”, dividindo os pobres com seus dentes podres e desdentados dos ricos, dentes brancos e perfeitos.

Vimos que a solidão da personagem termina quando, num passeio pela praia da zona sul do Rio de Janeiro, depara-se com a jovem e bela Ana. Daí, então, decide admirar a moça que estava tomando sol e decide conduzi-la até a moradia dela. Mais tarde os dois encontram-se e depois decidem morar juntos no sobrado de Dona Clotilde. Ana, ao contrário do Cobrador, era oriunda de uma família abastada e não era possuidora de nenhuma mazela física, ou seja, uma vítima perfeita para suas atrocidades. Porém, Ana, tal qual ele, era frustrada. Não uma frustração de ausência de acesso aos bens materiais mas sim, por habitar nela um grande vazio existencial. Desse encontro, o Cobrador deixa ser transformado por Ana, potencializando o efeito do seu ódio: “meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo dos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e porque era o inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou” (FONSECA, 2004, p. 286).

Surge desse encontro um desejo dos dois de aniquilar os mantenedores do consumismo e do sistema que provoca o desnivelamento social: “Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo” (p. 286). Como podemos ver no excerto, o desfecho do conto aponta para uma crítica ao desperdício de forças para a luta contra a acentuada exclusão social. A miséria e o ressentimento, o desejo de vingança e o desejo de restituição são os motivadores dos confrontos, da violência instintiva e da crueldade gratuita, da repugnância visceral e do ódio desmedido.

Cabe destacar a influência das mídias de comunicação nas atitudes do protagonista: o programa televisivo que acentua o ódio e o desejo de ter aspecto físico dos apresentadores; o filme que se torna exemplo; os periódicos que noticiam os atos de violência. Essa inserção dos meios de comunicação de massa revela os canais em que o Cobrador possui acesso às informações que o incita a continuar seus atos de “cobrança” em contraposição sua realidade marginalizada:

Notícia: O governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: Menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração. Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão perus. Notícia: Os festejos natalinos causarão este ano mais vítimas de trânsito e de agressões do que nos anos anteriores. Polícia e hospitais preparam-se para as comemorações de Natal. O cardeal na televisão: a festa de Natal está deturpada, o seu sentido não é este, essa história de Papai Noel é uma invenção infeliz. O cardeal afirma que Papai Noel é um palhaço fictício (FONSECA, 2005, p. 285).

O emaranhado de notícias sobre os festejos natalinos, enfatizando política, religião, economia, reflete a ausência de atenção para reais necessidades, insuflando no Cobrador o desejo de perpetuar os violentos assaltos. As frases, os diálogos nos são focalizados como numa câmera em velocidade acentuada, detendo-se no essencial, fluindo em direção ao inevitável desfecho. A crueldade, definida em seu mais completo sentido, parece-nos ampliada por uma lente capaz de dizer e, portanto, mostrar aquilo que sabemos que acontece, mas que quase ninguém apreciaria ler ou ver.

Outros personagens, ao longo da narrativa, revelam-se, também, influenciados pelas mídias: “Essa fodida (A coroa) não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*” (FONSECA; 2005, p. 276). Essas categorias de personagens, com pensamentos medíocres restritos à vida de celebridades, são os que mais sofrem com as consequências do consumismo exacerbado e dilacerante das grandes metrópoles: são os excluídos. Uma vez que os desejos que são projetados pelas mídias são incessantemente negados, provocando frustrações, gerando comportamentos incongruentes com a realidade no qual estão inseridos e formando sujeitos socialmente segregados. Dessa forma, a fuga da realidade cruel e esmagadora é, no fundo, uma forma ligeira de proteção e

distanciamento da miséria corriqueira. Sobre a platonização da realidade na obra fonsequiana, Figueiredo (2004, p. 170) aponta que:

A literatura de Rubem Fonseca alimenta-se com prazer dos deslizamentos entre o real e o imaginário, entre o falso e o verdadeiro, apontando para a indiscernibilidade desses campos. O autor assume a crueldade da incerteza como princípio estruturador de sua ficção, evocando a tradição dos artistas malditos que, por não levarem a sério as ilusões de seu tempo, tiram proveito da troca de máscaras, das aparências dissimuladoras, como estratégia de sedução que se realizam no próprio jogo com as palavras na superfície do texto.

No conto, o movimento entre o sistema e o sujeito acende no protagonista o sentimento de repulsão a partir do momento em que ele se conscientiza que, inevitavelmente, encontra-se mergulhado no processo consumista e percebe que os anúncios publicitários fazem parte de sua rotina. Portanto a violência que desempenha gratuitamente possui uma fundamentação baseada na constante crítica das relações abusivas econômicas entre as diversas camadas da sociedade: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 2005, p. 273).

Figueiredo (2004, p. 174) prossegue sua análise baseando-se na etimologia do léxico cruel, lembrando que sua origem na língua latina significa indigesto ou aquilo que é impossível ser digerido e ainda completa:

A crueldade na ficção de Rubem Fonseca, entretanto, não necessita que nenhum sangue seja derramado para se manifestar com intensidade. Na verdade, como em Machado de Assis, seu principal veículo é a ironia sutil, através da qual se expõe o fracasso do ser humano ao se deixar levar por uma “ilusão de ótica de ordem moral”, ao acreditar que, criando novos sistemas, novas teorias, pode vencer a fatalidade de sua existência, imprimindo-lhe uma finalidade.

É decorrente nos enredos fonsequianos a figuração da crueldade como uma estratégia de busca de distinção e hierarquização, transparecendo a insensibilidade, o desejo de aniquilamento do outro, o prazer pelo mal, a coisificação da vítima. Desse modo, Rubem Fonseca critica a prosaica realidade das metrópoles ao apresentar o seu lado mais cruel, ao encontro da concepção de Rosset (1989, p. 17) que também explora a origem lexical do termo:

Por “crueldade” do real entendo em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. (...) Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e consequentemente, irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la a distância e de atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso, a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta.

Quando há a presença de sangue e a crueldade ganha existência física, verifica-se uma exposição mais direta da dor. De outra maneira, quando não existe nenhum traço de sangue e a pele em si não é violada, somente no sentido metaforizado, a crueldade invade outras instâncias, a dos afetos por exemplo, decorrendo daí uma violência inevitável que prolonga as agressões e transforma a crueldade física em afetiva: “quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio” (FONSECA, 2004, p. 277).

Violência, barbárie, ódio, atrocidades inserem na trama provocações ao leitor sobre a sociedade de consumo e as consequências diretas do capitalismo nas classes sociais de base tornando a atmosfera cada vez mais tensa. Ao descrever cenas de estupro, assassinato, furto, e outras agressões, os dois contos supracitados apresentam um retrato social em que aqueles estão à margem da sociedade se sentem exorcizados ao atacar a classe dominante.

3.4 – *O vício da crueldade em O Jogo do Morto*

O conto “O jogo do morto”, também publicado na obra *O Cobrador* de 1979 e posto em análise neste momento, revela a crueldade fonsequiana por um outro ângulo, em que a ausência de sangue é permutada pela banalidade da morte. Em resenha sobre o conto, Schneidermann (1980, p. 8) pondera que:

Se alguém começar a leitura de *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, pelo conto “O jogo morto”, ficará com a impressão de que o escritor está

apresentando um tipo de história com que já nos acostumou e na qual adquiriu um domínio invejável: o conto de violência e banditismo, descrito frequentemente com simplicidade, num tom de cotidiano.

Narrado em terceira pessoa, Rubem Fonseca explora no conto os impulsos banais que geram uma reação de estúpida violência. Viciados em jogos de aposta, um grupo de comerciantes e amigos reúne-se regularmente para fazer todo tipo de jogo de azar: Marinho, proprietário de uma farmácia; Fernando e Gonçalves, sócios de um armazém; e, o protagonista, Anísio, dono de um bar. O último, cansado de tanto perder nas apostas, Anísio inventa um novo jogo que consiste em descobrir o número de pessoas que serão assassinadas pelo esquadrão de polícia no mês: “Aposto que o esquadrão mata *vinte e um*, este mês, disse Anísio” (FONSECA, 2005, p. 350).

Ao perder consecutivamente as apostas, o protagonista, arbitrariamente, insere novas regras no jogo com o intuito de sair vencedor numa nova rodada, motivado por uma intensa crise financeira e almejando uma vitória tão sonhada:

Três meses de azar, disse Anísio soturno. Ele havia perdido também no pôquer, nos cavalos e no futebol; a lanchonete que comprara em Caxias estava dando prejuízo, seu crédito bancário piorava e a jovem mulher com quem se casara havia pouco mais de seis meses gastava muito (*Id*, p. 352).

Assim, empolgado pelo dinheiro, contrata um frequentador de seu bar, O Falso Perpétuo (personagem apelidada por Anísio por apresentar traços físicos comuns a Perpétuo Verdadeiro, um famoso detetive), para ajudá-lo: “Aposto que o esquadrão este mês mata uma menina e um comerciante. Duzentos mil pratas” (p. 353). Dessa forma, o amigo português Gonçalves e a filha foram assassinados para que Anísio vencesse a partida. Consumados os crimes – “Vamos apanhar o meu dinheiro, já despachei os dois. Matei a velha, de lambuja” (p. 355) –, após Anísio realizar o pagamento da encomenda, ele também é executado.

Após uma breve contextualização do conto, notamos que perpassa pela narrativa, a princípio de estrutura simples, conforme sinalizara Boris Schneidemann, uma crítica-denúncia da violência focalizada nas classes menos abastadas do subúrbio do Rio de

Janeiro. Ou seja, uma violência voltada para indivíduos específicos e que seria ratificada a partir da leitura do periódico:

No fim do mês, de acordo com *O Dia*, o esquadrão havia executado vinte e seis pessoas, sendo dezesseis mulatos, nove pretos e um branco, o mais novo tinha quinze anos, era egresso da Funabem, e o mais velho trinta e oito (FONSECA: 2005, p. 352).

O retrato da sociedade ilustrado pelo jornal aponta simbolicamente para as desigualdades e os preconceitos em que padecem os moradores dessa zona suburbana. Outra importante categoria a destacar no conto paira sobre a naturalidade em que os amigos aceitam a nova diversão: “Acho que inventamos um jogo que vai ficar mais popular do que o jogo do bicho, disse Marinho” (p. 352). Assim sendo, o conflito do enredo constrói-se marcado pela desvalorização da vida, a banalização da morte e a indiferença diante do outro.

Para Baudrillard (1991a, p. 115):

El principio del mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad. No es un principio de muerte, sino, muy al contrario, un principio vital de desunión.

No conto, o mal é domesticado e apresenta-se como um serviçal de aquisição de bens para Anísio ao mesmo tempo em que o bem e o mal, o eu e o outro têm diluídas as marcas que os diferenciam. Anísio é apresentado pelo narrador como um indivíduo comum, possuindo uma vida digna e levando “uma vida pacata”. Seduzido pela necessidade, quase vício, de vitória, ao engenhar o assassinato do companheiro, o protagonista avia sua própria morte.

No início do conto, é inserida na narrativa uma misteriosa personagem, transformando-a em antagonista. O Falso Perpétuo, “cabelos lisos, negros, feições ossudas, o olhar impassível e nunca ria” (FONSECA, 2005, p. 351), única figura que possui descrição física, instiga os amigos, alimentando a curiosidade:

Nenhum dos jogadores sabia o que O Falso Perpétuo fazia, talvez fosse apenas um bancário ou funcionário público, mas a presença dele, que vez por outra ia ao Bar do Anísio, sempre atemorizava os quatro amigos. Ninguém sabia o seu nome, sendo O Falso Perpétuo um apelido colocado por Anísio, que dizia haver conhecido o verdadeiro (FONSECA, 2005: 351).

Essa intrigante personagem traz para a narrativa um traço factual por pertencer a uma organização paramilitar que iniciou suas atividades de combate à criminalidade, no Rio de Janeiro, nos meados de 1960: O Esquadrão da Morte. À guisa de curiosidade, historicamente, registra-se como primeira vítima do Esquadrão da Morte um passista da Escola de Samba da Mangueira, Manoel Moreira, mais conhecido como Cara de Cavalo, que foi executado em 3 de outubro de 1964. Hélio Oiticica, amigo de Cara de Cavalo, após o assassinato, homenageia-o com duas obras, a Bólido B33 e a Bólido – Caixa 18”, que possuía a seguinte frase: “Seja marginal/Seja herói”.

Cabe realçar dois importantes fatos que corroboraram para evidenciar a informação. Primeiramente, Rubem Fonseca atuou como delegado de polícia na cidade do Rio de Janeiro, ou seja, conhecia de fato as atividades criminais que habitualmente ocorriam na cidade. Outro importante vestígio é a própria data de publicação da coletânea, 1979, momento em que a organização atingiu seu auge. No conto, a marca que distingue a personagem como membro do Esquadrão da Morte fica explícita no excerto a seguir:

Entraram no carro de O Falso Perpétuo e rumaram para a casa de Gonçalves. Àquela hora a cidade estava deserta. Pararam cinquenta metros da casa. Do cofre do painel O Falso Perpétuo tirou duas folhas de papelão onde desenhou, de forma tosca, duas caveiras com as iniciais E. M. Embaixo (FONSECA, 2005, p. 354).

A assinatura marcada no conto foi factualmente utilizada pela corporação de extermínio Esquadrão da Morte como forma de identificação do grupo responsável pelo crime, considerando que o indivíduo/autor conduzia o crime para que sua identidade fosse mantida em sigilo. Já no conto, quando Anísio procura descobrir o verdadeiro nome do assassino, ele também é executado: “Sabe que não sei seu nome, disse Anísio no carro” (p. 355). O amálgama entre o fictício e factual, por meio da imagem, é um recurso

bastante utilizado por Rubem Fonseca e serve como refúgio e registro do acontecimento no imaginário do leitor, tornando-o simbólico.

A extrema concisão de “O jogo do morto”, retratando o corriqueiro, revela as ações das personagens articuladas tal qual as investidas num jogo xadrez, em que a cada lance, a cada decisão assumida no contrato entre o eu e o outro as rotas são alteradas. Anísio, cansado de perder nas suas disputas, cria um jogo com as suas próprias regras arbitrárias, com o intuito de tornar-se vencedor e, conseqüentemente, termina por decretar o próprio fim. Assim, ao desafiar a sorte, insere-se no ciclo de azar, desafiando os sistemas do jogo, buscando adquirir, tal qual uma carta na manga: o dom da morte como possível resolução de seus problemas. No momento da morte, o protagonista depara-se com o excesso de seu ato e percebe que a violência que deferiu sobre o outro refletiu sobre si:

Os dois ficaram se olhando na penumbra do carro. Ao perceber o que ia acontecer Anísio sentiu uma espécie de desafogo. O Falso Perpétuo atirou da cintura um enorme engenho negro, apontou para o peito de Anísio e atirou. Anísio ouviu o estrondo e depois um silêncio muito grande. Perdão, ele tentou dizer, sentindo o sangue na boca e procurando se lembrar de uma prece, enquanto o rosto ossudo de Cristo ao seu lado, iluminado pela luz da rua, escurecia rapidamente (FONSECA; 2005, p. 355).

Anísio, desesperado diante da sua dívida e da iminência de perder o *status* social, manipula as regras do jogo e empreende o assassinato de Gonçalves. No entanto, mas uma vez num lance de azar, o pretenso jogador morre pelo próprio golpe. O estado de êxtase provocado diante da morte pode ser interpretado como uma reavaliação da própria existência após a inteira desvalorização da vida de Gonçalves e dos familiares. Há, assim, no desfecho uma reiteração da morte indigna, cruel e dolorosa. Também podemos considerar que a face predatória do sujeito fica em evidência no conto, associada ao capitalismo, certamente, apontado como um problema social, em que recupera a característica da necessidade de obtenção de lucros cada vez maiores e em acentuada velocidade.

