Rosa Maria dos Santos

O Conto Policial em

ROSA MARIA DOS SANTOS

O CONTO POLICIAL EM POE E FONSECA

unesp

ROSA MARIA DOS SANTOS

O CONTO POLICIAL EM POE E FONSECA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

837/99

São José do Rio Preto
1998

já xerocado

unesp

Este trabalho foi realizado com auxílio-bolsa da CAPES
- Universidade Estadual Paulista - UNESP

Ao meu filho *Ícaro Odin dos Santos Planchêz*

Que descobriu uma forma linda de me ensinar

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação (IBILCE-UNESP), Nanci Queiroz de Assis Pereira e Oscar José Marques;

a Maria do Carmo Junqueira da Biblioteca da UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto;

ao prof. João Carlos Gonçalves, pela tradução do meu *abstract*;

aos profs. Maria Heloísa Martins Dias e Zêqui Elias, pelos importantes comentários apresentados por ocasião do Exame de Qualificação;

ao meu irmão Francisco Venceslau dos Santos pelas sugestões sempre pertinentes à realização desse trabalho;

aos meus amigos Dária Cândido Gonçalves, Denise Sampaio Ferraz, Dinamara Garcia Rodrigues, Lilian Cristina Brandi Silva, Nadilza Martins de Barro Moreira, Nelson José Freitas da Silveira, Rubens Eduardo Ferreira Frias, Sérgio Roberto Garcia Rodrigues Filho, Sônia Maria Penteado Lopes, que colaboraram diretamente nesse trabalho;

ao meu orientador Gentil Luiz de Faria, pela amizade e compreensão em todos os momentos.

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.

Horacio Quiroga
(1997, p.1195)

unesp

SUMÁRIO

Introdução 8

PRIMEIRA PARTE: A OBRA DE FONSECA

1.1- Recepção da crítica 20
1.2 - Os primeiros livros 20
1.3 - *Feliz ano novo* 24
1.4 - Golpes de realidade 31
1.5 - Universo extratextual 33
1.6 - *Agosto*: História e Literatura 37
1.7 - *O caso Morel* 40

SEGUNDA PARTE: O CONTO POLICIAL EM RUBEM FONSECA

2.1 - Crime perfeito e o assassinato como bela arte 48

TERCEIRA PARTE: POE E A SEDUÇÃO DO HORROR

3.1 - Estrutura da narrativa policial 63
3.2 - A rua Morgue 63
3.3 - A lógica da polícia e a eficiência do detetive amador 72
3.4 - A modernidade de Poe 76

QUARTA PARTE: O BURACO NA PAREDE E O BARRIL DE AMONTILLADO

4.1 - Os desdobramentos da ficção 81
4.2 - Medo e suspense 81
4.3 - Duas casas marcadas: a casa do barril e a casa da rua do Resende 87

Considerações finais 100
Bibliografia 106
Resumo 113
Abstract 114

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A origem da palavra *conto* está em *commentu* (do latim), com o significado de "invenção", "ficção". Procede do verbo *computare* que quer dizer *contar*.

Há estudiosos que remontam o conto para séculos antes do nascimento de Cristo. São considerados contos, episódios bíblicos, como: Salomé, Rute, Judite, Susana, a história do filho pródigo, a ressurreição de Lázaro, o episódio do Rabi – Akiva, a história da Mãe Judia. No antigo Egito, *Setna* e o *Livro Mágico*, de autor desconhecido, surgiram no século 14 a.C.

Na antigüidade clássica são considerados contos: *O Naufrágio de Simônides*, de Fedro, *A Matrona de Éfeso*, de Petronio, *A casa Mal – Assombrada*, de Plínio e *As Fábulas* de Esopo.

Desde a Idade Média, fala-se de uma obra perdida. Trata-se de um livro mágico e misterioso: *As mil e uma noites*. A primeira referência aos contos data de 987 d.C. e aparece num catálogo de obras árabes denominado *Fihrist*, que atribui aos persas a invenção do gênero. O livro cujas histórias seriam encadeadas por um conto análogo ao que abre e fecha o *Livro das mil e uma noites* teria sido o *Hasar Afsanah*, ou *Mil contos*, de origem persa que, por sua vez, já seria a compilação de um outro texto sânscrito, igualmente perdido. Do nome inicial de *Mil contos* passou-se para *Mil noites* e por fim *Mil e uma noites*. Segundo Mariza Werneck, a mudança no título talvez possa ser explicada pela crença árabe que atribui poderes maléficos aos números redondos e, por extensão, está ligado à idéia de infinito – idéia que se projeta no livro através da circularidade das narrativas, que sempre se interrompem no mesmo momento, de forma ritualizada, num tempo mítico de eterno retorno. (Werneck, 1990, p. 6)

Sabe-se que o primeiro manuscrito de *As mil e uma noites* foi desenhado por algum copista do Oriente Medieval e suas histórias foram divulgadas oralmente pelos *confabulatores nocturni*, homens encarregados de distrair seus soberanos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Maupassant é considerado o mais completo contista de todos os tempos. O reconhecimento desse autor deu-se em 1880 em sua estréia com o conto *Bola de sebo*.

Aluno de Flaubert, o jovem Maupassant deixa em sua obra algo mais do que o mestre sonhava ensinar. Os estudiosos da literatura costumam enquadrar Maupassant entre os Naturalistas. Seus textos iniciais são secos mas não chegam a igualar-se às páginas de Zola. Com o passar dos anos, a ficção introspectiva do autor torna-se bem diferente da prosa da escola naturalista.

Contista prolífico, Maupassant escreveu sobre camponeses, soldados, marinheiros, pescadores, nobres, burgueses, operários e prostitutas. De acordo com Ondina Ferreira, Maupassant possui em alto grau o dom da síntese: elimina o supérfluo, o inútil. Com algumas palavras desenha um cenário ou esboça um caráter. E o seu traço é tão espontâneo, tão despretensioso, que hesitamos em considerá-lo fruto de meticulosa observação, de contínuo exercício. (Ferreira, 1993, p. 11)

Os críticos europeus e russos estudaram a narrativa curta com esmero e deram ao gênero conto uniformidade específica. Em 1928, o russo Vladimir Propp publica *Morfologia do conto* obra em que desenvolve teorias atreladas à escola formalista. A influência desse autor foi exercida nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil. O objetivo do crítico é estudar *as formas, estruturas* e *sistemas* dos contos.

Propp inicialmente fez estudos sobre *O conto maravilhoso* e encontrou uma explicação histórica para a sua uniformidade. Nessa elaborada pesquisa, ele questionava os meios de como fazer surgirem elementos constantes (invariantes) que existem sempre no *conto maravilhoso*; à medida que o investigador passa de um tema a outro. "Os elementos constantes do conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam essas personagens e qualquer que seja o modo como são preenchidas essas funções. As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto." (Propp, 1983, p. 60). São basicamente essas *invariantes* que constituem a *estrutura* do conto.

unesp

Segundo Propp, tanto os *temas* como os *motivos*, mesmo se repetindo na história, não explicam a uniformidade específica do c*onto maravilhoso*. Propp define *conto maravilhoso* da seguinte forma:

> Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento, ou em outras funções utilizadas como desfecho. (Propp, 1983, p. 144)

O esquema de Propp é estrutural. O autor descobriu que as *funções das personagens* são os elementos constantes e repetidos do c*onto maravilhoso*. No total, o autor enumera *trinta e uma funções* para as personagens, das quais nem todas existem na história mas a *ordem* é sempre a mesma. Para os *papéis* que se atribuem às personagens concretas do conto, ele enumerou sete e seus atributos são sempre os mesmos.