As trocas realizadas entre o sujeito e o outro são unicamente pautadas pela marca da excessiva violência e brutalidade cega. Essa simulação de espaços, causas e efeitos da violência, de aparente fundo histórico, nos contos acima são reflexos do contemporâneo.

Por outras palavras, o esbanjar de cenas de extrema criminalidade violenta nas obras de Rubem Fonseca espelha momentos em que a violência transparece valores dominantes onde a crueldade e o massacre servem como elemento para entretenimento.

A escrita fonssequiana revela uma radiografia da barbárie da sociedade brasileira: de marginais periféricos até a elite financeira, social, intelectual. Em ensaio que versa sobre o espaço da violência, o professor Roberto Vecchi (2013, p. 36) aborda as relações entre a violência e o poder, assegurando que:

A violência e o poder, embora sejam elementos diferenciados – assim como a força, a potência, a autoridade, de acordo com a definição de Hannah Arendt – surgem, no entanto, quase sempre combinados, podendo até parecer que a violência é pré-requisito do poder. O elo entre violência e poder é um elo substancial, em cujo âmbito a violência desempenha uma função instrumental.

Na esteira dessa afirmação, a representação da violência nos contos fonssequianos também pressupõe a ênfase nas relações do poder truculentas entre as personagens. Muitos protagonistas são destituídos de acesso aos bens de consumo e cultura e consideram que nos atos de extrema violência assumem o espaço de poder num falso processo de recompensa. Nesse caso, “O Jogo do Morto” torna-se um grande exemplo para essa premissa.

3.5. – *A congregação do mal*

Trazer para a tese a temática do grotesco dentro da obra de Rubem Fonseca e seguir pela estética da crueldade revelou no autor a tendência pela intensificação dramática do tema da violência urbana, assumido diversos formatos e por meio de sua poética, hiperbolizando e homologando a representação da realidade. Nos três contos apresentados, Rubem Fonseca explora o conceito de violência a partir de distintos ângulos, baseando, por ordem, na necessidade, no desejo e no vício. No primeiro caso, “Feliz Ano Novo”, os famintos protagonistas são praticantes de uma violência considerada cotidiana, apesar de apresentar nuances de uma violência destrutiva no

momento em que pretendem não só assaltar mas deixar marcas da crueldade nos moradores: estrupo, assassinato.

Em “O Cobrador”, o segundo da análise, fica mais evidente a violência destrutiva, em que o protagonista, à margem de todas as perspectivas sociais, não poupa esforços para retirar da sociedade aquilo que lhe falta, mas também habita uma espécie de violência espetacular, em que o protagonista busca sempre contemplar na mídia seus atos de atrocidade e, igualmente, por espelhar-se no cinema para reproduzir uma cena de truculência: cortar a cabeça da vítima. Por fim, em “O Jogo do Morto”, Rubem Fonseca descreve a violência como uma mercadoria, em que pode ser consumida de acordo com a necessidade do cliente. Nesse caso, Anísio, cobiçando a vitória numa competição sem limites, inserido na sociedade de abundância, recorre da violência como um famigerado consumidor de tal forma que ela se transmuta num bem consumível.

Todavia, apesar de abordar diferentes níveis da violência, todos os contos convergem para uma vertente comum: a da violência incontrollável. Por outras palavras, ela é distinguida pelo fato de não haver um fim próprio ou um objeto definido. Ao encontro dessa interpretação, o filósofo Jean Baudrillard (1991b, p. 187), ao debruçar-se sobre a análise da sociedade de consumo, assegura que “se a violência se revela selvagem, sem objeto e informal, é porque os constrangimentos que ela contesta são igualmente informados, inconscientes, ilegíveis”. O mesmo se dá nos atos dos protagonistas de Rubem Fonseca apresentados neste capítulo, em que inserem a desordem social, banalizando a morte, insurgindo o terror.

Schulenburg (2006: 34), na *Latin American Literary Review*, sobre o conto “O Cobrador” pondera que:

Furthermore, this issue of the discursive violence perpetrated by the artist in general, and his or her works upon a Brazilian urban culture already on the brink of a confrontation with a modern strain of the sacrificial crisis, acquires greater urgency when a poet's work becomes associated with some of the most bloody acts imaginable to mankind. Throughout *O cobrador*, the poetry generated by the title character graphically reflects the anger and violence that he intends to exact upon his rich victims.

Nesse sentido, a desumanidade, a indiferença visceral e a cumplicidade com o mal marginalizam os indivíduos acometidos pelas intempéries e intensifica a experiência de sofrimento de todos os envolvidos no processo da violência. Esse retrato social, apresentado por Rubem Fonseca nos contos, revela simulacros de violência e morte, desenhando, na literatura brasileira contemporânea, estereótipos figuracionais referenciais para escritores que desejam colocarem-se nessa vertente ficcional – já exemplificados no capítulo anterior.

A representação da violência na literatura, a começar pelas narrativas épicas, como por exemplo *O Mahabharata* ou os versos de Homero, buscou sempre apontar a temática como um tropo para as relações de poder e dominação em que as personagens competem por posse dos bens do outro. Nos contos em análise, a violência cresce de forma helicoidal em que as personagens agem de forma mimética em que os indivíduos procuram obter os bens que o outro possui (muitas vezes não pela necessidade, mas sim pelo desejo de imitação): “Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido!” (FONSECA, 2004, p. 187).

De acordo com Figueiredo (2003, p. 20) na obra fonsequiana a violência está expressa por meio de uma ótica de racionalidade variável ajustada pelo ponto de vista de quem a acomete:

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. É então, indissociável do discurso que lhe dá fundamento e a perpetua: através do discurso, toda “verdade” pode ser descentrada e, a partir daí, só se pode pensar a violência de um ponto de vista axiológico, ou seja, tudo depende do valor atribuído às formas de comportamento por uma determinada cultura em determinado momento, já que qualquer tentativa de imprimir um sentido único aos fatos resulta em fracasso.

Nos dois primeiros contos apresentados, percebemos que a personagem marginalizada destaca as vicissitudes sociais da modernidade, provocando no leitor uma reflexão sobre criminalidade, ódio e violência a partir de uma reordenação dos valores morais. Cabe também ressaltar o cenário social que é descrito por meio das comparações

entre o poder de aquisição e os distintos hábitos entre as personagens dos contos, bem como suas condições materiais. Contudo, nos textos de análise, a violência traz uma identidade estética, um exercício de composição temática, provocando no leitor reflexões acerca da condição prosaica da violência. Sobre a abordagem da temática nos contos de Rubem Fonseca, Nitschack (2017, p. 135) pondera que:

En los contos de Rubem Fonseca, lo que en una primera lectura puede aparecer como violencia gratuita o estetización de la violencia se transforma, en una lectura más cuidadosa, en una fuerte acusación de una realidad que destruye los lazos sociales entre sus miembros. El subjetivismo radical de delincuentes que satisfacen sus deseos sin ninguna consideración hacia el otro corresponde al subjetivismo de las capas dominantes que, asimismo, satisfacen sus deseos sin consideración hacia los otros, los excluidos. Una vez que esos criminales y marginales se sienten desprovistos de cualquier tipo de reconocimiento por parte de los grupos dominantes, reaccionan de forma inversamente simétrica: también hipotecan cualquier reconocimiento de los derechos de los otros. En una sociedad donde la legalidad no debe preguntarse por su legitimidad, parece “natural” que aquellos que se sienten excluidos no tengan ninguna necesidad de respetar tal legalidad.

A exacerbação da violência e das obscenidades na construção dos enredos provocam nas personagens reações desestabilizadoras, suscitando rupturas da ordem social e, na narrativa, a fundição da desordem. Nesse sentido, Ribeiro (2013: 9) assegura que “qualquer conceito de violência tem de ser capaz de entender a relação entre ordem e violência não como antitética, mas antes como indissociável”. A crueldade espelhada nos atos de violência das personagens fonssequianas está, em diversas ocasiões, ligada a ações singulares que transmutam em imagens brutais e grotescas. Dessa forma, a agudeza e a precisão de detalhes na descrição das cenas realçam a sensação de vulnerabilidade na realidade exterior e, principalmente, expõe, sem nenhum filtro, a violência urbana.

O antropólogo Gilberto Velho (2000, p. 26), no artigo “Individualismo, anonimato e violência na Metrópole”, encerra uma análise da realidade social brasileira sobre questões urbanas e as relações entre violência e individualismo, destacando que:

A situação crítica da sociedade brasileira manifesta-se com particular dramaticidade nos grandes centros urbanos, cenários e produtores de novas formas de interação social onde o conflito assume proporções assustadoras. As ideologias individualistas, ao lado de seu papel inovador e muitas vezes criativo, não produziram uma *cidadania político-cultural* onde houvesse, simultaneamente, maior igualdade

político-econômica e espaço mais legítimo para a riqueza e complexidade culturais se desenvolverem com plenitude.

Essa análise, focada no período de mudança secular, ou seja, no mesmo espaço temporal em que os contos analisados foram publicados, corrobora para a compreensão da composição figuracional das personagens fonsequianas. Cabe ainda destacar que, considerando que a Literatura é uma prática de representação alegórica da natureza humana, fica demarcado nos contos de Rubem Fonseca o caráter simbólico de denúncia do real expressado em enredos onde observa-se que a agressividade exacerbada e os ímpetos de violência das personagens são características tipicamente dos excluídos nas metrópoles. Segundo Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2010), há uma relação dialética entre literatura e contexto social em que a obra de arte acolhe influências dos fatores sociais, considerando os elementos essenciais do processo de comunicação: autor, obra e público. Para o crítico (2010, p. 34):

A atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.

A simultaneidade de ação e narração imergem o leitor na obra, aproximando-o da realidade reproduzida, agredindo-o momentaneamente pela descrição objetiva das barbáries. A representação da crueldade no meio urbano materializa as personagens em constantes lutas e precárias vitórias inseridos num eterno ciclo de triunfo e reinício de conflito. A leitura dos contos, realizada nesse capítulo, evidencia que os atos de violência, antes de serem meio, são consequências dos antagonismos sociais de um sistema consumista em que converte os sujeitos em simples mercadorias. Nesse sentido, “Feliz Ano Novo”, “O Cobrador” e “O Jogo do Morto” relacionam a crueldade com o imediatismo de aquisição de bens e a precariedade com a impermanência: em que personagens marcadas pela ausência conquistam, por meio da mão armada, uma falsa sensação de alívio e bem-estar oriunda da posse de bens materiais.

A inconformidade das personagens com o lugar que lhes é reservado na estratificação social provoca o desejo de alcançar o bem-estar perdido por meio da

destruição física ou simbólica dos indivíduos que estão na outra ponta. Diante da excludente sociedade de consumo, surge nas personagens uma permanente insatisfação com a ausência de bens ou sensação de bem estar, construindo, assim, uma cosmovisão depreciativa e hostil em relação às demais classes. As alternâncias de relação de poder presentes na narrativa indetermina a dominação constante, ou seja, o modo como o poder perpassa e é permutado garante aos contos um caráter multiforme e dinâmico.

Se em “Feliz Ano Novo”, não há nenhuma punição, ou seja, os marginais continuam sua vida de criminosos. Tampouco em “O cobrador” não há uma penalidade dos poderes públicos diante dos atos de barbárie do protagonista. Nos dois contos as personagens desafiam as marcas de diferença de classe e as invadem sem nenhuma contrapartida que os impeçam. No entanto, em “O Jogo do Morto”, Anísio é castigado, não pelo poder público mas sim pelo pistoleiro por ele próprio contratado.

A força humana desprendida para a realização de atos de extrema violência pelas personagens fonsequianas, no confronto com os “inimigos”, representa a hostilidade urbana, indiferente da classe social e o latente combate com o poder político e público. As ações de barbárie afetam significativamente o outro, anunciando as transformações que as relações de poder exercem sobre os indivíduos. A propósito das disposições de dinâmicas de poder, Foucault (1992, p. 184) pondera que:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.

Nesse sentido, a identidade das personagens está vinculada aos atos de poder que por elas perpassam, ou seja, não é pela reflexão, mas sim pela ação que as

individualidades são constituídas. Um breve exemplo dessa transformação impulsionada pela imposição de poder está nas primeiras páginas de “O Cobrador” em que o protagonista desprende sua ira após coibição do Dr. Carvalho de sua saída do consultório: “Ele me bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar dentes fodidos” (FONSECA, 2004, p. 272). Após essa tentativa de obstrução do dentista, emana no protagonista a cólera para destruir todo o consultório: “O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda” (Id: 273). O confronto com os poderosos e a resistência dos insubmissos à ordem estabelecida suscita uma provisória satisfação das personagens, uma marca da impermanência: um breve triunfo a beira do abismo. Nesse em outros contos de Rubem Fonseca, deparamo-nos com personagens que, mesmo diante da possibilidade de ascensão, estão condenadas ao fracasso existencial.

A violência gratuita que encerra os enredos fonsequianos leva-nos a formular uma questão acerca de como o leitor sente-se atraído por um texto em que “jorra sangue” das páginas. Pereira (2000, p. 24) é assertiva sobre essa questão:

De forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução (...). Em ato de intensa reflexão sobre a vida, o leitor corta o texto para acessar uma essência que não há.

Ao encenar as lacunas abertas da urbe, Rubem Fonseca retrata características dos espaços citadinos em que indivíduos em trânsito convivem com as mazelas da violência de espaços inseguros onde impera a incerteza. Diferenças de classe e tensões sociais acentuam-se nos enredos fonsequianos dando azo para à intensificação a violência e crueldade entre os atos de criminalidade executados pelas personagens nos contos acima abordados. Em “Feliz Ano Novo”, por exemplo, Pereba extermina a dona de casa após recusar-se de fazer sexo com ele: “A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo?” (FONSECA, 2004, p. 190).

No intuito de antecipar o próximo capítulo, cabe trazer o pensamento de João Luiz Lafetá (2000, p. 133), em artigo publicado na revista *Literatura e Sociedade* do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, em que aponta para um ciclo de transformação da figuração das personagens de Rubem Fonseca, indicando uma divisão da produção literária do autor em dois momentos:

A transformação do herói romântico e sonhador dos primeiros contos no herói demoníaco e cruel dessa fase mostra que Rubem Fonseca esteve atento à violência crescente da sociedade brasileira. Foi o esforço de mimetizá-la, de colocá-la no centro de sua literatura, que o levou a saturar seus textos – mais ou menos a partir do romance *O caso Morel* (1973) – com a brutalidade do sadismo, da corrupção, do assassinato. A mudança de tom, todavia, não implica uma radical mudança na visão de mundo do “romantismo da desilusão”.

Ao encontro dessa constatação, surge um retorno ao ciclo de lirismo fonssequiano em que, novamente, deparamo-nos com a tensão dialética entre a violência e o lirismo. Boris Schnaiderman (1994, p. 774), sobre a presença contrastante da barbárie na ficção de Rubem Fonseca, assegura que “as vozes da barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra ‘bárbaro’. E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes claramente ao maior lirismo, numa construção ritual”. Por fim, utilizamos as palavras de Lipovetsky (2014, p. 256), ao enfatizar as transições entre a crueldade, a degradação e a barbaridade na sociedade e que, certamente, definem a obra de Rubem Fonseca:

A crueldade só é possível como *habitus* socialmente dominante quando reina a supremacia de valores guerreiros, direito incontestado da força e do vencedor, desprezo pela morte, bravura e persistência, ausência de compaixão pelo inimigo – valores que têm em comum o fato de suscitarem a ostentação e o excesso nos signos da força física, desvalorizarem a vivência especificamente íntima, tanto de si como do outro, considerarem pouca coisa a vida individual quando comparada com a glória do sangue, com o prestígio social conferido pelos signos da morte.

Enfim, nos contos apresentados percebemos que as representações do grotesco, da crueldade e da barbárie, por mais desumana que seja narrada, não é maior que as agressões de ordem sistêmica – segregacional, histórica –, injustas e permanentes. A intensificação dramática do tema da violência urbana, a ampliação da banalidade

cotidiana e a denúncia da realidade brutal possuem um papel fundamental na prosa de Rubem Fonseca em as personagens estão sempre submetidas e agem em busca da satisfação dos desejos com o intuito de transcender e atingir o sublime. A aplicação desses procedimentos estéticos nas estruturas narrativas de Rubem Fonseca, por meio de uma transposição do “realismo feroz”, que transbordam os limites do verbal autenticam e realçam os códigos utilizados para a representação de um real grotesco.

4. DO TRAUMA AO INGRESSO DO AMOR: RUBEM FONSECA NA CONTRAMÃO DO PÓS-MODERNISMO

Acho bonito o canto de amor deles. Amor é sempre uma coisa bonita, eu ainda não experimentei, mas sei.

(FONSECA, 2016, p. 115)

O capítulo anterior foi encerrado com uma citação de Gilles Lipovetsky de *A Era do Vazio* em que o autor procura dar resposta a um questionamento acerca da mudança dos paradigmas sociais, ou seja, de uma “sociedade de sangue” para uma “sociedade pacata”. Segundo Lipovetsky a moral da honra, em si uma lei de ancestralidade, foi transformada numa moral de utilidade própria marcada pelo signo da indiferença, ou seja, se antes, o outro pertencia a um sistema binário de amigo ou inimigo, agora na sociedade moderna ele transforma-se no estranho e, assim, apagam-se as marcas da violência. Ainda de acordo com o filósofo (2014, p. 267):

Paradoxalmente, é à força de se considerar de modo isolado, de viver para si próprio, que o indivíduo se abre à infelicidade do outro. Quanto mais o indivíduo existe como pessoa privada, mais sente a aflição ou a dor do outro; o sangue, os ataques à integridade do corpo tornam-se espetáculos insuportáveis, a dor surge como uma aberração caótica e escandalosa, a *sensibilidade* tornou-se uma característica permanente do *homo clausus*. O individualismo produz, por conseguinte, dois efeitos inversos e, todavia, complementares: a indiferença ao outro e a sensibilidade à dor do outro.

Diante da midiatização da barbárie caótica, as bandeiras hasteadas pelo pós-modernismo perdem seu vigor e, assim, deterioram as linhas de força que surgiram por meio da temática da violência. Uma transformação baseada no retorno da preocupação do fazer poético a par com o ressurgimento de elementos formais e conteudísticos que foram extintos, breve um exemplo está no retorno do decoro lexical. Em Rubem Fonseca essa característica fica bem evidente na ausência de palavrões nos contos e do uso metafórico e simbólico da linguagem, principalmente ao descrever uma cena de performance sexual: “Eu gostava muito de conversar e fazer amor com Lucimar” (FONSECA, 2009, p. 794).

É reconhecido o papel central de Rubem Fonseca na literatura pós-modernista com a efusão de contos marcados pela tematização de todas as formas de violência dentro

de um cenário hostil e bárbaro, assunto tratado no capítulo anterior. Porém, no capítulo que ora se inicia, surge uma evidente recuperação do gosto estético, declaradamente assumida na preocupação formal e temática, e um distanciamento das individualidades das personagens que foram marcas contundentes da estética fonsequiana. O resgate de relações humanas mais delicadas e, conseqüentemente, a representação de uma sociedade menos bestializada e fragmentada, que anteriormente estava marcada pelo excesso de consumo e pela inserção de meios de comunicação de massa, emanam, não só em casos pontuais, da produção literária de Rubem Fonseca em obras publicadas a partir do século XXI e, como curiosidade, como argumento central da telenovela *Tempo de Amar* produzida pela Rede Globo, entre setembro de 2017 até março de 2018, para a faixa das 18h, exibiu no enredo da história dos avós de Rubem Fonseca.

O amor é um tema universal. Universal por ser uma expressão da humanidade presente em diversos suportes artísticos, em diferentes etapas da história e que desperta no homem inquietações, permitindo a transformação e a representação ao longo dos tempos: “Sim, o amor, tomado em si mesmo, é o tema mais interessante, quase sempre, para quase todo mundo. Acrescentarei que qualquer outro tema só tem interesse à medida do amor que temos por ele” (COMTE-SPONVILLE, 2013, p. 11). Independente da mídia artística, o amor é um sentimento que aproxima o humano da arte, suscitando uma vasta produção artística e teórica, além de ser tema e acontecimento na vida ordinária de uma grande parcela da população.

Para Platão, em *O Banquete*, obra composta por vários discursos sobre a temática, o amor é um *daimon*, segundo a sábia Diotima, que servia como uma fonte mediadora entre os deuses e os homens. Já em *A República*, Eros está associado à tirania dos sentidos, ou seja, o deus do amor interfere na parcela sensual da alma. E em *Fedro*, o amor surge em dois formatos: como um jogo deplorável, um mal e ou um jogo sagrado, uma possessão divina. Por outras palavras, as grandes reflexões filosóficas abordavam o assunto da temática amorosa em considerações acerca da origem do universo e dos comportamentos humanos. No entanto, as relações entre os discursos dos poetas, dramaturgos e romancistas sobre a condição amorosa não é menos valorizada que os elogios filosóficos. Para Paz (1994, p. 40) há uma extensa relação da poesia com a filosofia, considerando que Platão foi o primeiro filósofo a debruçar-se sobre o tema e também foi poeta: “a história da poesia é inseparável da do amor”.

Para exemplificar temos o mito de *Tristão e Isolda* que, na literatura ocidental, é o marco da exploração da temática e modelo para tantas obras literárias em que o amor é

uma ameaça de vida e que poderá ser experienciado após a morte, ou seja, algo sublimado e imortal. Cabe lembrar também que um ponto de partida para o tema na Literatura de Língua Portuguesa está presente nas Cantigas Medievais em que versaram sobre a tensão entre a busca do amor e a incapacidade de realização. Enquanto no romantismo o amor é um dos temas mais tratados pelos escritores em que os romances se constituíam a partir de dificuldades que impediam a felicidade dos casais e sabemos, também, que muitos dos protagonistas, diante de tantos impasses para a realização do enlace amoroso, sofriam todos os tipos de infortúnios, até mesmo a morte.

Um estudo clássico sobre o assunto é a obra do pensador suíço Dennis de Rougement, publicada em 1939, *A História do Amor no Ocidente*, que por muitos estudiosos essa obra é considerada a mais importante sobre o assunto no século XX. Baseando-se no mito de *Tristão e Isolda*, o estudo revela que a ideia que temos do amor hoje em dia surgiu nos meados do século XII e está marcada por peculiaridades ocidentais. Outras tantas pesquisas já foram realizadas sobre a temática, na literatura e em outras expressões culturais e, de acordo com Paz (1994, p. 94), cabe ressaltar que “a história das literaturas europeias e americanas é a história das metamorfoses do amor”.

Veremos nesse segmento da tese um vasto aparelho teórico sobre o assunto: filósofos, críticos, romancistas, sociólogos que enriqueceram o tema com seus diversos pontos de vista. Mesmo diante de tanto material já produzido, ao focar na obra de Rubem Fonseca temos então um árduo trabalho por se tratar de ser um dos pioneiros na área e da recente presença marcante da temática no autor e, mesmo assim, escassa. Um outro importante ponto para o capítulo que segue é considerar as fronteiras entre o amor e o erotismo. Por ser o último um tema bastante versado pelos críticos na obra fonsequiana, principalmente atrelado à temática da sexualidade, e por pontualmente ter sido abordada no primeiro capítulo não iremos dar maior destaque para essa característica. Para um aprofundamento da temática do erotismo em Rubem Fonseca temos a já citada obra de Afrânio Coutinho *O Erotismo na Literatura: O caso Rubem Fonseca* ou a de Deonísio da Silva *O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*, além de diversas teses, dissertações e artigos. De acordo com Bataille (2004, p. 27), o erotismo invade o campo da “vontade possível”, considerando o desejo pelo provisório: “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”.

Na contramão de Georges Bataille, daremos maior ênfase à para a questão amorosa, buscando ressaltar não o desejo, o gozo ou a felicidade efêmera, mas, sim os

diálogos de amor, as emoções e as transformações nos enredos decorrentes das representações das paixões na abordagem temática por Rubem Fonseca. Evidentemente que essas relações de afeto estão intimamente imbricadas e que não há amor sem erotismo nem erotismo sem sexualidade, pelas palavras de Paz (1994, p. 97) o “amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível”.

Ao contrário do capítulo anterior, por questões metodológicas, escolhemos ampararmos não apenas em contos específicos, mas nas obras mais recentes de Rubem Fonseca para mapearmos as significativas mudanças no tratamento da temática. Cabe ressaltar que essa escolha se dá também por um critério cronológico: *Histórias de Amor* (1997); *O Romance Morreu* (2007); *O Seminarista* (2009); *Histórias Curtas* (2015). Para impulsionar esse diálogo, de imediato trazemos as palavras de Silviano Santiago (2002, p. 50) sobre as mudanças na cena cultural e histórica brasileira: “O olhar pós-moderno olha nos olhos do sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisiaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao da morte de ontem”.

4.1 – *Um breve passeio pela Literatura Brasileira*

Como cada autor realiza o tratamento temático do amor na narrativa? Quais as estratégias poéticas presentes nos textos? Como se desenvolve a concepção do amor ao longo dos períodos literários? Essas questões propedêuticas e outras que surgiram ao longo do texto nortearão este capítulo e servirão para gerar uma postura linear dentro da análise. A escolha dos textos, em prosa, brevemente apontados vem ao encontro do desejo de uma análise abrangente de um espaço periodológico em que pudéssemos visualizar a evolução da temática proposta. Todavia, possuímos como cerne de nossa pesquisa o intuito de explorar a temática da representação amorosa nos textos de Rubem Fonseca.

Para esse momento decidimos, por questões metodológicas, apontar o caminho da inserção da temática amorosa a partir da prosa, justificando também como sendo a modalidade escolhida por Rubem Fonseca para sua trajetória na literatura. Para realizar o caminho conduzidos pela poesia, sugerimos a obra *O Canibalismo Amoroso*, de Affonso Romano de Sant’Anna publicada em 1993, em que o crítico e poeta além de discorrer sobre as questões do amor e erotismo busca trazer também o para o debate a questão do feminino na Literatura Brasileira. Conforme palavras de Sant’Anna (1993, p. 12) o livro

é também “a história da representação do corpo nos (des)encontros amorosos”. Não é nosso intuito escrever a história do amor na Literatura Brasileira, mesmo que reduzida, todavia, para começarmos a trabalhar com a temática na literatura fonsequiana cabe a realização de uma breve interpretação histórica. A maneira como o sentimento amoroso é abordado vai ao encontro do momento histórico, político, social, religioso e cultural vigente, ou seja, a noção de amor é algo construído de acordo com fatores que poderão alterar-se, manter-se ou transmutar-se.

Na tradição literária brasileira, o tema foi proficuamente explorado e exaltado durante o Romantismo com o surgimento consolidado da prosa nacional, obviamente pelo simulacro com as obras europeias e por ser o amor assunto fundamental no romance romântico diante do lirismo essencial exigido pelos modelos literários da época. Inúmeros enredos exploraram a temática sob as mais diversas óticas. *Inocência*, obra publicada em 1872 por Visconde de Taunay, enfoca o caráter idealista do amor exótico, cultuado entre os românticos, entre uma mulher simples do interior que representava o mito da beleza pura a ser desbravada e um homem educado do exterior, aspirando desbravar um mundo novo. Fórmula que se repete com *Iracema* de José de Alencar de 1865 em que a protagonista, uma índia selvagem despossada de influências europeias, apaixona-se por um colonizador, Martim, aludindo à união entre os povos que geraria, pelo amor entre os dois, um novo modelo civilizatório. Ao tema do amor, atrela-se aqui uma forte iniciativa na literatura, após o processo de independência, pela busca da exaltação da nação ao explorar nas personagens características peculiarmente brasileiras e que não houvesse contaminação da cultura estrangeira.

Não podemos esquecer, nesse momento, outra importante obra nesse período para o tratamento do amor: *Lucíola*, obra de 1862 de José de Alencar, em que aborda a tematização do amor por um viés longe do convencional: a de uma prostituta por seu amante. Assim, o amor surge como salvação da protagonista em que, aos poucos, vai se afastando da prostituição, alcançando, pela morte, a plena redenção já que para a personagem é impossível alcançar a plenitude do amor em vida. Quanto a esse aspecto, Heron de Alencar (2002, p. 304) destaca como um dos aspectos da temática amorosa no romantismo é a irrealização do mesmo por meio da morte, para ele “no estudo do amor romântico, há um aspecto que merece particular atenção: é a permanente vinculação do amor à ideia da morte. E não somente à ideia ou à consciência da morte, mas, muita vez, à própria necessidade da morte”. O desfecho dos três romances acima elencados é ditado pela morte das protagonistas: amores impossíveis são o conflito e o assunto dos

romancistas. O impedimento ao triunfo do amor em vida envolve as paixões desmedidas e ilimitadas e os sentimentos conflituosos, ou seja, o amor verdadeiro e ideal cultuado pelos românticos consagra-se pelo desencontro com o outro e na eternidade da morte.

Nesse processo de tematizar o amor, no Realismo brasileiro, deparamo-nos com o processo de desmoronamento do sentimento amoroso e da ausência da aura incidida pelo Romantismo. Na linhagem do Naturalismo, o amor, degradado, é reduzido apenas a uma dimensão fisiológica enfocada na anulação do sentimento entre as relações humanas. Por outras palavras, o amor é visto com intensa plasticidade desacompanhado do seu lado transcendente ou de complexidade psicológica, gerando a total abolição de cunho espiritualista, já que a atração entre os sexos era estritamente uma questão de instinto animalesco. Esse é um legado deixado pela literatura francesa da época, principalmente a de Émile Zola em que revela a excessiva reiteração pelo sexo, reforçando uma condição artificial em que o sentimento é substituído pelo instinto. A título de ilustração, cabe citar o romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890, grande marco da literatura naturalista, em que essa compreensão vigente sobre o amor foge da concepção sentimental esvaziado pelo egoísmo entres as personagens, adentrando na esfera do amor erótico. Conforme Antonio Candido (1987, p. 283) o Naturalismo:

significou a busca de uma explicação materialista para os fenômenos da vida e do espírito, bem como a redução dos fatos sociais aos seus fatores externos, sobretudo os biológicos, segundo os padrões definidos pelas ciências naturais (...). O romantismo foi combatido, entre outras coisas, no que tinha de compromisso com as filosofias de cunho espiritualista, e no que tinha de idealização da realidade. E os partidários das novas ideias foram levados a investigar os caracteres originais da nossa sociedade, à luz do determinismo da raça e ambiente.

As paixões desenvolvidas entre inúmeras personagens da obra estão impregnadas de vícios, reduzidas ao prazer carnal e marcadas pelo determinismo cultural e fisiológico além, é claro, de ser comumente fruto de interesse para uma possível ascensão social. Características essas que vão ao encontro da perspectiva naturalista baseada na premissa da influência direta do meio no indivíduo, ou seja, respaldadas pelo determinismo conceituado pelo crítico francês Hippolyte Adolphe Taine.