Propp descreve a estrutura do c*onto maravilhoso* nos seus temas, funções, e personagens. Entretanto há também *meios* para uma análise de *tipos* e *grupos distintos* para essa narrativa.

Em sua pesquisa sobre os contos russos, ele descobriu *Cento e cinqüenta elementos* que compõem a narrativa e as *trinta e uma funções constantes* e *idênticas* em cada história.

Essa estrutura hierarquizada e a redução de todos os *contos maravilhosos* convertidos a um só não pode ser considerado um procedimento equivocado de Propp, mas a condição ideal para o autor atingir o seu objetivo desejado.

No século XIX, o conto conhece sua melhor fase, pois se consolida como literatura nobre e passa a ser seriamente estudado. Seu lado folclórico é deixado de

lado e grandes autores ingressam nessa forma literária e que se auto denominam contistas.

Além de Maupassant, um grande número de escritores canônicos dedicaram-se, com exclusividade, a esse gênero literário. Ainda no século XIX Edgar Allan Poe e Nicolai Gogol introduzem no mundo o conto moderno. Na Rússia, Anton Tchekov conferiu ao conto mistério e misticismo e, na Alemanha, Hoffman eternizou as histórias curtas em seus *Contos fantásticos*. No Brasil, surge um dos maiores contistas da língua portuguesa: Machado de Assis.

Em 1938 Mário de Andrade dá sua definição de conto: "em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (Andrade, 1972, p. 5). Na realidade, a brincadeira de Mário tem fundamento porque já se escreveram milhares de páginas sobre a estrutura, a forma e o conteúdo de uma narrativa curta, porém esse gênero literário continua indefinível, insondável e irredutível a receitas.

Não existe uma definição precisa, exata e definitiva do conto. Para alguns teóricos e criadores do gênero, existem marcas identificadoras, como a estruturação própria, a tensão contínua, a unidade de tratamento, a limitação de personagens e do tempo narrativo.

Os hispano-americanos têm se debruçado sobre o conto com vigor e embasamento teórico. O ficcionista uruguaio, Horácio Quiroga, discute com ironia e bom humor problemas de teoria, história e situação do conto nos seguintes textos: *El manual del perfecto cuentista; Los trucs del perfecto cuentista; Decálogo del perfecto cuentista; La crisis del cuento nacional; La retórica del cuento; El cuento norteamericano.*

Admirador da obra de Quiroga, Cortázar o estuda no seguinte ensaio: *Do conto breve e seus arredores* (1974). Neste trabalho, Cortázar analisa um conselho de Quiroga: "conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, *das quais pudeste ser uma*"(Cortázar, 1974, p. 229).

Cortázar avalia o ponto de vista de Quiroga somado ao seu. Para o contista

argentino, a noção de pequeno ambiente tem um sentido muito profundo porque o conto se fecha como um ovo e a isto Cortázar chama de esfericidade. A esta noção fechada da narrativa junta-se também, de forma significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens. Neste caso, como acontece com as narrativas de Poe e de Fonseca – todas em primeira pessoa - há a presença do autor-implícito. Na verdade, Cortázar se coloca como teórico e trabalha sem os limites que separam criador e criatura de qualquer obra de arte. O emprego da primeira pessoa pode conferir unidade à narrativa, principalmente pela concentração de efeitos, e ao caráter plausível que lhe é inerente.

No Brasil, as inovações de caráter experimental do conto nasceram com o modernismo. As vanguardas de 1920/30 têm como expoentes: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Antonio de Alcântara Machado. A partir de 1930, surgiram Rubem Braga, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Aníbal Machado, João Alphonsus e Dionélio Machado.

Citamos como contistas modernos e contemporâneos Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Dalton Trevisan, J.J.Veiga, Bernardo Elis, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Moreira Campos, Samuel Rawet, Moacyr Scliar, João Antonio e Rubem Fonseca.

O conto contemporâneo nasce com Edgar Poe e se propõe, matematicamente, a cumprir sua missão narrativa com a infalível economia das palavras. A visão de Poe é pioneira mas se questiona neste trabalho até que ponto os esforços de construção são suficientes para a realização de um conto que alcance qualidade universal.

Assim como as diversas características do conto vêm sendo estudadas com o correr do tempo, sua classificação também é objeto de grandes questionamentos. Por essa razão optei pelos contos policiais de Rubem Fonseca e de Edgar Poe. No Brasil o crítico Magalhães Junior classifica o conto em: *o conto em verso; o conto fantástico; o conto de muitos donos; o conto de canibalismo; o conto moral; o*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conto epistolar; o conto teatral; o conto policial; o conto satírico; o conto-hipótese e o *conto breve.* Além dessa classificação existem muitas subdivisões.

A classificação de conto oscila porque os critérios são diversos e, na impossibilidade de se chegar a um resultado definitivo, o crítico baseia-se nos acessórios e não no essencial em cada conto. Existem entraves inerentes à classificação, por esta razão o exercício classificatório se perde na prática. Cabe ao leitor interessado orientar-se no estudo e na leitura do conto.

Bosi diz que o conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendentes variedades. Ora é quase documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (Bosi, 1975, p. 7)

Nessa dissertação estudo o trajeto que Rubem Fonseca percorre para falar do nascimento do conto policial e analiso *Romance negro*. O próprio título do conto de Fonseca confunde e transforma-se numa pista falsa para o leitor. São inúmeras as pistas falsas utilizadas por grandes criadores do gênero *Noir*. Fonseca explica, dentro de sua ficção, o encontro de pessoas reais com pessoas ficcionais.

Os estudos literários atualmente estão sendo revistos pelo que a tradição construiu. As fronteiras que separam um conto de um poema, a novela de um romance e o conto de um ensaio, estão sendo questionadas.

A literatura comparada transformou-se numa prática que se impõe ao pensamento do homem desde Aristóteles, mas nesses tempos pós-modernos os estudos comparados da literatura marcam uma nova assinatura para críticos e ficcionistas.

Neste trabalho pretendo expor a questão do conto policial em nossos dias. Para entrelaçar os estudos comparativos do gênero examinei dois contos de Edgar Allan Poe e dois de Rubem Fonseca.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os contos são estudados sob a visão da teoria *Estética da Recepção*. A análise sob essa ótica aponta para o leitor que se torna o centro do texto. A *Estética da Recepção* foi um movimento de reflexão iniciado em 1970, na Alemanha, com a *estrutura apelativa do texto*. Com *Die Appelstruktur*, aquilo que viria a se chamar a Escola de Konstanz recebia seu segundo grande texto inicial (o primeiro havendo sido a *História literária como provocação à ciência da literatura* de Hans Robert Jauss, em 1969).

Jauss apresentava um programa de estudos fundado na efetiva recepção histórico-literária das obras. Como isso deixava em aberto a própria apreensão do que fosse a literatura, Jauss seria mais adiante obrigado a tentar essa captação pelo exame das condições da experiência estética.