Essa nova abordagem temática, em Machado de Assis, surge por um processo de uma visão cética sobre o assunto, adotando uma perspectiva ontológica em que pela condição moral das personagens emana a derrocada do amor sublime e redentor. Ou seja, a degradação do amor é fruto do indivíduo deteriorado, portanto é um sentimento profano e desmitificado. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra publicada em 1880, um

marco do Realismo na Literatura Brasileira, é um dos exemplos da dessacralização e do esvaziamento do sentimento amoroso em conjunto dos demais o que pressupõe a ausência de sentido na vida da personagem protagonista: Brás Cubas.

O olhar racional sobre o amor no romance advém da separação entre o tempo enunciado e o da enunciação o que proporciona ao narrador, por meio do distanciamento temporal, um olhar mais arguto e crítico para os fatos narrados, optando para um enfoque mais objetivo das cenas por ele apresentadas. Num significativo trecho da obra, ele apresenta a ausência de sentido da vida diante da nulidade amorosa:

Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive Filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (ASSIS, 1994, p. 152).

Tal esvaziamento de sentimento concorre para a transformação da personagem num sujeito egoísta, preocupado somente com suas vontades: de cavalgar no menino Prudêncio a dissipar o dinheiro do pai num frustrado ensaio de ser o amante preferido de Virgília. O esvaziamento do sentimentalismo romântico abre espaço para o amor contaminado pelo egoísmo e corroído pelo tempo em que impera o cinismo como um instrumento de interrogação sobre as relações amorosas. Sobre essa característica da personalidade da protagonista, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 78) pondera que:

O egoísmo, ora cínico, ora hipócrita, ora ingênuo, é um dos móveis mais frequentes nas ações. O universo de Machado de Assis é, em grande parte, uma expressão do egoísmo. Egoísmo da natureza, que sacrifica o indivíduo à espécie; egoísmo da sociedade que, para manter os seus estatutos, não hesita em acorrentar as criaturas a situações desgraçadas; o egoísmo da família, tudo subordinado às suas conveniências.

Como Brás Cubas encontra-se morto, no decorrer da narrativa deparamo-nos com um sujeito extremamente cético diante da temática amorosa já que, por narrar suas memórias *post mortem*, pode desvincular-se de qualquer crivo social. Mesmo diante da impossibilidade de realização de um caso amoroso com Virgília, devido seu comprometimento com Lobo Neves, sua reação é fria e sem nenhuma interferência emocional.

Como essa seção da tese optou por elencar brevemente a presença da temática do amor na literatura brasileira, à guisa de percepção de movimento metamórfico, saltamos para a estética subsequente: o Modernismo. No primeiro momento, a geração de 22 optou

por abandonar, ou melhor dizendo, deixou de lado o tema como assunto alicerçador das obras então produzidas. Porém, no período chamado pela crítica de Geração de 30 o tema foi novamente retomado e concebido pelos autores representantes dessa época com enfoques particulares.

Graciliano Ramos apresenta o amor por um viés reduzido ou até mesmo empobrecido diante da concepção romântica, trazendo a temática atrelada a um questionamento social. Já em Jorge Amado há um entendimento neorromântico para a manifestação desse impulso afetivo como podemos ver em *Mar Morto*, obra publicada em 1936, em que o amor transcende todas as fronteiras, sobrevivendo as intempéries causadas ao casal central: Guma e Livia. Para Almeida (1999, p. 255), o romance é o livro no qual “mais nitidamente transparece a vocação essencialmente romântica e lírica do seu autor”. Nessa obra, o amor resiste à oposição familiar, à classe social distinta, aos problemas com saúde, à sedução de Esmeralda e, principalmente, ao mar.

Contudo, em Guimarães Rosa é que vislumbramos um enfoque original para a temática em que as mensagens são codificadas num enredo que rescinde com os padrões. A tríade amorosa existente em *Grande Sertões: Veredas*, obra publicada em 1956, envolvendo o protagonista Riobaldo em três amores de natureza diversa: o amor caótico por Diadorim; o amor carnal por Nhorinhá; e o amor mais espiritual por Otacília. Em Rosa, o amor volta a ser a força motriz da vida e metaforizado como uma longa travessia do amor carnal ao amor transcendental:

Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrando e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. (...) Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois (ROSA, 1968, p.108).

Diante de tantas influências e distintas concepções de mundo dos escritores, independente de pertencer à mesma época historiográfica, o amor passa por diferentes tratamentos na narrativa brasileira, ou seja, dos românticos até os dias de hoje, o amor foi traduzido por distintos enfoques conforme a imaginação criadora e a postura dos escritores diante de tantas mutações culturais. Vimos que a temática é abordada de

diversas maneiras – redução, exaltação, anulação – de acordo com as influências literárias e sociais: o que era tradicional pelos românticos passa a ser anulado pelos naturalistas ou, até, revisitado pelos modernistas. Os múltiplos enfoques que a temática amorosa desenvolve na história literária brasileira são consequências das variações culturais e das influências literárias que os escritores foram submetidos de tal forma que a representação do amor se torna uma importante matriz temática e o seu tratamento contribui para o mapeamento de tendências literárias.

4.2 – *É querer estar preso por vontade*

As discussões sobre o sentimento amoroso são tão plurais e dinâmicas que a sua interferência é mútua de acordo com transformações de cunho histórico, sociocultural e religioso. Nesse sentido, conhecemos quatro práticas que ao longo da história ocidental podem ser categorizadas: o amor platônico; o amor cristão; o amor cortês; e o amor romântico. Para iniciar esse tópico, cabe trazer as manifestações sobre a temática publicadas pelo filósofo português Leão Hebreu em 1535 na obra *Diálogos de Amor* em que o autor expõe, à maneira renascentista, o tema do amor de acordo com a teologia, cosmologia, antropologia, estética e metafísica. A obra concebe o amor como um princípio universal segundo as correntes platônicas que são percebidas por meio das discussões entre Fílon e Sofia. Na primeira parte da obra há um debate sobre o comportamento honesto do desejo e do amor (2001, p. 77):

Amar e desejar as coisas honestas é, na verdade, aquilo que torna preclaro o homem, por que tais amores e desejos tornam excelente aquela parte primacial do homem pela qual é homem, ou seja, aquela que está mais longe da matéria e obscuridade, e mais próxima da luz divina, que é a alma intelectual (...) De modo que o fim do homem consiste nas ações honestas, virtuosas e sensatas, as quais se antepõem a todas as outras ações humanas e a todo o outro amor e desejo.

Para Hebreu a origem do amor reside no caos e é motivador de todas as relações princípios esses que vêm ao encontro da pesquisa e em consonância com algumas questões que buscamos compreender na obra fonsequiana, tais como: Como se dá o tratamento ficcional à temática do amor? De que forma o narrador explora essa tendência? Quais as estratégias narrativas utilizadas por Fonseca para a incorporação das relações amorosas na trama? Como se dá o enfraquecimento das linhas forças do pós-modernismo

na obra fonsequiana? Dessa forma, pretendemos, desenvolver a questão de que as relações de amor presente nas últimas obras de Rubem Fonseca são reações à solidão, à violência e ao sexo desenfreado excessivamente explorado pelas primeiras publicações.

A forma como os sujeitos são afetados e expressam o sentimento amoroso está relacionado com uma vasta produção de ideias e fantasias, imagens e discursos de acordo com seu conhecimento de mundo. Octávio Paz, em sua célebre obra *A Dupla Chama*, afirma que a prova da universalidade do sentimento amoroso é a presença desmedida de obras literárias que versam sobre a temática. Assertivamente, Paz (1994, p. 35) pondera que:

Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem. A ideia do encontro, exige por sua vez, duas condições contrárias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas.

O autor prossegue afirmando que as representações do amor apresentam a ideologia social, ou seja, o modo de vida de uma sociedade. Partindo desse ponto, sabemos que é uma tendência da literatura tematizar as relações humanas em suas tramas, nas obras do século XXI despontam novos tratamentos para o amor, *tópos* que emerge atrelado com a delicadeza de tempos de paz, cansados da violência exacerbada e delirante que atingiu o seu limite nas páginas de tantos romances considerados pós-modernos. Nesse sentido, Zygmunt Bauman (2004, p.16) diz que “não é verdade que, quando se diz tudo sobre os principais temas da vida humana, as coisas mais importantes continuam por dizer?”. Falar do amor é revalorizar a beleza e a delicadeza das pequenas coisas, assunto escasso nas páginas da literatura brasileira pós-moderna.

Nesta mesma senda é que a literatura brasileira, principalmente a da primeira década deste século, retorna a explorar o tema. Podemos notar que essa tendência é cultivada entre autores novos e consagrados, tais como: Rubem Fonseca, Ana Paula Maia, Godofredo de Oliveira Neto, Chico Buarque, Milton Hatoum, Paulo César Pinheiro, Cíntia Moscovich, João Anzanello Carrascoza, dentre outros. Sobre a literatura brasileira contemporânea, o professor e escritor Godofredo de Oliveira Neto, em entrevista para a *Vernaculum* em agosto de 2010, dá seu depoimento dizendo que:

a literatura contemporânea passa por um processo de mudança em relação aos critérios exigidos pelo pós-modernismo. Há um pós-pós-modernismo. Penso que está se dando uma volta às categorias literárias construídas pelo estruturalismo. Vejo com certa frequência, de novo, nas páginas, a noção de amor substituindo o sexo desenfreado e a cocaína; vejo um cuidado maior com o suporte linguístico, com menos palavras, maior correção sintática; vejo a volta do enredo; vejo a diminuição da violência; vejo a expansão para um universo fora dos grandes centros urbanos; vejo maior delicadeza nas relações humanas e por aí. As categorias literárias se fortalecem novamente, os gêneros literários voltam pouco a pouco ao seu leito. Vejo uma preocupação com o bicho homem diante de si próprio e diante da natureza que vem reagindo a um modelito consumista autodestrutivo e que pregava a competição desenfreada e a violência tolerada e até incentivada (MEDEIROS, 2010, p. 5).

E ainda segundo Denilson Lopes (2007: 24) é necessário “resgatar o afetivo, o corporal como possibilidade de comunicação”. Já Flávio Carneiro (2005, p. 306) considera que a tematização das relações amorosas:

persiste nos tempos que correm, com a incorporação de traços específicos. Mantêm-se os eternos conflitos, mas novas relações de poder, estabelecidas em função de uma nova contextualização cultural complexificam o tema, exigindo, por sua vez, tratamentos ficcionais mais sofisticados.

Ao contrário da construção psíquica das personagens fonsequianas abordadas no capítulo anterior, ao considerar o próximo, as relações de amor, propõem sempre o questionamento sobre os sentimentos em relação ao outro e a si mesmo. Nesse sentido, de acordo com Giddens (2001, p. 30):

O amor romântico levanta a questão da intimidade; é incompatível com a luxúria e com uma sensualidade terrena, não tanto por a pessoa amada ser idealizada – embora esse fato seja importante –, mas porque pressupõe a comunicação física, um encontro de almas reparador. O outro, por sem quem ele ou ela é, preenche um vazio que nem sequer é necessariamente reconhecido – até se iniciar a relação amorosa. E este vazio está diretamente ligado à auto-identidade de algum modo, o indivíduo errático torna-se completo.

É interessante destacar o papel do amor para a descoberta do outro não se restringindo aos sentidos, para Paz (1994, p. 34) o amor vai além “atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira”. A presença do outro revela a vontade da união por meio do corpo e é a medida da felicidade provocada pelo encontro entre os amantes. Nas obras que serão analisadas a seguir, o desejo de fusão

dos enamorados e a percepção do outro como um ser completo surgirá em contraposição à temática do aniquilamento do indivíduo que outrora participava os enredos de Rubem Fonseca.

Segundo David Harvey (1993, p. 45), o pós-modernismo passou por uma profunda alteração na estrutura do sentimento, “denunciando todo ornamento em crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo com *kitsch*”. Essa mudança refletiu-se nas produções literárias do final do século XX e que estão em seu declínio nas do século XXI como apontaremos com o capítulo que ora se propõe. Ainda sobre o pós-modernismo, Jean Baudrillard (2006, p. 125) diz-nos:

A hegemonia põe fim à dominação. Interiorizamos a ordem mundial e seu dispositivo operacional, dos quais somos reféns bem mais que escravos. O consenso, voluntário ou involuntário, substitui a boa e velha servidão. Se a dominação passava por um sistema autoritário de valores positivos, a hegemonia contemporânea passa, ao contrário, por uma liquidação simbólica de todos os valores.

Embora a temática do amor tenha seus elementos constitutivos cimentados na literatura desde o século XII, sabemos que durante o pós-modernismo a fragmentação dos ideais de amor foi afetada pela revolução do corpo na emancipação das relações sexuais e pela autonomia das mulheres em que muitos enredos fonssequianos refletiram essa concepção de alteração no campo dos valores. Linda Hutcheon (1988, p. 71) sobre as transformações ocorridas na literatura e nas artes nesse período desta que:

O pós-modernismo explora, mas também ataca elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível, e é perfeitamente possível que seja isso o que o torna tão insuportável aos olhos de Eagleton e Jameson (...). eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a “insolúvel relação” entre produção cultural e suas associações políticas e sociais.

Para realizar diálogo direto com Hutcheon cabe trazer no momento o apurado trabalho realizado pela professora Ana Paula Arnaut em que no primeiro capítulo da obra *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, efetua uma importante análise sobre a temática do pós-modernismo dialogando com os mais importantes teóricos do assunto. De acordo com Arnaut (2002, p. 68):

Apesar da paródica auto-reflexividade e da desorganização sintática, entre outros aspectos, as obras post-modernistas claramente se enraízam na realidade política e cultural quer pelo tratamento mais ou menos velado de temas e de tempos históricos, quer pelo recurso a personagens recognoscíveis. Esse enraizamento ocorre, ainda, pela criação ficcional de modelos de mundo que se identificam com a realidade em que vivemos ou que, numa atitude ideologicamente empenhada, a refutam e/ou a subvertem.

Também sobre esse momento periodológico, Jean Baudrillard em *Sociedade de Consumo* (2008) revela a ausência do convívio humano com o outro e a intensidade dos relacionamentos apenas como objetos de imediato prazer, perfazendo um profícuo diálogo com Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (2007) em que associa o papel da mídia, de imagens desligadas da vida, na relação entre as pessoas esvaziando-a de significado. No entanto, sabemos que os atos de amor romântico estão ligados a identificação e projeção do outro em que os parceiros unem-se criando um sentimento de plenitude, ou seja, de acordo com Giddens (2001, p. 41) “a projeção reduz a outros níveis o desenvolvimento de uma relação cuja a continuação depende da intimidade”.

As transformações ocorridas no campo dos valores, nesse momento, resultam numa literatura em que os afetos não estão em voga. Esses valores, esvaziados no pós-modernismo, retomam o seu lugar de destaque na literatura, permeando alguns contos da produção recente de Rubem Fonseca. Os relacionamentos superficiais e egoístas que ilustravam as páginas dos romances pós-modernistas dão espaço agora para personagens cúmplices no amor, na amizade, na fraternidade. Segundo Morin (2003, p. 31),

Carregamos conosco uma necessidade tão grande de amor que, por vezes, um encontro, num momento propício – ou mesmo num momento mau – deslancha o processo da fulminação e da fascinação. Nesse momento, projetamos sobre o outro nossa necessidade de amor, fixamo-lo e o endurecemos, ignoramos o outro, transformando-o em nossa imagem e totem. Efetivamente, aqui reside uma das tragédias do amor: a incompreensão de si e do outro. Mas a beleza do amor, que reside na interpretação da verdade do outro em si, implica encontrar a sua verdade através da alteridade.