Outros teóricos absorveram o movimento e apontaram um entrelaçamento entre História e Ficção. Wolfgang Iser postulava uma *estética do efeito*. Isso significa que o trabalho de recepção mostra-se antecedido por uma constituição prévia do texto, que o especificaria enquanto literário.

Com os estudos da *Estética da Recepção* as relações entre texto e leitor ganham novas dimensões. O texto passa a ser investigado pelo leitor em particular.

Minha opção por aplicar a teoria de recepção aos textos não foi aleatória. Fonseca mantém-se como um dos melhores contistas brasileiros da atualidade. Talvez, um dos poucos autores que agrada a críticos e ao grande público. Seu estilo direto e seus temas de vida e morte são apreciados pelos leitores.

Contista e romancista, Fonseca produziu uma obra consistente ao longo de sua trajetória literária. Continua escrevendo muito. Sabe-se que este autor não gosta do confronto com seu leitor, tampouco com a crítica.

Este é um dos motivos pelos quais procuro, nesta dissertação, abordar a recepção de Fonseca no Brasil e sua influência na evolução do conto.

Cabe ressaltar que, para dissertar sobre *Os crimes da rua Morgue* e o *Barril de amontilado*, optei pelo tradutor Brenno Silveira, opção que me fez agilizar a

leitura sem prejudicar o verdadeiro objetivo da pesquisa. Usei a base teórica do próprio Edgar Allan Poe - visto que esse autor escreveu ensaios críticos baseados em sua própria criação poética e ficcional.

Ainda neste trabalho, tomo como base a concepção de linguagem, os aspectos sonoros e visuais desenvolvidos por Edgar Allan Poe para o estudo do conto.

Edgar Allan Poe, escritor do século XIX (1809-1849), constitui-se como um nome fundamental para a literatura moderna. Para chegarmos à tradição escrita dos primeiros contos policiais do ocidente, deparamos com o autor de *Os crimes da rua Morgue*. O escritor norte-americano expõe sua teoria como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios. Propõe uma implacável corrida contra o relógio: um conto plenamente realizado é curto e recheado de elementos tensivos. A lógica de Poe, no entanto, pode facilmente ser questionada pela arte. Na realidade cada conto adquire o seu *status* próprio e a parcela de histórias que o mundo literário admite como histórias policiais de Poe, não fica restrita apenas aos *Os crimes da rua Morgue, O mistério de Marie Roget* e *A carta roubada*. Coloco em meu trabalho *O barril de Amontillado* como história policial, assim como *O buraco na parede*, de Fonseca.

O centro gravitacional das narrativas de Poe e Fonseca estudadas nesta dissertação, fica sendo a morte. A novidade dos autores dá-se na linguagem plurissignificativa e na reflexão e interpretação que nós leitores fazemos sobre os textos. Se a essência da narratividade é *contar uma história*, Poe e Fonseca contam de forma dramática e complexa esse terrível prazer que é o de *matar*. O mundo que Poe criou para seus contos parece diabólico e só dele, já o de Fonseca nos dá a impressão de uma necessidade maior de escrever contos sobre contos e o martírio de muitas personagens vem desse desejo irrefreável de vingança, sempre pautadas em outras histórias.

Há críticos e escritores que questionam a passagem do poeta Poe para o

contista. Como exemplo citamos Cortázar, tradutor e admirador confesso de Poe, diz: "O conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma *mensagem*. A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime *normal* da consciência; num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos acharão fantasiosa". (Cortázar, 1974, p. 234).

A afirmação de Cortázar vem confirmar a contemporaneidade de Poe. Na verdade, o teórico e contista argentino quer falar de uma narrativa curta (o que ele caracteriza como estrutura da prosa) e de sua relação com o ritmo musical. Cortázar fala de uma literatura improvisada como o jazz mas que tem uma pulsação interna e liberdade fatal. Esse tipo de conto figura como cicatriz só para o leitor que o mereça. Porque são criatruras vivas, organismos completos e formam ciclos fechados. O leitor respira com a pulsação da história lida. Cortázar nos revela: "Viver importa mais do que escrever, a não ser que o escrever seja – como tão poucas vezes – um viver." (Cortázar, 1974, p. 235).

Um dos objetivos desta dissertação – talvez o principal, é demonstrar a grandeza do conto que, muitas vezes, é relegado a um segundo plano na historiografia da narrativa, sobretudo, no Brasil.

A comparação entre dois escritores, um dos quais considerado um dos mais festejados contistas do mundo – Edgar Allan Poe – com o nosso ascendente Rubem Fonseca, demonstra que, tanto um quanto outro, com a mesma temática, alcança o objetivo da chamada narrativa curta: o conto.

unesp

PRIMEIRA PARTE: A OBRA DE FONSECA

1.1 – RECEPÇÃO DA CRÍTICA

1.2 – OS PRIMEIROS LIVROS

Fonseca estreou com o livro de contos *Os prisioneiros* (1963). Impo-se no Brasil à crítica e ao público como um dos autores contemporâneos mais importantes. Mas foi a partir de seu segundo livro, *A coleira do cão*, que o grande público passou a admirá-lo.

Em todos os tempos, os escritores têm consciência da importância do leitor – mesmo quando fingem ignorá-lo ou até mesmo quando o desprezam. Só recentemente, no plano da teoria literária, se atribuiu ao receptor/leitor uma função de grande importância no processo de comunicação literária. Neste processo o leitor tem papel de agente dinâmico, na decodificação do texto.

Em 1966 Wilson Martins escreve sobre o livro de contos *A coleira do cão*. Elogia Fonseca e o anuncia como um dos melhores contistas do país:

> Se figurarmos os nossos autores de hoje em seus lugares respectivos na escada da glória, nada mais fácil do que perceber que, com o sr. Rubem Fonseca, a literatura ganhou um dos seus escritores mais importantes, pois é evidente que ele se inscreve não somente entre os que têm ou podem ter um eventual interesse por si mesmo, no interior dos seus limites individuais, mas também os que acrescentam alguma coisa ao gênero que praticam.(...). O conto do sr. Fonseca é, antes de mais nada, uma atmosfera, um mundo particular; mas esse

> mundo é o mundo. É o mundo hipostasiado sob as espécies da cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes, com a sua maneira característica de pensar, de falar, de agir, de sofrer ou de resistir ao sofrimento.(...). (Martins, 1966, p.2)

A escada da glória a que Martins se refere, naturalmente chama-se sucesso literário junto ao público e à crítica. Fonseca fez por merecer. Poucos autores do cenário nacional conseguem agradar intelectuais e o leitor comum, que lê por passatempo. Fonseca também continuou fiel ao gênero conto. O seu mundo particular de atmosfera, suspense, medo e morte são características e marcas que mantêm a unidade de suas histórias. Em 1966, ainda na matéria escrita no *O Estado de São Paulo*, Martins coloca a narrativa *A força humana* entre um dos melhores contos da literatura universal. Como romancista, Fonseca não recebe louvores e o mesmo Martins vai desclassificá-lo em 1973, quando da publicação de *O caso Morel*. Os críticos se dividem: o grande contista parece não saber manipular bem o romance.

Martins considera Fonseca escritor de um universo próprio e a cidade do Rio de Janeiro transforma-se no cenário escolhido para a sua narrativa.

A finalidade da crítica talvez seja a de rastrear o valor literário de uma obra e situar o seu autor em um tempo cronológico para que seus leitores possam lê-lo e compreendê-lo melhor. A respeito do livro de contos *Lúcia McCartney*, Paulo Hecker discorre sobre o gênero e analisa de forma ambivalente as personagens de Fonseca:

> Há no entanto em *Lúcia McCartney* pelo menos duas novidades positivas: uma insuficiente, três poemas e outra suficiente, uma ficção social. Quanto ao

> sentimento social, que existe permanente e forte em Rubem Fonseca, não se conceberia sem ele um narrador maior. A surpresa é que em *Relato de ocorrência* conseguiu dar exemplarmente o que tantos escritores ambicionam em vão neste momento de reivindicações sociais: um quadro exato e artístico da injustiça das classes. (...)
>
> O Rio que ele traz parece mais íntimo que o de qualquer escritor carioca até aqui. Aquela polícia, as garçonières, as prostitutas, as madames, as adolescentes, os homens com dinheiro, toda a vida que narra tem uma funda marca carioca. (Hecker Filho, 1970, p.4)

Hecker Filho questiona um Fonseca preocupado com as injustiças sociais. Certamente, a crueldade e a verossimilhança de um quadro real de pessoas desfavorecidas pelos poderosos é desejo de muitos autores em suas ficções. A marca funda carioca e, talvez, o *leitor ideal* seja o desejo do escritor mineiro em suas histórias cruéis.

A recepção de uma obra, segundo Vitor Manuel (1991), tanto pode ser feita por um leitor contemporâneo como por um indeterminado leitor do tempo futuro. Essa recepção se manifesta ou se dissimula sob múltiplas marcas textuais, transformando-se muitas vezes num complexo e astucioso jogo de máscaras e espelhos. Bosi, em seu estudo sobre situação e formas do conto brasileiro contemporâneo (1974), fala de *Lúcia McCartney* de forma contrária à opinião crítica de Hecker Filho. Para Bosi, a percepção pode reconhecer as lesões de vários graus que a sociedade de classes não cessa de produzir no tecido moral do anti-herói contemporâneo; lesões que vão da subvida do pequeno marginal das histórias pungentes de João Antônio, que se passam nos bairros deteriorados de São Paulo, à

subvida dos altos marginais cariocas, empresários de boxe, executivos em férias, agentes da prostituição grã-fina: mundo de *Lúcia McCartney*. A prosa febril de Rubem Fonseca faz a antevisão da metrópole de robôs na qual os seres diferentes serão liquidados com metódica perfeição, como no conto *O exterminador*. 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 do terceiro mundo, é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca. (Bosi, 1975, p. 18-9).

Nem sempre a perícia do escritor e a perícia do leitor convergem para um fim comum. As opiniões de Martins, Hecker Filho e Bosi divergem porque um texto é um objeto complexo. Pode ser captado mais, ou menos, desde uma parcela mínima até a totalidade do que o escritor quis dizer. Um livro é como a natureza ou o mundo. Quando o interrogamos, ele só nos responde na medida em que fazemos, nós mesmos, o trabalho de reflexão e análise.

Para uma melhor compreensão da obra de Fonseca, usarei de agora em diante o termo *leitor analítico*. Ao fundamentar toda uma teoria da arte de ler, Adler e Van Doren organizaram esquemas para vários níveis de leituras. Sobre o ato de ler com profundidade os autores sustentam:

> Cabe ao leitor analítico fazer muitas perguntas organizadas ao que está lendo. Não desejamos anunciar aqui estas perguntas. Queremos ressaltar que a leitura analítica é sempre intensamente ativa. Neste nível de leitura o leitor apossa-se de um livro e trabalha nele até o livro tornar-se coisa sua. (Adler, Van Doren, 1974, p. 32)

Se a arte de ler revela-se na habilidade de captar toda espécie de comunicação

da melhor maneira possível, o bom leitor é aquele que exige mais de si mesmo e do texto que tem à sua frente. Fonseca trabalha com a região obscura de nossa consciência. Seu texto exige do leitor diversas operações mentais. Ele manipula situações do imponderável. O terror fica à espreita. Os mistérios de sua ficção hibernam numa região invisível e as imagens estranhas se transformam em elementos indefiníveis e simbólicos da natureza humana. Para compreender bem a obra de Fonseca, o leitor deve ter uma certa prontidão para a leitura. Essa prontidão engloba compreensão de linguagem e capacidade de decifração de uma simbologia própria de um mundo caótico e intolerável. O bom leitor de Fonseca é aquele capaz de imaginar-se um detetive à procura de pistas que muitas vezes levam-no a grandes frustrações. Para a *Estética da Recepção*, o *leitor ideal* não se identifica com o *leitor empírico* ou *leitor real*. O *leitor concreto* que, num certo tempo e num dado contexto social, lê um determinado texto e que tanto pode ser um leitor contemporâneo como um leitor temporalmente distanciado em relação à data da produção desse mesmo texto, é um leitor com características muito diversas dos do leitor ideal, previsto ou desejado pelo autor. Sou uma boa leitora de Fonseca quando me apodero daquilo que está distante dos meus sentidos. Reconheço nele meu país, a cidade que amo e o bairro em que vivi e me descubro um indivíduo capaz de compreender todo o conteúdo informativo de seus textos. No aprofundamento de sua linguagem percebo signos, formas e números; entro em interação com toda a dialética do contexto em que a obra foi escrita.

1.3 – *FELIZ ANO NOVO*

Em 15 de novembro de 1976, Fonseca teve seu livro de contos *Feliz ano novo*

censurado pelo ministro da justiça, Armando Falcão. O Ministério da Justiça alegava que Fonseca usava muitos palavrões e uma linguagem pornográfica. Nesse livro, Fonseca marca de vez todas as inovações temáticas e lingüísticas que levará adiante em toda a obra. A ficção brasileira ganha de vez um prosador moderno. Fonseca, com seu livro mais cruel, passa a fazer parte de uma tradição que tem como ícone do conto universal, o francês Maupassant. A crueldade de histórias como *Feliz ano novo, Passeio noturno I e II,* só pode se igualar à de *Una Vendetta* e à de *La Ficelle*, do contista francês.