Essa troca proporcionada pelo encontro com o outro dá-se também com a leitura no momento em que o leitor se depara diante de situações, atitudes de personagens que geram de certa forma algum sentimento. Os sentidos que a literatura evoca e provoca nos sujeitos emanam dos afetos, ou seja, é pela emoção que suscita na alma dor ou prazer. Nesse sentido, será por meio do discurso dos personagens que os leitores encontrar-se-ão

com suas emoções, pois falar de amor é dar voz à beleza, ao encantamento que as páginas caóticas pós-modernistas olvidaram com suas sangrentas e violentas descrições de atitudes de personagens esvaziados de sentimentos, suportando o real em sua forma mais expressiva nos ombros:

A paixão pelo Real se traduziu no século XX como alternativa ao centramento da utopia no século XIX e à realização direta da esperada nova ordem, a coisa em si. O Real em sua violência extrema dissolve o corpo em carne, o mundo em matéria, presente tanto na pornografia quanto no terrorismo. Estratégia afirmadora, mesmo quando desesperada, da realidade, contra angústia insuportável de se sentir inexistente mesmo quando culmina no seu oposto aparente, num espetáculo teatral (LOPES, 2007, p. 84).

As concepções sobre o sentimento amoroso ao longo dos tempos e lugares sofreram alterações de acordo com a formação histórica e cultural da sociedade, ou seja, a imagem do amor na literatura ocidental desde sua origem no século XII experimentou inúmeras variações e inovações, câmbios e dinâmicas. Nesse sentido, o amor tem sido uma temática extremamente produtora e subversiva para a criação literária, considerando sua função social e transfiguradora da realidade. Para o filósofo José Luiz Furtado (2008, p. 109) o amor é “portador de um mistério abissal. E precisa ser assim para existir. Transcende toda capacidade de explicação racional, seja reduzindo-o a um fenômeno do ciclo da vida instintiva, a um comportamento naturalmente programado, seja fazendo-o repousar sobre a capacidade e liberdade de escolha.”

As personagens que ilustram a seleção das obras que serão analisadas em breve percebem o outro ao lado e trocam gentilezas e sentimentos. Mesmo em ambientes inóspitos, surge a delicadeza e esse será um dos eixos que nortearão este capítulo. Para Paz (1994, p. 35):

O sentimento amoroso é uma exceção dentro dessa grande exceção que é o erotismo diante da sexualidade – mas é uma exceção que aparece, porém, em todas as sociedades e épocas. Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem. A ideia do encontro, exige por sua vez, duas condições contrárias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas.

Ao contrário da enxurrada de ações de violência que frequentaram os enredos fonsequianos, a presença da temática amorosa é um sutil deslocamento diante do excesso de imagens de barbárie. Devemos considerar também que a abordagem da temática não está atrelada unicamente aos fatores literários ou artísticos, mas também na ordem sociocultural e temporal. Por fim, Edgar Morin (2003, p. 17) diz que:

O amor enraíza-se em nossa corporeidade e nesse sentido, pode-se dizer que o amor precede a palavra. Mas o amor encontra-se, ao mesmo tempo, enraizado em nosso ser mental, em nosso mito, que evidentemente, pressupõe a linguagem e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor decorre da linguagem. O amor simultaneamente procede da palavra e precede a palavra.

4.3 – *Um primeiro indício: Histórias de Amor*

Publicada em 1997, a obra *Histórias de Amor* de Rubem Fonseca apresenta os primeiros indícios da transformação da temática em alguns dos sete contos que compõem a coletânea. Aqui a representação das relações afetivas não descarta algumas características marcantes do estilo fonsequiano: descrições realistas, linguagem crua e enxuta, oralidade e constantes diálogos.

O conto “Betsy”, em que brevemente foi apontado no primeiro capítulo, o mais curto do livro, narra a angústia e a solidão de um sujeito diante dos últimos momentos de vida de sua cadela, uma companhia que durou dezoito anos:

O homem passou a mão de leve no corpo de Betsy. Ela se espreguiçou e alongou os membros pela última vez. Estava morta. Agora, o homem sabia, ela estava morta. A noite inteira o homem passou acordado ao lado de Betsy, afagando-a de leve, em silêncio, sem saber o que dizer. Eles haviam vividos juntos dezoito anos. De manhã, ele a deixou na cama e foi até a cozinha e preparou um café puro. Foi tomar o café na sala. A casa nunca estivera tão vazia e triste (FONSECA, 2005, p. 630).

Rubem Fonseca utiliza um narrador heterodiegético que apresenta o enredo linearmente contudo mantém a mesma economia de sempre na seleção léxica o que confere à trama tragicidade diante da situação de desespero. A afetividade do conto fica bem definida no seu clímax, no exato momento em que o leitor se depara com os papéis sociais dos sujeitos da narrativa. O narrador conduz o leitor para um entendimento do texto como sendo um caso de amor realizado e que estivesse passando por um impasse

ocasionado por uma doença. Inicialmente, temos a compreensão de que se trata de uma personagem feminina e outra masculina e que entre eles há uma relação afetuosa de grande dimensão, para mais tarde essa concepção ser desfeita ao subentendermos de que uma das figuras é na verdade um animal de estimação: “Felizmente o homem não jogara fora a caixa de papelão do liquidificador. Voltou para o quarto. Cuidadosamente colocou o corpo de Betsy dentro da caixa” (*Id. Ibidem*).

Aqui a afetividade é tratada a partir do contato do homem com o animal em que fica explícito a relação de lealdade e amor entre as personagens. Um dos primeiros contos em que existe uma relação de confiança mútua estabelecida entre os sujeitos narrados. Porém esse sentimento, conforme aponta as últimas frases da narrativa, é algo que deve ser velado e escondido da sociedade: “Com a caixa debaixo do braço caminhou para a porta. Antes de abri-la e sair, enxugou os olhos. Não queria que o vissem assim” (*Id. Ibidem*).

Outra importante narrativa deste volume, imersa na delicadeza do cotidiano, é o conto “Família” em que a protagonista, Dora, após viver afastada da família, primeiramente devido à morte da mãe e depois por ter que ingressar num colégio interno e, por conseguinte, ser separada do pai, decide assumir uma amor homossexual com uma antiga companheira de escola: “Quando o curso ginásial terminou elas se abraçaram chorando e disseram que nunca deixariam de se amar” (FONSECA, 2005, p. 626). O narrador em terceira pessoa enfoca os dois eixos em torno das relações amorosas: a de Dora com o pai, Ernestino; e a de Dora com a namorada, Eunice. Essa estrutura dual em que mundos diferentes tocam-se é para Dora um exercício de real aprendizado por meio da presença e da ausência do amor.

Apesar do violento afastamento familiar imposto a Dora pelo próprio pai, ela ainda consegue manter uma relação de amor com ele: “Ernestino se emocionou com o desvelo da filha, que passava os dias e as noites ao seu lado (*Id*, p. 628). Dora é impossibilitada de vivenciar o seu amor por Eunice, pois seu pai a impressiona a todo instante para formar uma família heteronormativa e gerar netos que serão os futuros sucessores de sua empresa. A terceira personagem do conto, Eunice, compreendia a situação estabelecida e sonhava por constituir uma família com sua amada: “As duas permaneceram o resto da noite tomando vinho branco e falando desse assunto, e da frustração de não poderem morar na mesma casa, acordar juntas (...)” (*Id*, p. 627).

Sobre a importância do amar e a dedicação ao outro, o professor e filósofo Frankfurt (2007, p. 62) conclui que:

Existe uma estrutura similar na relação recíproca entre a importância que amar tem para nós e a importância para nós daquilo que amamos. Assim como os meios estão subordinados a seus fins, a atividade daquele que ama está subordinada aos interesses daquele que é amado. Além do mais, é unicamente por conta dessa subordinação que amar, por si só, é importante para nós.

Apesar de toda dedicação ao amor despendida por Eunice, Dora não consegue assumir o relacionamento para não deixar o pai decepcionado e desiludido ao perceber que seu sonho não poderia ser concretizado. Diante dessa escolha, a protagonista decide aguardar a morte do pai para não o decepcionar e assim poder assumir o verdadeiro amor:

Transcorrido um mês, Ernestino morreu de uma súbita insuficiência respiratória (...) Depois, Dora e Eunice forma morar juntas e adotaram um menino a quem deram o nome de Ernestino. O menino cresceu e as pessoas, os novos amigos que elas fizeram, diziam que ele era a cara da mãe (FONSECA, 2005, p. 628).

Dora, que antes vivia marcada pela solidão e afastada do convívio familiar, consegue reagir a realidade que fora submetida, buscando a construção de uma família. A temática do sexo também habita no conto, porém dissociado do que é comumente adotado pelo estilo fonsequiano. Arelado ao amor, o sexo surge sem nenhuma perversão, metaforizado – “bêitise” –, destituído de qualquer violência e repleto de lirismo. Esse lirismo que transborda as páginas do conto de Rubem Fonseca pode ser visto sob a concepção de Lopes (2007, p. 45) de “poética do cotidiano” em que o alcance do sublime é realizado por meio do banal. Nesse sentido, o fazer artístico não trataria de:

Nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material. O sublime é uma alternativa ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas (que artistas performáticos, cineastas experimentais insistem em ressuscitar) e à ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações.

Esses contos de *Histórias de Amor* surgem como um reaprendizado sobre a temática amorosa. Os leitores que antes estavam acostumados com páginas recheadas pelas agruras dos grandes centros urbanos pinceladas com violência crua e erotismo em abundância aqui deparam-se com uma leitura diferenciada pela temática apresentada: as diferentes formas de representar, entender e vivenciar o amor. Rubem Fonseca explora as possibilidades contemporâneas de amor apesar de ainda exercer o estilo intenso e marcante nas narrativas por meio de enredos em que versam ora sobre a solidão, tal qual

o conto “Betsy”, e ora sobre o amor lírico romântico, como em “Família”. Sobre esse amor infinito Bauman (2010, p. 21) diz que:

Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. É isso que faz o amor parecer um capricho do destino – aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente, que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade do ser: aquela liberdade que incorpora no Outro, o companheiro no amor.

Há uma explícita troca por meio da leitura desse episódio quando o leitor se depara diante de situações, atitudes de personagens que geram de certa forma algum sentimento. Será por meio do discurso dos personagens que os leitores encontrar-se-ão com suas emoções, que por vezes são destruídas e reconstruídas nas linhas desse enredo sobre o amor.

4.4 – *O surgimento de uma significativa mudança: O romance Morreu*

No primeiro capítulo foram elencadas as principais características da narrativa fonsequiana. O que agora propomos é demonstrar o enfraquecimento dessas categorias em uma publicação do novo milênio, e para que isso seja realizado, respaldaremos esta etapa na obra *O Romance Morreu* (2007), considerando esse livro na sua essência uma grande ruptura com as publicações anteriores.

Sabemos que Rubem Fonseca escreveu de maneira mais abundante contos e romances. A publicação da análise trata-se de um livro em que reúne crônicas, ensaios, relatos de viagens e, na última parte, uma breve autobiografia que mais tarde será ampliada na obra *José* de 2011. Ou seja, por Rubem Fonseca experimentar novos gêneros narrativos, *O Romance Morreu* torna-se uma obra diferencial do conjunto das obras fonsequianas.

Rubem Fonseca reservou para esta obra o que há de mais diferente de sua produção literária. O livro surge como um apanhado de escritos que versam desde o artista Michel Jackson e até sobre a pele. O primeiro texto, que dá nome ao livro, trata-se de um ensaio em que Fonseca (2007, p. 10) desenvolve uma tese de que não são os autores que estão acabando e sim os leitores: “Os leitores vão acabar? Talvez. Mas os escritores não. O escritor vai resistir”. Em alguns ensaios podemos observar que o autor pretende

esclarecer algumas de suas linhas de força ou pontos de vista, como é o caso de “A pornografia começou com a Vênus de Willendorf?”, em que ele discorre sobre a presença da pornografia nas obras de arte, principalmente na literatura, assumindo a posição de favorável ao uso estilístico do tema. De certa forma, o autor procura justificar a presença profusa da temática em suas narrativas.

O crítico e escritor Silviano Santiago em seu livro *Nas malhas da letra* propõe uma classificação para o narrador dos textos denominados pós-modernos. Ele considera que o narrador desta estética apresenta os fatos de outrem por ele visto ao longe e não como se os tivessem presenciado, experimentado.

Sobre esse narrador Santiago diz (2002, p. 46):

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. (...) O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem.

O narrador fonsequiano não obedece a um único formato, ou seja, ora ele se apresenta como alguém que relata o que vê, ora surge como uma pessoa que apresenta as próprias experiências, como é o caso dos narradores de *O romance morreu*. Em “Reminiscências de Berlim”, Fonseca (2007, p. 62) relata sua passagem pela Alemanha no período da queda do muro: “Eu morava em Berlim, no lado ocidental, havia alguns meses, na rua Storkwinkel 14, um apartamento confortável que me foi cedido pela Deutscher Akademischer Austauschdienst”.

Já em “Desventuras de um dendólatra”, o autor narra sua preocupação com as árvores e o seu desejo de protegê-las, como podemos perceber os narradores, em esses dois exemplos, são ativos participantes do que é narrado. Um artigo da revista Bravo!, publicada em novembro de 2009, diz que esse conto auxilia a compreensão da vida pessoal do autor, tendo em vista que Fonseca, bem como o narrador, assume-se como um protetor das árvores. Deonísio da Silva (1996, p. 51), defende a ideia de que esse narrador participante do narrado é o *alter ego* de Fonseca:

A opção por uma narrativa em primeira pessoa do singular – predominância absoluta na ficção do autor – revela um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal de Rubem Fonseca, além de cindir, vertical e profundamente, a ficção de cunho social, levando aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa.

Assim sendo, conforme Santiago, podemos constatar que a forma como o narrador ao leitor apresenta o livro está ainda presa nos moldes pós-modernos. Na obra em questão, podemos dizer que nesse item não foi verificada nenhuma mudança significativa da estética fonsequiana. Vejamos outra mudança relevante: como apontado no primeiro capítulo, Rubem Fonseca preencheu sua obra com os aspectos criminais procedentes do seu contato com a delegacia. Em *O Romance Morreu* esse mundo subversivo é inteiramente abandonado, ou seja, não há na obra nenhuma referência ao submundo da violência e do crime, o que já é um suposto sintoma de uma pequena ruptura com os primeiros escritos.

Como sabemos, uma característica bastante acentuada nos romances pós-modernos, incluindo-se os de Rubem Fonseca, é a temática da violência. Praticamente todas as obras fonsequianas anteriores a *O Romance Morreu* são permeadas pela violência urbana desenfreada. Aqui essa peculiaridade foi extinta, não há nenhuma referência brutal ou crua à violência: um aspecto relevante da obra nesse sentido. Podemos dizer que este esvaziamento temático, que antes era constante, torna-se um estigma do livro analisado e um sinal de que realmente há uma diferença na essência desta obra de Fonseca. Cabe uma questão: Pode haver aqui alguma reação a anterior violência desenfreada que permeava a obra de Rubem Fonseca?

Outra presença inalterável nas narrativas fonsequianas é a temática do sexo pornográfico representado sem nenhum resguardo e pudor. Também essa linha de força foi totalmente abandonada, não há nenhum resquício da mesma em *O romance morreu*. Já no que consta ao uso dos excessivos palavrões há um esgotamento bastante significativo. Há uma única ocorrência na obra: “Trinta – trinta, puta que pariu! –, trinta oportunidades de gol perdidas pelo nosso time” (FONSECA, 2007, p. 107).

Quiçá o texto mais importante dessa coletânea seja o último – “José - uma história em cinco capítulos” – em que Rubem Fonseca (2007: 162) parece escrever sua biografia, regressando a sua infância no estado de Minas Gerais até chegar ao Rio de Janeiro. Relato bastante verossímil e de grande suporte para uma breve compreensão da vida do autor. O narrador relata que suas memórias não são perfeitas e que depende muito da criação poética para recriá-las: “Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata ou foi esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser aliada da vida”.

De acordo com o exposto, percebemos que houve uma significativa quebra na seleção do gênero escolhida por Fonseca para a publicação de *O romance morreu*. Sabemos que o autor tem preferência por escrever contos, romances e novelas, porém esse livro de análise abandona esses gêneros e serve-se do relato e da crônica. Já é bastante expressiva a alteração que há no gênero e soma-se a essa mutação a ausência da violência, do sexo e dos palavrões. Tudo isso antes fora a principal cicatriz da obra fonsequiana. Todas as alterações temáticas percebidas em *O Romance Morreu* foram desvinculadas da proposta pós-moderna que tanto frequentaram as publicações de Rubem Fonseca. Por fim, cabe ainda observar que no decorrer da obra o escritor elabora um complexo jogo de referências cuja a literatura assume contornos mais elevados, permitindo realizar especulações sobre a poética e sobre sua influência nos discursos que formam os saberes da humanidade.

4.5 – *Mais um breve lampejo: O Seminarista*

Para colaborar num esclarecimento mais amplo a propósito do enfraquecimento da estética pós-modernista nas obras de Rubem Fonseca publicadas no novo século, cabe trazer o romance *O Seminarista*, publicado em 2009. O livro não foi bem recebido pela crítica devido à incipiente construção do enredo em que apresenta para o leitor, bem no início da trama, os rumos finais da narrativa, porém o enlace amoroso da personagem principal é o que interessa nesta tese. (Uma curiosidade sobre a obra é que ela foi a primeira a ser lançada em formato digital no Brasil).

O enredo não discorre dentro de um seminário, o título oriunda da história pregressa da protagonista que viveu alguns anos estudando numa instituição religiosa. José, recebe a alcunha de “especialista” por ter sido um dos melhores matadores profissionais da cidade do Rio de Janeiro, título primeiramente utilizado por Rubem Fonseca no livro de contos *Ela e outras mulheres*. Nas primeiras páginas do romance, José narra seus últimos trabalhos como matador profissional para no quinto capítulo começar a narrar sua desistência pelo mundo do crime. Por outras palavras, não é a vida criminosa que será enfocada, mas sim a tentativa frustrada de viver uma vida normal, sua “aposentadoria”, conforme ele indica.

Numa certa manhã, ao tomar café numa padaria depara-se com uma mulher solitária e força uma aproximação, iniciando uma relação romântica. Essa é a grande marca do livro – a personagem principal de Fonseca apaixona-se verdadeiramente:

Fiquei apaixonado por Kirsten. (...) Muitas pessoas devem achar estapafúrdio um sujeito que matou por encomenda uma porção de pessoas ser dominado por sentimentos desta natureza. Por falar a verdade eu também me considerava incapaz de uma emoção tão profunda, sentia tesão pelas mulheres, e admiração, mas paixão nunca sentira antes. Na verdade, *amor est vitae essentia*, o amor é a essência da vida (FONSECA, 2009: 56).

Toda a semana eu ia ao cemitério onde Kirsten estava enterrada e colocava flores em sua sepultura. (...) Na parede da sala do meu apartamento eu olhava um quadro com uma foto ampliada de Kirsten. Eu a amaria para sempre. *Amor aeternu* (*Id*, p. 177).

Quanto às relações amorosas após o primeiro contato, Giddens (2001, p. 27) pondera que “o ‘primeiro olhar’ é um gesto comunicativo, uma avaliação intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode fazer a vida de uma pessoa, como se costuma dizer, ‘completa’. Já Paz (1998, p. 191) considera que “o amor começa com o olhar: olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha. Que vemos? Tudo e nada”. E ainda, Paul Ricoeur (2010, p. 21), assegura que:

O apelo premente – Ama-me! – que o amante endereça à amada confere ao amor o dinamismo graças ao qual ele se torna capaz de mobilizar uma variedade de afetos que designamos por meio de seus estados terminais: prazer *vs.* dor, satisfação *vs.* descontentamento, regozijo *vs.* infelicidade, beatitude *vs.* melancolia... O amor não se limita a desdobrar à sua volta toda esta variedade de afetos à maneira de um vasto campo de gravitação, mas cria entre eles uma espiral ascendente e descendente que percorre nos dois sentidos.

É por causa do amor que José decide mudar de vida e tornar-se um homem comum, ou seja, a força invasiva do sentimento amoroso traz um novo sentido para a vida do protagonista. O livro resgata em sua essência a categoria literária do amor por vezes esquecido, nos romances denominados pós-modernos, e sobretudo na obra fonsequiana. Já as grandes marcas da escrita de Rubem Fonseca não abandonam o livro: sexo, violência, oralidade ainda permeiam a narrativa. Assassinatos sucessivos, ajustes de contas, profusão de atos violentos – olhos furados, línguas cortadas, choques elétricos – atrelados à ironia fonsequiana produzem o tom da narrativa e evoca os primeiros contos de Rubem Fonseca nessa trama leve e, por vezes, superficial.

Em resenha publicada no jornal *O Globo*, Figueiredo (2009) ao discorrer sobre a obra pontuando algumas importantes marcas do estilo fonsequiano:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a visão de mundo que preside a ficção de Rubem Fonseca, marcada pelo ceticismo que descentra os valores, que os historiciza. Consequentemente, a recusa do dualismo moral que tudo explica pela oposição de base teológica entre os princípios do Bem e do Mal estará na base do tratamento dado à violência.

O que surpreende o leitor é a presença nítida do herói romântico representado pelo protagonista, algo que antes não ocorrera em outros romances fonssequianos. Apreciador de música, poesia e aforismos latinos, aprendidos durante a passagem pelo seminário, José possui o desejo de viver uma vida comum ao lado da mulher amada e para que isso aconteça está disposto a abdicar de sua carreira de matador de aluguel. Outra reviravolta do enredo é que o protagonista, após deixar de ser matador de aluguel, passa a ser um potencial vítima e um alvo a ser eliminado, ou seja, o matador passa ser o detetive dele mesmo.

As relações com mulheres realizadas pelo protagonista eram estritamente de cunho sexual pela formação misógina oriunda dos tempos de seminário religioso e, pela experiência profissional, não confiava em ninguém até conhecer a amada Kirsten. É pela presença do outro, Kirsten, que o protagonista transforma os conflitos em mudança e decide seguir sua vida por vias ausentes da violência, ou seja, a transmutação de valores dá-se por meio do relacionamento amoroso em que José confronta-se com o sentimento de amor, desconstruindo as antigas certezas: “Como um lindo soneto de Camões, *mudam-se os tempos, mudam-se as vontades...* Chega uma época em que procuramos outros caminhos, entendeu? O Sêneca tem uma boa frase sobre isso, *alia tentenda est via*” (FONSECA, 2009, p. 34).

Há uma reviravolta na trama no momento em que a amada é assassinada e o desejo de vingança traz para José a vontade do retorno ao mundo do crime: “se Kirsten me abandonasse eu iria me sentir, como no poema de Eliot, um homem oco, empalhado, dessecado, uma forma sem forma, sem cor, força paralisada, gesto sem vigor” (*Id*, p. 76). A obra termina com o convite ao protagonista para mais um trabalho sob encomenda, trazendo a ideia de perpetuação do ciclo da personagem no mundo do crime. Considerando o final e a permanência de linhas de força que ainda transmitem a violência e o ódio, *O Seminarista* torna-se um breve lampejo para essa pesquisa, porém de grande importância ao destacar a transformação da personagem por meio do sentimento amoroso.

4.6 – *Curtas pinceladas sentimentais: Histórias Curtas*

Como sabemos, Rubem Fonseca assumiu o gênero conto como o seu preferido. Em *Histórias Curtas*, coletânea publicada em 2015 e finalista do Prêmio Jabuti, muitos dos enredos envolve a dialética entre lucidez e insanidade, porém, o que procuraremos explorar serão aqueles contos em que a temática do amor permeia a narrativa. A parca crítica sobre o livro, considerando o breve período de publicação, discorre sobre o estilo narrativo fonssequiano ressaltando a sobrevivência do domínio técnico na composição das personagens e dos cenários e, ainda, endossando o trabalho com a linguagem concisa e direta oriunda de frases curtas.

Os trinta e oito contos que compõem a obra são realmente bem curtos, poucos possuem mais de cinco páginas, com contos em que o enredo é encerrado abruptamente. O primeiro conto que interessa para o enfoque que escolhemos para o capítulo é o “Noviça”, em que o narrador-protagonista, um sujeito triste e solitário, leva uma vida pacata e sem grandes luxos, cuidando de sua avó doente:

Minha avó, quando me via triste, eu vivo triste desde pequeno, a minha avó dizia “tristeza não pagam dívidas”, e até cantava uma música popular dizendo isso. Ela era aleijada, andava numa cadeira de rodas, tomava mil remédios, de manhã, de tarde, de noite, pílulas, xaropes, injeções, e era uma mulher alegre. Ou seria fingimento? Pena de mim? Na família éramos apenas nós dois (FONSECA, 2016, p. 61).

Após a morte da avó, o rapaz continuou a rotina de todos domingos ir à missa pela manhã até que um dia encontra Silvia que o convida para um café. Uma linda jovem que estava prestes a entrar para uma comunidade religiosa e que decidira abandonar a ideia após compreender a verdadeira função de uma religiosa: “a única função da freira é pedir dinheiro”. Ela então o convida para colaborar na empresa do pai como contador e os dois, numa noite qualquer, aproximam-se. Morin (2003, p. 31) diz que:

Carregamos conosco uma necessidade tão grande de amor que, por vezes, um encontro, num momento propício – ou mesmo num momento mau – deslancha o processo da fulminação e da fascinação. Nesse momento, projetamos sobre o outro nossa necessidade de amor, fixamo-lo e o endurecemos, ignoramos o outro, transformando-o em nossa imagem e totem. Efetivamente, aqui reside uma das tragédias do amor: a incompreensão de si e do outro. Mas a beleza do amor, que reside na interpretação da verdade do outro em si, implica encontrar a sua verdade através da alteridade.

O enredo é interrompido quando o narrador toma ciência de que “esta é uma história de amor. Vou terminando por aqui, pois não quero parecer piegas”. Propositadamente, Rubem Fonseca suspende o enredo ao mencionar o encontro amoroso entre o Silvia e Rodrigo. Para Barthes (2007), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o encontro é a instância fundadora de um possível relacionamento amoroso. De certa forma, o encontro é um momento único, uma primeira fase do amor, isto é, isenta dos conflitos e embates intrínsecos ao relacionamento.

Já em “Andar é preciso”, o conto inicia-se da seguinte forma: “Eu e Norma havíamos acabado de fazer amor e estávamos abraçados conversando”. Temos aqui uma marca de mudança de concepção de linguagem utilizada por Rubem Fonseca. Uma pausa: observemos o conto “Intestino grosso” parte integrante da obra *Feliz Ano Novo* (1975, p. 138):

A metáfora surgiu para isso, para nossos avós não terem de dizer – foder. Eles *dormiam com, faziam amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjugação carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*.

Sabemos que em tantos outros romances a utilização do termo supracitado para mencionar a relação sexual entre os personagens é demasiadamente empregado pelo autor. Uma possível explicação para a frequente existência desta temática nos contos de Rubem Fonseca é que o sexo acaba por ser a única troca possível dos personagens, a comunicação existente entre eles, tendo em vista que são personagens marcados diretamente pela solidão.

Voltemos para “Andar é preciso”. Há uma cumplicidade declarada entre o casal que até mesmo um distanciamento físico não impediu o romance: “O problema é que o emprego era em Brasília e lá fiquei eu dois anos. Durante esse tempo eu escrevia diariamente cartas de amor para Norma. ‘Meu amor. Morrendo de saudades de você. Bjs Pedroca’” (FONSECA, 2016, p. 70). Um gesto simples, apesar da distância, configurando a prática amorosa, num formato em que transborda a expressão romântica, e fazendo com que Norma se sinta, mesmo na ausência, amada. Esses pequenos gestos de carinho apresentam uma relação amorosa não como algo místico, mas sim papável, ou seja, como um processo de construção interacional com o ser amado. Outras marcas de delicadeza surgem ao longo do conto: “Amorzinho”; “Claro, meu Amor”; “adoro ouvir a sua voz”.

Como numa reiteração estilística, o conto é suspenso e termina com um diálogo entre Pedro e Norma:

“Andar é preciso. Pedroca, querido, vamos andar um pouco? Não importam, idade, sexo, saúde, se o sujeito é corcunda, anão, usa uma bengala para caminhar. Andar é preciso. Vamos andar querido”.

“Norma, minha adorada, prefiro fazer amor mais uma vez”, eu disse beijando-a.

E foi o que fizemos, a manhã inteira.

Essa coisa de andar é para carteiro, pensei (FONSECA, 2016, p. 74).

O conto finda onde se inicia, um ciclo em que o amor é colocado em primeiro lugar e a solidão, comumente adotada por Rubem Fonseca para a figuração de suas personagens, é posta ao lado considerando a relação amorosa entre Pedro e Norma como possibilidade de interação e prática social. O amor aqui é visto como algo que transcende a própria existência: Pedro tem a impressão de que sua vida está unicamente mediada pelo amor de Norma numa intensa relação de autonomia e troca. Por isso, o desejo do protagonista em valorizar a relação amorosa existente entre os dois é uma prática cotidiana.

A conceitualização contemporânea de amor que fazemos hoje possui sua raiz no pensamento grego que, para defini-lo, utiliza-se três termos filosóficos em que concentra esse conceito: *Eros*, *Philia* e *Caritas* ou *Ágape*. O primeiro, muito próximo do amor romântico, tem sua origem no pensamento platônico, ou seja, baseado na ausência ou na busca. O segundo, próximo ao pensamento aristotélico, baseia-se no desejo da partilha com o outro por meio das virtudes. Por último, o amor *Ágape*, está diretamente relacionado ao bem do outro, bastante próximo ao ideal cristão.

Os dois contos acima abordados tematizam sobre o viés do amor *Eros* e as emoções das paixões com inúmeros componentes do elemento romântico. Em o “Animal de estimação”, deparamos com um sujeito que procura sua jabota roubada. No ápice do desespero, por ter extrema afeição pelo animal, o narrador oferece gratificação num anúncio em jornal a aquele que encontrar a tartaruga. Não temos nenhuma pista do nome do protagonista, porém seu bicho de estimação surge em três momentos da narrativa: “Samanta nunca mais apareceu. Então decidi que teria um animal diferente” (FONSECA, 2016, p. 90). A questão do nome é uma marca de humanização do animal e sua importância também fica evidente pelo excessivo movimento que o narrador-protagonista empreende pra encontra-lo.

Ao perceber a impossibilidade de restituição da jabota, ele então decide em adotar outro animal, mas bastante diferente dos convencionais: um ouriço.

Eu e o ouriço ficamos nos olhando. O olhar do Zé era tão sedutor que eu o tirei da gaiola. Ele se aninhou nos meus braços, os espinhos nem me tocaram.

Ele é o meu melhor amigo. Consegui um fornecedor de lesmas e caracóis. O Zé engordou, mas não muito.

Agora dormimos juntos na mesma cama (FONSECA, 2016, p. 92).