Em *Sevilla*, Pablo Del Barco dá um depoimento sobre sua tradução de *Feliz ano novo* para o espanhol:

> Un mundo agitado, urgente, es el de este libro. Casi asfixiante porque nos va faltando el aliento y nos eleva a galope hacia su final la palabra de Fonseca. La expresión es, a veces, telegramática. Es lo que mayores problemas de traducción me ha planteado. La correspondencia entre su lenguaje y nuestro español recargado puede hacer difícil la lectura. Prescinde de nexos oracionales porque así habla una sociedad con prisa, que va nadie sabe a dónde y con sume nadie sabe por qué. (Del Barco, 1978, p.3)

Uma iniciação ao pavor, Fonseca registra desde o seu primeiro conto *Os prisioneiros*, com a epígrafe de Lao Tse, 600 a.C. – " Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível. " O intróito da história nos alerta para a quase asfixia de que nos fala Del Barco. Naturalmente, qualquer leitor em potencial procura descobrir o esqueleto que o livro esconde. Fonseca tenta apresentar um conjunto de regras para uma possível decifração e

interpretação que o leitor fará, se firmar um pacto com sua habilidade e modo de jogar. Se o leitor se sentir hostilizado, talvez diga não à história e não existirá pacto e nem o livro poderá responder às questões que o leitor faria. Neste caso, há uma morte simbólica do livro. A simpatia que Fonseca tem por tudo que é aberrante contrasta com os ambientes respeitáveis e tradicionais de uma literatura bem comportada. A estética pessimista da natureza humana forma o grande charme de sua arte. Suas personagens não gostam do improviso e nem de ser surpreendidas em seus mundos caóticos. Uma luta de boxe pode servir como componente, tanto do desejo de viver quanto do de matar. As personagens de *Feliz ano novo* carregam a máxima de que é pelo corpo, enfim, que passa o mal. O corpo em ação torna-se perverso, ataca, fascina, amedronta e mata. A sexualidade dos homens se encontra revertida em expectativa e o que poderia ser uma felicidade explícita transforma-se em desgraça ou morte. Não há tranqüilidade nas relações amorosas e aquilo que seria amor, vira perigo.

A inovação da contística de Fonseca realiza-se de uma forma especial no Brasil – pois o que explica sua modernidade é sua forma incomum de narrar desventuras de um universo trivial, de homens comuns. Ele entrelaça o bem e o mal e seus heróis são portadores de uma culpa menor, tal como os vilões que têm sempre um fundo de inocência. Em *Feliz ano novo*, a culpa e a inocência confundem-se e a ordem do mundo está subordinada ao acaso, há um temor na realização do sexo e o que poderia simbolizar o prazer (desejo) passa por um retardamento, então o temor e ameaças se sobrepõem com intensidade. Desmancha-se assim a linha do desejo.

Mais literária mostra-se a obra de Fonseca quando entendemos a demonstração de desprezo que algumas personagens sentem pela vida. O autor parece querer nos alertar: na vida as pessoas não trazem seus sentimentos impressos no rosto. O que realmente é prazer, vira pavor.

Em 1979, Afrânio Coutinho escreve *O Erotismo na literatura – o caso Rubem Fonseca*, defendendo o autor da censura. Neste livro, Coutinho discorre

sobre o erotismo no processo civilizatório, fala que o erotismo está na raiz de muitas manifestações artísticas da humanidade. Prioriza a literatura para exemplificar obras e autores consagrados internacionalmente. Enfatiza que no século XIX, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Rimbaud, poetas maiores da literatura francesa, também cederam ao erotismo, como Teophile Gautier na prosa. A respeito de poesia amorosa, mais ou menos livre, cita os ingleses Keats, Shelley e o americano Poe. É natural que os autores citados por Coutinho tenham um parentesco com Fonseca. Pois o escritor de *Lúcia McCartney* segue os passos da tradição. Uma das acusações aos livros de Fonseca se encontra no uso que o autor faz do palavrão. Coutinho diz que toda a literatura ocidental e oriental é riquíssima em palavras malditas. Shakespeare não as evita quando se fazem necessárias. 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.

Em seu já citado parecer sobre a defesa de Fonseca, Coutinho afirma:

> 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. E à crítica literária só resta pronunciar seu julgamento baseada na proposta que a obra oferece.(Coutinho, 1979, p.35)

Fonseca incorpora à sua ficção técnicas de comunicação de massa. Usa

recursos cinematográficos como possíveis roteiros, monta e desmonta discursos, corta as falas, usa planos aproximados e primeiros planos. Não descarta recursos televisivos, recursos jornalísticos, processos de programação próprios da linguagem do computador. Faz uso de todo um referencial artístico ou não. Vale-se de marcações teatrais, telegramas, cartas e telefonemas. Sua ficção é calcada em processos intersemióticos. Contudo, as influências cinematográficas mais importantes na obra de Fonseca estão concentradas no cinema *Noir*. Os policiais da década de 40 a 50 em Hollywood versavam sobre crimes e assassinatos. Os cineastas escolhiam o momento em que iam revelar o oculto. Os diretores do cinema *Noir* cortavam o clímax, fechavam o enquadramento. Fonseca segue leis e as oferece ao leitor para que ele possa entrar em seu universo fictício. O cinema *Noir* também tem suas regras – uma vez apreendidas, o autor faz o tipo de arte que o espectador vai fruir. Nem sempre o mundo retratado está em harmonia. Nos anos 40, Hollywood descobre que o mundo pode não ser essencialmente harmonioso. E assim, os americanos começaram uma produção para ser analisada pelos europeus. Essa produção é barata, com recursos pobres que retratam o crime. É o chamado gênero *B*. Para esse gênero, havia nos cineastas um interesse em criar o mistério e ocultá-lo. Usavam plano médio, plano americano e *close*. Ao tentar ocultar as ações, esse cinema foi ocultando o enquadramento grande (mast). O universo se fecha e, além de ocultar as ações, esse cinema joga com outro elemento que é a luz. Pode revelar e ocultar outras pessoas através da escuridão, que passou a ser valorizada e por esse motivo tal cinema foi chamado de *Noir*. As personagens fumam muito nesse tipo de filme e, normalmente, o rosto do herói é esculpido pela luz e, também, a fumaça do cigarro é esculpida na tela, o que faz com que aumente o contraste da luz. De uma maneira geral, o *Noir* oculta o espaço e as fontes de luz vêm de janelas, daí o aspecto sombrio dos lugares. Esse mundo da culpa (silhuetas que matam personagens) é o mundo fonsequeano. Trata-se de uma estratégia que está em consonância com o universo representado nas telas de filmes *B*.

A postura agressiva das personagens de *Feliz ano novo* está em comunhão com o mundo das sombras e dos instintos vitais que estão em jogo de vida e de morte, nos filmes *Noir*.

Fonseca foi acusado de ser um escritor pornográfico porque por toda a sua obra há um erotismo irracional. Suas heroínas parecem saídas da tela de um Hitchcock – são empurradas para o abismo, estão em perigo de morte. A aventura amorosa é um ritual de iniciação que oscila nos labirintos das perdas. As mulheres, quando penetram no universo do sexo, estão literalmente entrando no universo do mal.

O *Noir* é um dos gêneros mais retomados tanto no cinema como na literatura, e Fonseca revisita (temática forte em sua narrativa) o lado escuro do erotismo. Suas personagens femininas têm o corpo generosamente banhado pela luz e pelo brilho da chuva. As mulheres de sua obra são extremamente eróticas – há um quê de beleza glorificada. Os homens mantêm o prazer estético de vê-las. A sexualidade sempre está em jogo. O erotismo anda lado a lado com o crime. Há um movimento oscilatório: atração e repulsão entre os elementos envolvidos nos casos amorosos. O universo é metonímico.