E assim termina o conto: o narrador sentindo-se completo; o animal nominado; e a amizade entre os dois selada. Nesse breve conto, percebemos que o amor é aquilo que não falta, sua presença é marcada, primeiramente, pela forte vontade de recuperar o primeiro animal de estimação e, depois, pelo zelo e pela preparação para receber o ouriço. A ausência do primeiro foi instrumento para o desejo do segundo. Sobre essa concepção amorosa, *Philia*, C. S. Lewis (2013, p. 82) pondera que:

A amizade – num sentido nem um pouco depreciativo – é o menos *natural* dos amores: o menos instintivo, o menos orgânico, o menos biológico, o menos gregário e o menos necessário. É o que menos se relaciona com os nossos nervos; não há nela nada de visceral, nada que nos acelere o batimento cardíaco ou nos faça enrubescer ou empalidecer. Ela se dá essencialmente entre indivíduos: no momento em que dois homens se tornam amigos, de certo modo eles se afastam da multidão. Sem Eros, nenhum de nós teria sido gerado, e sem a Afeição nenhum de nós teria sido criado.

Ou seja, *Philia* é o amor virtuoso em que inclui a lealdade com os amigos e à família baseado na reciprocidade. Esse termo abarca a ideia de que por meio do amor é que o homem tornar-se-ia virtuoso. Na sequência dos contos publicados em *Histórias Curtas* o leitor depara-se com o enredo de “Atração” em que Henrique narra sua fascinação e desejo de somente envolver-se com mulheres casadas:

Só gosto de mulher casada. Sou adúltero? Não, adultério é a transgressão da regra de fidelidade conjugal imposta aos cônjuges pelo contrato matrimonial, cujo princípio consiste em não se manterem relações carnavais com outrem fora do casamento. Eu não sou cônjuge (odeio essa palavra, mas consorte também é uma droga), e não sendo casado não posso ser um adúltero (FONSECA, 2016, p. 101).

Para ele há inúmeras vantagens em relacionar-se com mulheres comprometidas, criando até regras para iniciar uma aproximação. Durante uma visita fortuita a uma livraria, depara-se com Laura e força uma conversa a partir do livro que ela estava analisando: “A língua portuguesa é uma das mais ricas do mundo. Por isso tem grandes poetas. Tanto em Portugal quanto no Brasil. Florbela Espanca viveu apenas 36 anos, uma vida inquieta e cheia de sofrimento íntimos” (FONSECA, 2016, p. 103). Iniciou-se o

processo de sedução e um suposto relacionamento extraconjugal, pois ironicamente Laura e Henrique eram solteiros e não havia nenhum impedimento para o enlace amoroso.

Ao descobrir o estado civil de sua “amante”, Henrique fica atordoado com a possibilidade de uma relação sem os percalços que antes acostumara-se e assume uma atitude inédita entre as personagens fonsequianas:

Fiquei calado algum tempo, então tive uma ideia genial.
“Você quer casar comigo?”
“Claro, eu te amo.”
Naquele dia mesmo providenciei tudo.
Eu e Laura nos casamos. Ficou tudo uma maravilha. Como eu disse, só gosto de mulher casada.
E vivemos felizes para sempre (FONSECA, 2016, p.105).

Um conto circular de Rubem Fonseca em que o fim perpassa o mesmo ponto do início, porém de forma espiralada. Henrique que somente se relacionava com mulheres casadas, continua praticando essa postura. Contudo, ele relaciona-se com sua verdadeira esposa. Notamos uma transformação na concepção amorosa do protagonista – de um amor-paixão por Laura que buscava aventuras, para um amor-romântico à procura de serenidade. Havia em Henrique, apesar de colocar dificuldades para algum real enlace amoroso, uma necessidade de relacionamento baseado na confiança e na estabilidade. Por fim, *Histórias Curtas* é uma verdadeira interrogação sobre os temas que habitavam os enredos fonsequianos revelando algumas crises, tipicamente da contemporaneidade.

Aquando da publicação dessas obras em sequência fica uma indagação: depois de tematizar a violência em todas suas nuances, qual seria o motivo de Rubem Fonseca evocar em enredos repleto de ínfimas delicadezas a temática do amor? Uma possível resposta estaria a partir do uso excessivo e esgotamento da temática da violência, fazendo surgir a temática na obra fonsequiana. Segundo o filósofo Ortega y Gasset na famosa obra *Estudios sobre el Amor* (1973, p.183) o amor é um empenho de aproximação e ainda:

El sentimiento amoroso tiene, como todo lo humano, su evolución y su historia, que se parecen sobremano a la evolución y la historia de un arte. Se suceden en él los estilos. Cada época posee su estilo de amar. En rigor, cada generación modifica siempre, en uno u otro grado, el régimen erótico de la antecedente. Con frecuencia es tan débil la modificación, que se escapa la análisis y no se deja claramente definir.

Assim a temática cria as suas formas de representação de acordo com as transformações estéticas da humanidade. Diante da leitura atenta das obras de Rubem

Fonseca podemos considerar que os excessos de violência em diversos níveis – intolerância étnica; guerras territoriais; implementação da barbárie na sociedade; exclusão social e divisão de classes; discriminação, ódio e preconceito para os que fogem da fórmula social (Homem + Branco + Heterossexual + Europeu + Cristão); globalização e consumismo desenfreados – são possíveis motivos para a inserção temática amorosa no romance fonsequiano. Michel Maffesoli (2004, p. 10) sobre os aspectos da contemporaneidade aponta que:

Para retomar uma expressão de Schopenhauer, essa ‘realidade é puramente relativa’. Ou seja, todo objeto ou fenômeno está ligado a outros e é determinado por eles. E, por isso mesmo, está sujeito à mudança e ao acaso. Impermanência geral das coisas, de certo modo. O que equivale a dizer que aquilo que é nem sempre foi, necessariamente, e nem sempre será. Do mesmo modo, as categorias elaboradas numa dada época não são eternas e devem ser submetidas a uma revisão, se quisermos aprender, da maneira menos precária possível, a evolução de que se tratou e cujos efeitos é muito difícil negar ou desmentir empiricamente.

Assim as transmutações em Rubem Fonseca ocorrem de maneira exemplar nas últimas obras do autor.

DO CULTO DA MORTE À CELEBRAÇÃO DA VIDA: RESSIGNIFICAÇÕES DOS SENTIDOS NA FICÇÃO DE RUBEM FONSECA

*Naquele dia, no botequim, enchi-me de coragem, e quando Odete trouxe o café eu disse “meu nome é José”.
Ela sorriu. Um sorriso lindo.
“O meu é Odete”, ela disse.
“Era o nome da namorada do Fernando Pessoa”, eu disse.
“É o meu poeta favorito”, disse Odete. “O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.
Meu amor por Odete cresceu tanto que meu coração começou a bater desordenadamente, pensei que ia morrer.
Mas não morri. Agora, Odete e eu tomamos sol juntos na praça e ela está morando na minha casa.*

(FONSECA, 2018, p. 10)

De modo geral, ao longo da pesquisa, reparamos que as narrativas fonsequianas, por caracterizarem elementos do mundo subversivo atrelados a uma visão trágica da vida das personagens juntamente com o suspense e terror ao revelar aspectos do enredo, aproximam-se à tipologia do romance policial e ao romance negro moderno. A linguagem dilacerante de Rubem Fonseca revela, em sua prosa urbana por meio do ritmo frenético da exposição de cenas, uma literatura na qual os excluídos da sociedade tornam-se as protagonistas, revelando o submundo da urbe e integrando-o nos enredos: becos e ruas, crimes e drogadição. Cabe destacar que as primeiras publicações fonsequianas na década de 60 vão de encontro com a narrativa latino-americana que então vigorava: a experimentação estética do realismo mágico e algumas tendências modernistas.

Como proposta de renovação literária, Rubem Fonseca explora os mais recônditos problemas da cidade: barbárie, marginalidade, prostituição, violência. Antonio Candido, no texto “A nova Narrativa” (1989, p. 211), sobre o escritor, pondera que:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida.

Em seu discurso as vozes da violência, da sexualidade, da injustiça social, do ódio falam nos enredos por meio de personagens. A partir da década de 80, sua concepção estética vai ao encontro dos princípios pós-modernistas diluindo as fronteiras entre a cultura erudita e a cultura de massa, tal qual o romance policial norte-americano, narrando a vida ruidosa, sensível e pública da sociedade ao mesmo tempo em que uma vida oculta e profunda é apresentada aos leitores. Apesar de lampejos na narrativa histórica – *Agosto* e *O Selvagem da Ópera* –, Fonseca destaca-se no panorama literário pós-moderno brasileiro pela narrativa urbana marcada pela insistência na representação da violência nas metrópoles. Grande evidência disso está nos ambientes comumente escolhidos pelo autor como cenário dos enredos: delegacias, prisões, bordeis, repartições públicas, favelas. Essa malha urbana é um determinante na composição dos enredos de Rubem Fonseca em que as personagens estão perfeitamente inseridas. Nesse sentido Prysthon (1999, p. 17) assegura que:

Na década de 80, porém, há uma mudança considerável no relato urbano de Rubem Fonseca. Não apenas há uma leve transferência de ênfase para outros aspectos da cidade (galerias de arte, apartamentos de classe média alta, museus, restaurantes); há a preferência por romances – ainda que ele continue na esfera do relato policial – e, particularmente, o gosto por referências literárias e extraliterárias de um certo grau de sofisticação. Fonseca parece apropriar-se de indícios de “pós-modernidade”, quer captar o *zeitgeist* através de signos da sociedade de consumo e da cultura da moda. Mudam os personagens principais: já não são os bandidos ou delegados de classe média os que habitam o epicentro de suas narrativas – eles continuam aparecendo, mas de forma menos ubíqua –, mas escritores, fotógrafos, cineastas.

Conforme a pesquisadora, Rubem Fonseca, por meio do gosto pelo insólito, pela temática urbana, pelo afloramento das perversões e pelo uso abusivo da violência e referencialidade, reúne em si o resumo de todas as características difundidas pelo pós-modernismo. Baudrillard (1990, p. 9) conceitua esse momento histórico como “pós-orgia”, segundo o filósofo:

A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de antirrepresentação. Total orgia de real, de racional, de sexual, de crítica e de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento.

A dessacralização do corpo no pós-modernismo bem como a utilização exacerbada pela publicidade como um fator essencial da economia do consumo – diariamente corpos seminus anunciam carros, bebidas, roupas – contribuíram para a degradação da imagem do amor, retirando a sensibilidade e permitindo o aumento proporcional das relações sexuais ausentas do sentimento amoroso. Esse aspecto do pós-modernismo é vastamente abordado em inúmeros enredos fonsequianos e que serviram nessa tese como ponto de comparação. Ao longo da tese percebemos que as mudanças sensíveis no tratamento da temática amorosa obedecem a um ritmo pendular. Tal oscilação entre Tânatos e Eros permite o surgimento de novas considerações sobre o amor.

No pós-modernismo, surge a constante figura de um sujeito que luta contra todos (eu x os outros) reinando, assim, o individualismo, um exemplo típico é a protagonista de *O Cobrador*. Muitas vezes, a única forma de diálogo existente entre os personagens está no sexo furtivo. Essa individualização gera o embrutecimento do homem pela ausência das relações interpessoais. Na proposta encarada por uma das linhas da literatura brasileira no século XXI, percebemos que os relacionamentos começam a surgir. São os laços familiares, as amizades e as paixões que avançam a cada página em que os personagens deixam de seguir seus instintos, como outrora, para serem guiados pelos sentimentos. Em tempos de transição, nada melhor que o amor para trazer para os indivíduos o conforto de novos rumos. Os autores doam seus sentidos nas páginas dos livros e exploram nos seus leitores as diversas possibilidades do amor.

Sobre esse amor derramado ao próximo, Bauman (2004: 98) diz:

Aceitar o preceito do amor ao próximo é o ato de origem da humanidade. Todas as outras rotinas da coabitação humana, assim como suas ordens pré-estabelecidas ou retrospectivamente descobertas, são apenas uma lista (sempre incompleta) de notas de rodapé a esse conceito. Se ele fosse ignorado ou abandonado, não haveria ninguém para fazer essa lista ou refletir sobre sua incompletude.

Pretendemos aqui apresentar a nítida transformação do tratamento ficcional na escrita fonsequiana. Ao encontro desse intuito, escolhemos analisar dois textos que transitam num mesmo eixo temático, Família, e que foram publicados em momentos bem distintos da carreira literária de Rubem Fonseca para então termos pontos de apoio para a ilustração e contraposição da mutação do tratamento temático: “Nau Catrineta” e “Família é uma merda”. Além de revelar indícios de relações familiares os dois textos abordam um episódio em comum: a celebração de aniversário da protagonista.

No capítulo anterior, brevemente apresentamos o conto “Família” em que temos um exemplo dessa temática abordada por Rubem Fonseca em que após a morte do pai, o amor entre duas mulheres poderá ser vivenciado em sua plenitude. Veremos agora como essa temática é transmutada dentro da obra fonssequiana.

O primeiro conto, publicado em *Feliz Ano Novo* em 1975, estabelece uma relação dual entre o espaço narrado: Brasil e Portugal dialogam com referências históricas e literárias. O conto se passa num único dia, no aniversário de vinte e um anos de José. No enredo, a protagonista é o único homem de uma família composta por quatro tias mais velhas, Olímpia, Regina, Helena e Julieta, que cuidam e mimam o jovem de todas maneiras possíveis. No dia de seu aniversário, ao acordar, além dos mimos diários, José recebe um livro que pertenceu a um tio onde relata um primordial segredo de família, a sua “missão” como único responsável homem da mesma e, também, um ritual para celebrar a maioridade do futuro chefe da família.

À noite, um jantar será oferecido para celebrar a especial data e José, para cumprir o rito, deverá levar uma pessoa. Ermelinda Balsemão, sua noiva, foi a escolhida para desfrutar de um banquete preparado pelas tias. Durante o jantar as quatro narram a história da família desde os primeiros integrantes e relatam a tradição de que todos os primogênitos são carnívoros e artistas. Após o jantar, José envenena Ermelinda, ela é esquartejada e solenemente degustada no salão de banquetes da residência onde ele é entronizado como o novo chefe da família.

Nesse breve resumo fica evidente o caráter carnavalizante e antropofágico do conto tropeçando no território da loucura. O discurso ficcional, histórico e mítico esbarra-se num entrecruzamento de vozes e numa relação intertextual tão intensa que mesmo Ermelinda sendo estudante de letras, não consegue distinguir a relação metafórica da factual, ocorrendo assim sua morte. Sua leitura ingênua do relato das tias não consegue compreender os mecanismos do discurso ideológico que coabitam a narrativa exposta por elas, ou seja, Ermê, assim chamada por José, não percebe que é a peça chave do jogo de canibalismo.

José, tão envolvido na mítica histórica familiar, busca elementos similares da natureza para comparar sua noiva, principalmente a da árvore que oferece madeira para a construção da antiga embarcação: “Seu corpo tinha a solidez e o odor de uma árvore de muitas flores e frutos, e a força de um animal selvagem e livre” (FONSECA, 2005, p. 241).

O comportamento teatral das tias com a utilização de roupas extravagantes oriundas de antigas apresentações, o empostamento das falas – até mesmo, o cenário da casa contribui para tal postura – também oferecem ao leitor um espaço para ocorra a dúvida sobre a lucidez entre as personagens.

A casa da família de José é a própria Nau Catrineta, lugar da morte e da devoração e tal qual a nau histórica encontra-se à deriva no tempo e no espaço. O conto é uma denúncia dos mecanismos de poder e opressão de famílias abastadas que devoram tudo aquilo que está ao redor: reflexo de uma sociedade decadente, desigual que agem com extrema violência.

O conto “Família é uma merda”, de *Pequenas Criaturas* (2011), apresenta um dilema vivido por Oduvaldo: a dificuldade de apresentar para sua família a namorada, Genoveva, por considera-la feia. No primeiro encontro, ao acaso, numa farmácia eles se apresentam a partir do apelido, Valdo e Geni, e o enlace amoroso inicia-se com uma questão:

começamos a namorar. O problema é que eu tinha que namorar escondido dos meus irmãos e da minha mãe. Eu gostava da Genoveva, mas ela era feia, nem muito gorda nem muito magra, nem tinha a pele ruim, mas era feia. Não sei explicar a feiura da Genoveva. Se fosse uma garota bonita era mais fácil. (FONSECA, 2011, p. 40)

Ao desabar com Marialva, irmã do protagonista, Oduvaldo declara sua paixão por Geni e a angústia de apresentar para a família. No dia do aniversário de Valdo, como uma surpresa, a irmã leva Geni para a celebração festiva. É diante da família que o amor exposto é realmente vivenciado em plenitude em que Valdo toma total consciência da importância do seu amor. O conto esbarra numa reflexão acerca da completude do ser por meio do reconhecimento do afeto nas relações familiares.

Nesses dois breves exemplos, podemos simbolizar as transmutações na obra de Rubem Fonseca em que a banalização da morte abre espaço para a sacralização da vida. Para Freud (2008: 24), o que determina o sentido da vida é o princípio de prazer: “o homem anseia pela felicidade, quer ser e permanecer feliz. Este desejo tem duas faces, um objetivo positivo e outro negativo, visa por um lado a ausência de dor e de desprazer, e por outro a experiência de fortes sensações de prazer”. Por outras palavras, entre os contrastes de situações de dor e de prazer é base constitutiva do ser.

O sentido da vida e a busca de felicidade de Oduvaldo está na contemplação do amor.

Sobre a relação da literatura com o contexto social, Perrone-Moisés (2006: 97) diz que “teríamos hoje uma relação menos idílica da obra literária, porque ela não é mais concebida só como um objeto de contemplação e prazer, mas como uma utopia crítica que nos obriga a requestionar constantemente o mundo de que nos cerca”. Nesse sentido, não há como dissociar o conteúdo das narrativas com as questões globais contemporâneas à obra.

Uma das questões mais basilares de uma teoria da violência está no confronto entre uma interpretação da violência como construção social, como comportamento adquirido, ou, pelo contrário como constante antropológica. As consequências de seguir uma ou a outra das concepções são, como é bom de ver, de grande significado. É que, se a violência é uma constância antropológica, então ela é inerradicável, é uma espécie de destino do ser humano e pode, quando muito, ser controlada e disciplinada. Se, ao invés, a violência se gera em contextos de interação e no âmbito de relações sociais determinados, então a não-violência mostra-se como uma perspectiva não simplesmente utópica (RIBEIRO, 2013: 11).

Sobre o esmaecimento da violência e o retorno da delicadeza:

Nada mais (nem Deus) desaparece pelo fim ou pela morte, mas por proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência na existência segunda da simulação. Já não há modo fatal de desaparecimento, mas sim um modo fractal de dispersão (BAUDRILLARD, 1990, p. 10).

À guisa de conclusão, ao longo da tese percebemos com nitidez a transmutação das linhas de força que transpassam a obra de em Rubem Fonseca. Se, em um primeiro momento de sua produção, a escrita fonsequiana se estrutura a partir da centralidade da violência, da marginalidade e da dissolução dos vínculos afetivos — configurando um universo dominado por Tânatos, pela pulsão de morte e pelo embrutecimento das relações humanas —, observa-se, sobretudo a partir das últimas décadas de sua trajetória literária, um deslocamento sensível no tratamento ficcional dessas mesmas temáticas.

Essa mutação não implica, de modo algum, o abandono da violência como elemento estruturante da narrativa, tampouco uma conciliação ingênua com o mundo social. Ao contrário, o que se evidencia é uma reconfiguração dos sentidos: a violência deixa de operar exclusivamente como espetáculo do excesso ou como denúncia crua da barbárie urbana e passa a coexistir com a emergência de afetos, laços familiares e

experiências amorosas que devolvem às personagens uma possibilidade de reconhecimento do outro. Nesse movimento pendular entre Eros e Tânatos, a ficção fonsequiana amplia seu campo de significação e tensiona os limites do próprio pós-modernismo, frequentemente associado apenas ao esvaziamento dos afetos e à fragmentação do sujeito.

A análise comparativa dos contos “Nau Catrineta” e “Família é uma merda” revelou-se particularmente elucidativa para compreender essa transformação. No primeiro, a família constitui-se como núcleo opressor, antropofágico e ritualístico, no qual a vida é sacrificada em nome de uma tradição mítica que naturaliza a violência e a devoração do outro. No segundo, embora permaneça o conflito e o desconforto, o espaço familiar abre-se à possibilidade de acolhimento do afeto, permitindo que o amor se manifeste como força estruturante do sentido da vida. A celebração do aniversário, elemento comum a ambos os contos, funciona como operador simbólico dessa mutação: da celebração da morte e do sacrifício à celebração da vida e da escolha amorosa.

Dessa forma, a obra tardia de Rubem Fonseca parece dialogar de maneira crítica com o próprio esgotamento do paradigma da violência como destino inescapável do homem contemporâneo. Ao reinscrever o amor, a delicadeza e o reconhecimento do outro no centro da experiência humana, ainda que de modo precário e instável, o autor sugere a possibilidade de resistência simbólica em um mundo saturado de simulacros, conforme apontado por Baudrillard. Trata-se menos de uma redenção moral e mais de uma inflexão estética e ética que complexifica a leitura de sua produção literária.

Assim, esta tese buscou demonstrar que Rubem Fonseca não se limita à cristalização de uma literatura da brutalidade, mas constrói, ao longo de sua trajetória, um projeto ficcional marcado pela capacidade de ressignificação. Ao deslocar o foco do culto da morte para a celebração da vida, ainda que sob o signo da ambiguidade e da tensão, sua obra reafirma a potência da literatura como espaço de questionamento crítico do presente e como campo de elaboração simbólica das formas contemporâneas de existir, amar e resistir. Encerrando esse ciclo, trago uma frase do último livro de Rubem Fonseca, *Carne Crua* (2018:13):

Eu quero falar de amor.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de, “José de Alencar e a ficção romântica”. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol 3. São Paulo: Global, 2002.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. “Violência: A ficção de Rubem Fonseca”. In: *Terceira margem*. Nº 18. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 79-91.

ANCHIETA, José de. *Feitos de Mem de Sá*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000146.pdf> Acesso em 18 de fevereiro de 2017.

ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

ASSIS, Machado. “Missa do Galo”. *Páginas Recolhidas*. São Paulo: Brasileira, 1962, p. 91- 103.

_____. *Histórias sem data*. São Paulo: Brasileira, 1962.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1994.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura. Prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de m discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

_____. *Estudos reunidos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991a.

_____. “Carnaval/Canibal”. In: SCHULER, Fernando. *Metamorfoses da cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *A sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70: 2008.

BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães, 1993.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

BOGALHEIRO, José. *Empatia e alteridade: a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta, 2014.

BOILEAU & NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43ªed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BREMOND, Claude. *La logique du recit*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ et CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Difel, 1987.

_____. CANDIDO, Antonio. “A nova Narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARNEIRO, Flávio. *O Campeonato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Mario César. Atropelada em 1953, vaca ressurgiu em conto. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 25 de junho de 1995, Mais!, p 5.

CASTELLO, José. Entre o sangue e a palavra. *O Globo*. São Paulo. 7 de novembro de 2009, Segundo Caderno, p.1.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CLUVER, Claus. “Intermedialidade”. *Pós: Belo Horizonte*. Vol 1, n. 2, p. 8-23. Nov. 2011. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>
Acesso em 27/05/2015.

COMELLAS, Pere. “Rubem Fonseca e o policial *noir*”. In: *Abriu*. N. 3. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2014, p. 51-69. Disponível em: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/65111/1/644934.pdf> Acesso em 26/04/2018.

COMTE-SPONVILLE, André. *O Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura (O caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DIAS, Ângela Maria. “Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente” In: DIAS, Ângela Maria et GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 15-23.

DIAS, Ângela Maria et GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

_____. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

_____. “Sedução e Crueldade”. In: DIAS, Ângela Maria et GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.169-180.

_____. “‘O Seminarista’, de Rubem Fonseca: o crime como pista falsa”. In: *O Globo*. Publicado em 07 de novembro de 2009. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/seminarista-de-rubem-fonseca-crime-como-pista-falsa-238880.html> Acesso em 27 de junho de 2017.

- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Agosto*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- _____. *O selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guadei no meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A grande arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- _____. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- _____. *64 Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____: *Histórias Curtas*. Porto: Sextante, 2016.

_____: *Calibre 22*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____: *Carne Crua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. “A vida dos homens infames”. *Estratégia, Poder-Saber*. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A ordem do discurso*. 16ª ed. São Paulo: Loyola, 2008.

FRANKFURT, Harry G. *As razões do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FURTADO, José Luiz. *Amor*. São Paulo: Globo, 2008.

GENETTE, Gerard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GIDDENS, Anthony. *Transformações da Intimidade: Sexualidade, amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. Oeiras: Celta, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Loyola: São Paulo, 1993.

HEBREU, Leão. *Diálogos de Amor*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUHN, Peter, PIER John, SCHMID, Wolf et SCHONERT, Jorg. *Handbook of Narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1985.

- HUTCHEON, Linda. *A teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- _____. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- ISER, Wolfgang. “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelhos da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- JOSEF, Bella. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1980.
- _____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- _____. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- _____. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência” In: *Literatura e Sociedade*. Nº 5. São Paulo: USP, 2000, p. 120-134.
- LAJOLO, Marisa et ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. Ática: São Paulo, 1996.
- LEENHARDT, Jacques. “O que se pode dizer da violência?” In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.

LEMUS, Victor Manuel Ramos. “Actualidad del realismo feroz: A propósito de la obra de Rubem Fonseca” In: *Terceira margem*. Nº 18. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 93-108.

LEWIS, C. S. *Os quatro amores*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, 2014.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB: FINATEC, 2007.

LOPES, Helena. “Energia híbrida: A literatura cinematográfica de Rubem Fonseca” In: MORUJÃO, Isabel et SANTOS; Zulmira (coord). *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “A sinfonia do mal”. In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9-14.

MARTINS, Wilson. “Tendências”. In: *Suplemento Literário*. Ano oitavo, Nº 367. São Paulo: 1º de fevereiro de 1964.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação no gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MEDEIROS, Leonardo Barros. Entre o ficcional e o acadêmico: Entrevista com Godofredo de Oliveira Neto. *Vernaculum - A flor do Lácio*, v. 5, p. 1-5, 2010. Disponível em:

http://www.ucp.br/html/joomlaBR/images/VOL5_VERNACULUM/letras_prosas/entre_vista%20godofredo%20de%20oliveira%20neto.pdf Acesso em 10 jun 2012.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *A posse da terra: Escritor brasileiro hoje*. São Paulo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985

MELO, Patrícia. *Elogio da mentira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. “Moderno, Pós-Moderno e a Nova Expressão Narrativa” In: CASTRO, Sílvio (Dir.). *História da Literatura Brasileira*. V. 3. Lisboa: Alfa, 2000.

MOISES, Massaud et PAES, José Paulo (orgs.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio De Janeiro: Bertrand, 2003.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira: Da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NITSCHACK, Horst. “Convivencia, subjetividad y violencia en la novela brasileña actual”. In: Revista de Humanidades, n. 36. Chile: Universidad Nacional Andrés Bello: 2017, p. 127-143.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el Amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

PACHECO, Ana Paula. “Cidade-Cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea” In: *Terceira Margem*. nº 16 Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p- 27-45.

PADILHA, Fabíola. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*. Vitória: Flor&cultura, 2007.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. *Lembranças do presente: o conto contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2006.

- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.
- PEREIRA, Aline Andrade. “Os não-lugares de Rubem Fonseca”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 21, 2009, p.25-35.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: A obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. São Paulo: Edusp, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Portugal: Difel, 2000.
- POLINÉSIO, Júlia Marchetti. “O realismo Feroz: Rubem Fonseca”. In: PELLEGRINI, Tânia. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.
- PRYSTHON, Ângela. “Rubem Fonseca e o Pós-modernismo Literário Brasileiro”. In: *Revista Signótica*. Número 11, 1999, p. 9-27.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- _____. *A Sobrevida das Personagens (3)*. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/10/01/a-sobrevida-das-personagens-3-2/>
Acesso em 12/11/2014.
- _____. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015a.

_____. *Figuração e Personalidade*. Disponível em: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> Acesso em 11/06/2015b.

_____. “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 52, n. 2, abr.-jun. 2017 (129-136). Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/29161/16157> Acesso em 28/11/2017.

_____. et LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2008.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RIBEIRO, António Sousa. “A representação da violência e a violência da representação” In: RIBEIRO, António Sousa (org). *Representações da Violência*. Coimbra: Almedina, 2013, p. 7-34.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

_____. *Amor e Justiça*. Lisboa: Edições 70, 2010.

ROCHA, João César de Castro. *Teoria da ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ROUGEMENT, Dennis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

RYAN, Marie-Laure. “Narrativa transmedia e Transficcionalidade”. In: *Celeuma*. Número 3. São Paulo: USP, p. 96-128, 2013.

_____. “Narratologia transmedia e transmedia storytelling”. In: *Mediapolis: Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*. Volume 6. Coimbra, Universidade de Coimbra, p. 9-25, 2018.

SAINT-GELAIS, Richard. La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité. In: *Coloquio on line Fabula*. 1999-2000, Frontières de la fiction. web Fabula. Disponível em <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf> Acesso em 15/03/2018.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: Sintoma de cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Rubem Fonseca, Precioso. Num Pequeno Livro". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 set. 1980, p. 8.

_____. "Vozes de Barbárie, vozes de cultura: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". In: FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 773-777.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo". In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. *Ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHULENBURG, Chris. "'O cobrador? And the crisis of violence: the Brazilian city at a crossroads" In: *Latin American Review*. Vol 34, nº 68, 2006, p. 25-39.

STENDHAL. *Do Amor*. Ediouro: Rio de Janeiro, S/d.

SILVA, Deonísio. O caso Rubem Fonseca: *Violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-omega, 1983.

_____. *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado*. Relume-Dumará: Rio de Janeiro, 1996.

SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Valmir de. *Os sentidos da violência na literatura*. São Paulo: LCTE, 2007.

STOCKTON, Frank. R. “A dama, ou o tigre?” In: MARTINS, Luis. *Obras primas do conto de suspense*. São Paulo: Martins, 1966.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRO, Alva Martínez et PEREIRO, Carlos Paulo Martínez. “Da escala de cinza da escrita negra brasileira”. In: *Abriu*. N. 3. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2014, p. 29-49. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2014.3.2/13692> Acesso em 26/04/2018.

TELLO GARRIDO, Romeo. La violencia como estética de la misantropia en la obra de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*. México: Alfaguara, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

URBANO, Hudínilson. *Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

VALENTE, Luiz Fernando. Entre o Clío e o Calíope: a construção da narrativa histórica em Os sertões. In: *História, ciências e saúde*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. V, 1997, p. 39-55.

VECCHI, Roberto. “Espaço e violência no tempo do abandono”. In: RIBEIRO, António Sousa (org). *Representações da Violência*. Coimbra: Almedina, 2013, p. 35-49.

VELHO, Gilberto. “Individualismo, anonimato e violência na metrópole”. In: *Horizontes Antropológicos*. Nº 13, Porto Alegre: UFRGS, 2000, p.15-29.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. Rubem Fonseca e a difícil arte de criar leitores. In: *Terceira Margem Revista da Pós-graduação em Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano IV, n. 4, 1996, p. 130- 130.

_____. *Literatura e consumo: O caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

VILLAÇA, Nízia. “Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea”. In: DIAS, Ângela Maria et GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.63-70.

WELLEK, René et WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.