Algumas características marcantes que o *Cinema Noir* registra e que estão presentes nas personagens de Fonseca na hora em que cometem o crime são:

a) mão pegando a arma;

b) pernas subindo escadas;

c) foco de lanterna no rosto;

d) barulho de tiro;

e) ninguém sabe quem matou;

f) todo mundo desconfia de todo mundo;

g) foco de luz vindo de persianas de minúsculas janelas;

h) universo estetizado através de luz / chuva;

. Tanto na literatura, como no cinema, a mulher é muito mais sugerida e

explicitada através do verbal. As mulheres se vestem de seda ou de pele. Há uma perversidade nas atitudes, elas se mostram distantes. Primeiro querem ver, depois desejam, se aproximam e, com muito tato, querem sexo; mas na maioria das vezes quase nunca chegam à relação sexual.

O homem, quarentão, de beleza mediana, roupas de cores neutras, está sempre a serviço de uma eficácia em relação ao crime. Tem experiência, é durão, machão; um profissional. Os homens atraem as mulheres através da palavra – é uma forma que encontraram para enfraquecer o opositor. Nas conversações incluem as conotações sexuais. Em discurso polifônico, paira sobre o homem a seguinte pergunta: esta mulher está envolvida no crime? Se a ambigüidade for desvendada, alguns objetos (como o elevador) antecipam a própria prisão dos criminosos.

No *Cinema Noir*, se a mulher quiser ocultar falcatruas, há a possibilidade de neutralização e "o par" poderá ficar junto. Entretanto, a mulher é sempre mostrada como elemento de queda de um edifício social. Outros elementos estéticos são caracterizadores do *Cinema Noir*. Quase sempre existe um carro perseguindo a noite, com chuva no vidro. O espaço geográfico é demarcado: a sociedade legal vive "no mundo de cima" e no "mundo de baixo" moram os párias, os imigrantes, os lúmpens. Há um conjunto de personagens marginais vindos de outras nacionalidades.

Os marginais vivem em galpões, nas ruas abarrotadas de lixo, nas garagens e escadas. Essas personagens estão divididas entre o mundo de sombra e o mundo das luzes. O mundo é sujo, as pessoas caem mortas de boca para o chão.

No *Cinema Noir* há uma confusão do ponto de vista narrativo: o roteiro segue uma lógica que se quebra pelas dificuldades econômicas. Esta é uma das características do gênero: narrativa caótica. O gênero *B* se vale de empréstimos (fósseis estilísticos de umas obras para outras). Nos anos *40*, os filmes *B* eram predominantemente feitos em estúdios e com movimentação em que se presta atenção principalmente no corpo da mulher. Fonseca dialoga com toda a obra de

Hitchcock e faz com que a culpabilidade desapareça com a vida, já que a verdade sobre seus crimes permanecerá secreta.

1.4 – GOLPES DE REALIDADE

A versão cinematográfica de *A grande arte* foi realizada em 1994 por Walter Sales Junior. O ator internacional Peter Coyote atuou como "Mandrake", protagonista-narrador de *A grande arte*. Este romance *Noir*, de narrativa tradicional, apresenta a seguinte estrutura:

a) o crime: que vem a transtornar a ordem do microcosmo posto em cena;

b) a investigação: que se segue ao crime, ou o precede para impedi-lo;

c) a solução (que às vezes se encontra no início ou no final da história).

Seguindo a trajetória dos filmes *B*, *A grande arte* fundamenta-se numa ideologia maniqueísta, e desenvolve o tema do investigador que representa a justiça e a ordem (não necessariamente a lei) e desdobra-se para fazer prevalecer o bem sobre o mal. O livro preserva o espírito moralista. O criminoso é castigado, ou porque a polícia se incumbe dele, ou porque é assassinado, ou porque se suicida.

A crítica, por sua vez, aqui e no exterior, que já havia exaltado os contos de Fonseca, acolheu também com entusiasmo esse romance:

> *A grande arte* merece o seu título. Começa como um romance policial e transforma-se imperceptivelmente numa grande narrativa picaresca, reconstituindo um quadro vivo (e uivante) da realidade brasileira atual (...) Rubem Fonseca possui o dom tipicamente sul-americano de misturar o horror com o burlesco. *A*

> *grande arte* é a descoberta de um soberbo romancista.
> (Michel Lebrun, in: orelha de *A grande arte*, 1987)

Bem à maneira da arte, as metáforas e alegorias de Fonseca nos mostram que a vida é para ser lida. As personagens de *A grande arte* já viveram no mesmo universo de *O caso morel, Feliz ano novo* e *O cobrador*. O quadro vivo de realidade uivante de que nos fala Lebrun é esse quadro de violência, sexo, crime, mistérios policiais, tráfico de drogas, permeados por meditações sobre arte. O tédio, o vazio, as carências são aborrecimentos que vivem nos desvãos da natureza humana.

A grande arte não pode ser chamada de obra *realista* só porque podemos lê-la como evidenciação de conflitos que reconhecemos dentro de nós. O que importa não é a realidade. Interessa a verdade, e segundo Fonseca a "verdade é aquilo em que se acredita". Quando nós, leitores, descobrimos as palavras importantes de *A grande arte*, chegamos a um acordo com o autor.

O *leitor analítico* de Fonseca determina com precisão o sentido de suas metáforas e alegorias. Não me aproximo de *A grande arte* somente para delinear a estrutura do livro, e sim para decodificar sua linguagem; como se cada palavra resumisse em si um termo ideal. O leitor precisa compreender a obra para proveito do entendimento de suas personagens.

O estilo de Fonseca em *A grande arte* revela-se seco e cortante. As frases encadeadas afinam-se com a personalidade requintada do narrador. Há uma erudição demarcada que serve para acentuar o brilho pessoal do narrador-personagem. As imagens a que Mandrake está sempre se referindo fazem parte da literatura, mitologia, cinema, xadrez, a arte de beber vinhos e de fumar charutos, citações jurídicas e culturais (sobretudo em latim e inglês).

A grande arte é uma história de verdades, de pessoas que aparecem nas colunas sociais, de corruptos de colarinho branco, de pequenos marginais de mãos

ensangüentadas, de violências legalizadas e de massacres físicos. Um policial *Noir* de grande carpintaria.

1.5 – UNIVERSO EXTRATEXTUAL

Fonseca tornou-se notícia na mídia desde 1969, quando aos 44 anos, venceu o concurso literário do governo do Estado do Paraná.

Em 17 de maio de 1987, a capa da revista *Domingo* do Jornal do Brasil traz uma ilustração de Fonseca com óculos escuros com janelas iluminadas. Em uma das janelas da foto há um indivíduo pulando para dentro de sua cabeça. Ainda na capa a manchete: *Rubem Fonseca, a nossa Greta Garbo.*

Nessa mesma revista, a jornalista Lucia Rito fala sobre a adaptação feita por Geraldo Carneiro, dirigida por Miguel Falabela e estrelada por Maria Padilha para o teatro, do livro *Lúcia McCartney*. O mesmo texto teve versão cinematográfica de David Neves em 1970.

Fonseca não fala sobre seus livros e repete aqui, no Brasil, o mito Greta Garbo. Mesmo sabendo que seria importante dar depoimentos para a divulgação de sua obra, o escritor fechou-se num mutismo que já dura três décadas. Segundo Lucia Rito, autora da matéria, não adiantou nada a equipe batalhar uma entrevista para *Domingo*. Durante dez dias eles tentaram alegando as mais consistentes razões, mas Zé Rubem, como é chamado pelos amigos, optou mais uma vez por uma atitude à la Garbo. O máximo que ele concordou em fazer foi responder pelo interfone à pergunta da repórter: "Por que você não dá entrevistas?" – "Por uma idiossincrasia inexplicável".

Para Zé Rubem, não importa que o jornalista seja estagiário, redator ou editor

de qualquer publicação, seja ela estrangeira ou brasileira. Sua aversão ao noticiário sobre si e a timidez, pouco convincente para quem conhece sua eloqüência, sempre superaram qualquer argumento racional. Se o jornalista é amigo, a situação fica ainda mais complicada. A todas as perguntas, Fonseca responde: "tudo o que eu tenho a dizer está nos meus livros".

Recorrendo ao fio da matéria de Lucia Rito, vejo que as relações intersemióticas entre Fonseca e Garbo são revelações sobre nós mesmos e sobre o universo. Trata-se de uma releitura da arte e de uma forma de levar adiante a cultura. Esse mistério erguido em torno da personalidade de Fonseca não pode ser considerado original. O maior mito do cinema de todos os tempos foi estruturado não só sobre *imagens*. *O silêncio de Garbo* foi o maior recurso multi-mídia encontrado pela atriz para não deixar pistas por onde passava e continuar brilhando como um grande sol. Garbo chegou ao requinte de *sequer dizer não* aos repórteres. Fonseca nega palavras à imprensa, assim como Garbo disse numa fala de suas personagens: "eu quero ficar sozinha". Nos livros de Fonseca encontramos todas as inquietações do homem. Os grandes escritores, oficializando um ideário de Fonseca, desaparecem por trás de sua obra.

Contrariando a lenda e o apego obsessivo à privacidade, Fonseca fala em Paris. Moraes Neto escreveu sobre o que ouviu na *petite salle* do Centro de Cultura Georges Pompidou. Fonseca participava de um debate promovido pelo Projeto França - Brasil, dentro de uma gigantesca mostra de cinema brasileiro. Desvendando segredos de cinema, Fonseca diz:

> Nasci em Juiz de Fora. Lá aos dois meses de idade, eu tinha uma babá que me levava para passear de tarde. Mas na verdade, ela ia ver o namorado, o lanterninha do cinema. Ela me sentava, ia namorar e eu via sessões atrás de sessões de cinema. Aos três anos, eu já tinha

> visto vinte mil horas de filme. Fui crescendo. E disse assim: "quero fazer esta coisa! Quero fazer cinema!" Eu deveria fazer cinema. Mas, quando tinha oito anos – e aí não estava mais em Juiz de Fora e sim no Rio de Janeiro – me deram uma máquina de escrever, em vez de uma câmara de cinema. E eu com aquela máquina de escrever dentro de casa e querendo fazer cinema. Era difícil (...).
>
> Isso é algo que tem me preocupado sempre. Sou um cinéfilo que foi condenado a escrever. (Fonseca, in: Jornal do Brasil, 1987, p.5)

O herói do livro *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é um cineasta que se vê envolvido em duas tramas paralelas: o contrabando de pedras preciosas e a caça a um manuscrito inédito de um escritor russo chamado Isaak Bábel. O cinema está sempre presente, não só na personagem do cineasta cujos sonhos não têm imagens, mas em referências a filmes, diretores e atores clássicos, além de uma permanente competição entre a imagem e a palavra. Os cenários de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* são Rio de Janeiro, Berlim (Ocidental e Oriental), Paris e Diamantina. Este é o livro mais internacional do escritor.

Fonseca estabelece em suas obras um constante diálogo com o mundo extraliterário e, sobretudo, com a imagem que dele se fabrica pelos meios de comunicação.

Sabe-se que a paixão que Fonseca mantém pelo cinema pode ser saciada no videocassete em que assiste diariamente pelo menos dois filmes. A crítica interpreta essa mania do autor como uma fixação infantil. Para a construção das tramas cinematográficas de algumas de suas obras, Fonseca roteirizou *A grande arte, Relatório de um homem casado* (filmado por Flávio Tambellin), *A extorsão, Lucia*

unesp

McCartney e *O caso de F.A.*

Para uma melhor compreensão da vida e da obra de Fonseca recorro a um dos estudiosos da *Estética da Recepção* - Wolfgang Iser. Este teórico introduziu o conceito de *vazios do texto.* Para Iser, as estruturas centrais de indeterminação no texto são seus *vazios* e suas *negações*. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam. Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. Esta operação, exigida do leitor, encontra nos *vazios* o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. Quando *os vazios* rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor. Quanto maior a quantidade de *vazios*, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. Assim, ao mesmo tempo que somos apanhados pelas *imagens que construímos* enquanto lemos, a colisão de nossas imagens produz uma consciência latente, que acompanha nossas imagens, por meio da qual somos postos, potencialmente, em relação com elas. Em princípio, podemos também observar aquilo que produzimos. Da seqüência de imagens provocadas pelas condições do texto resulta a possibilidade de nos colocarmos em uma certa distância, o que nos permite a sua compreensão. Compreendemos um texto ficcional através da experiência a que ele nos submeteu. Para um leitor tornar-se co-autor dos romances que lê, basta que ele comece a viver com as personagens e a participar de suas experiências.

Outra modalidade muito praticada e que permite a intensificação da atividade imaginativa do leitor consiste em introduzir, por um único corte, novos personagens ou ações completamente diversas, de modo a forçar-se a pergunta sobre as relações entre a história até então familiar e as situações novas e imprevisíveis. Surge daí toda uma rede de ligações possíveis, que estimula o leitor a formular as conexões não explicitadas. Diante da ausência provisória de informação, intensifica-se o efeito sugestivo de detalhes, que, de novo, mobiliza o leitor a imaginar soluções diversas.

Tais *vazios* instigam o leitor a produzir a própria vivacidade do texto narrado. Pelas pausas que se impõem, o leitor é obrigado a imaginar mais do que teria feito se a sua leitura fosse contínua. A pausa apresenta uma outra forma de atualização, que, pelo *vazio suplementado*, aumenta a atividade imaginativa do leitor.

Os *vazios do texto* se transformam no imaginário de quem lê e preenchem um papel importante na construção do objeto ficcional. A primeira propriedade estrutural do *vazio* consiste em que ele, a partir das relações interrompidas, possibilita organizar um campo, como projeções recíprocas dos segmentos dados pelas perspectivas do texto. Daí resulta a estrutura de campo do ponto de vista do leitor.

O *vazio* no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor. A função do *vazio* consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação recíproca das posições textuais. A mudança de lugar do *vazio* é responsável por uma seqüência de *imagens conflitantes*, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supusermos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma seqüência e é por esta seqüência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor. (Iser, 1996, p.106 - 118)

1.6 – *AGOSTO*: HISTÓRIA E LITERATURA

Para o teórico Hans Robert Jauss, um dos primeiros adeptos da *Estética da Recepção,* "uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas

tradicionais da produção e da representação numa *Estética da Recepção* e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de fatos literários estabelecida *post fetum*, mas no experenciar dinâmico da obra literária por parte dos seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores". (Jauss, 1994, p.25).

Para escrever sua ficção histórica Fonseca estabelece a conexão de fatos literários com fatos históricos. Esse experienciar dinâmico proposto acima por Jauss percorre todas as páginas de *Agosto*. Para escrever esta obra publicada em 1990, Fonseca pesquisou livros, jornais da época, revistas, mapas, andou pela rua Tonelero, refez o trajeto de personagens históricos.

Encontramos em *Agosto* uma personagem importante na trama, cujo nome é Fortunato. Aqui, neste livro, coincidência ou não, mais uma vez, o escritor de *Agosto* dialoga com Poe. Na terceira parte deste trabalho analiso *O barril de amontillado*, em cujo conto se encontra a personagem Fortunato, o homem que caiu numa armadilha e foi emparedado vivo.

Em *A personagem,* Beth Brait escreve sobre os vários recursos que um escritor encontra para dar vida a pessoas imaginárias ou não: "como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos." (p.52)

A ficção histórica de Fonseca se passa nos 26 primeiros dias de agosto de 1954. Há um jogo histórico que o autor propõe ao leitor, gravando no anel da

personagem Fortunato a primeira letra do título original do filme "Verdades e Mentiras" (1974), de Orson Welles. Há em *Agosto* uma epígrafe do livro "Ulisses", de James Joyce: "História, disse Stephen, é um pesadelo do qual eu tento despertar". Citações, jogos de palavras, são recursos que o autor de *Agosto* usa para deixar bem clara sua visão de História. A filha do presidente morto, Alzira Vargas, personagem da obra, resume em poucas palavras sua opinião dos fatos históricos: "A História é como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas." (p. 8).

No Jornal do Brasil, Carlos Castello Branco (1990) analisa *Agosto* sob o ponto de vista *Noir*. Segundo o jornalista, Fonseca, apesar da objetividade, tem sua própria avaliação sobre tudo e sobre todos e sua presença na trama se torna quase alucinante nas cenas finais de que é protagonista o comissário Matos. Nelas se expressa possivelmente seu julgamento ético e político.

Mas se o drama getuliano é o apogeu do livro, a verdade mais lancinante poderá estar na ficção policial que se arma como se fora a tônica do romance. É aí que se produzem sem entraves os ingredientes de um drama que a ação política mal encobre. Tudo se exterioriza num submundo no qual se misturam e convivem políticos, policiais, bandidos, homossexuais, proxenetas, neuróticos e psicóticos diversos. Na verdade, a trama policial é conduzida com competência e vale pelo que expõe da realidade social. A emoção que promete no início emigra gradualmente para o núcleo do drama político e pessoal na iminência de se transformar em tragédia. O autor tem plena percepção disso, tanto que não faz *suspense* na revelação dos resultados da investigação policial. A emoção do leitor vai se fixando no que se passa no plano da realidade imediata.

A importância da trama policial está no que ela desnuda das causas permanentes da inoperância política e das raízes das relações entre o Estado e o cidadão que remontam historicamente à sociedade de senhores e escravos que

unesp

permanece como o substrato da nacionalidade. A busca de assassinos, ladrões e contraventores pela polícia e o envolvimento desta no crime vão decaindo de interesse à medida que, conjugados aos acontecimentos de agosto de 1954, situam-se como episódio meramente ilustrativo do drama mais explícito e global que se expõe na descrição dos últimos dias de Getúlio Vargas.

1.7 – *O CASO MOREL*

O *caso Morel* (primeiro romance de Fonseca) é um livro que apregoa a luxúria por todas as suas páginas. Fonseca aproveita bem idéias de escritores de sua preferência e com citações realistas vai falando da degradação humana. Assim como Poe, Maupassant faz parte dos circunlóquios eruditos de seus livros. "Maupassant era mais vaidoso pelos seus desempenhos amorosos do que pela sua literatura. "Faço mais de seis numa hora", ele dizia. Afirmava também que romances são mais fáceis de escrever do que contos. Viveu num tempo em que as pessoas morriam de sífilis, inclusive ele." (Fonseca, 1973, p. 21)

A conversa acima se dá entre a personagem central (Morel) e uma prostituta. Maupassant também escreveu centenas de contos com um realismo cruel. Seus poucos romances andam longe de superar a riqueza de sua contística. O *caso Morel* foi reeditado em 1995 – 22 anos após seu surgimento. Segundo comentário de Sérgio Augusto (Folha de São Paulo – dia 16 de fevereiro de 1995), o mesmo Wilson Martins que elogia *A coleira do cão* se decepciona com o livro. Diz que a linguagem era crua e que a obscenidade das situações e das palavras era gratuita e aviltava *O caso Morel*, em vez de engrandecê-lo.

O assassinato de uma mulher leva Morel à prisão, onde ele narra a compulsão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

erótica de um artista desesperado. Vilela, o escritor a quem Morel entrega o seu manuscrito, tenta descobrir a verdade através do medo e da solidão das personagens, procurando assim livrar Morel da acusação.

A orelha de *O caso Morel*, escrita por Álvaro Pacheco em 1973, anuncia que, num clima intenso e asfixiante, as personagens criadas por Rubem Fonseca envolvem o leitor numa atmosfera depressiva, reveladora dos impulsos secretos da natureza humana.

O livro mostra, às vezes de forma satírica, quase sempre pungente, o erotismo obsessivo, a violência, os conflitos psicológicos e sociais contemporâneos. *O caso Morel* é rico em escatologia, sexo, crime, soco na alta burguesia, diálogo com D.H. Lawrence (Morel era o nome da família de *Filhos e amantes*), Maupassant, Rilke, Proust, Man Ray, Hesse, Blake e Godard.

Neste romance há aberrações sexuais, perversões e cópulas sadomasoquistas. O protagonista diz: "o mundo só pensa em sexo, tudo é sexo, regime para emagrecer, cirurgia plástica, cosméticos, moda, cultura, religião, política, poder, ciência, arte, comunicação, está tudo a serviço do sexo." (p. 24).

O interessante é que na abertura do livro, Fonseca adverte com ironia que aquela obra não se destina a crianças ou senhoritas, mas a pessoas casadas, pais e mães de família, pessoas sérias e maduras "que se preocupam com questões sociais e procuram frear o movimento de decadência que nos arrasta aos abismos." Seu objetivo, conclui, "não é divertir, mas instruir e moralizar."

Sobre o protagonista desse romance, Sérgio Augusto escreve: "Paul Morel é o nome artístico de Paulo Morais, artista plástico carioca, preso sob a acusação de haver assassinado uma de suas amantes. Um Charles Manson manso, amado e paparicado por uma jovem sadomasoquista com ambições à diretora de cinema (a tal assassinada), uma prostituta e uma pintora *naive*. Sem contar as grã-finas e mulheres avulsas que se oferecem para dormir com ele". (Augusto, 1995, p.5)

Morel exalta Raymond Chandler ("é melhor do que Dostoiévski, mas

ninguém tem coragem de dizer isso") ou, então, o já citado Maupassant, mais vaidoso de seus desempenhos amorosos do que de sua literatura.

Além do medo da impotência sexual, aflige Morel o desencanto pela arte tradicional. Trocou o cavalete por objetos esotéricos e ganhou um prêmio na Bienal de Artes Plásticas com uma escultura feita com tubulações de esgoto.

Forçado pelas circunstâncias, pois está preso e precisa provar sua inocência, Morel troca as artes plásticas pela literatura.

O caso Morel é o romance de um romance confessional, escrito por seu protagonista e repassado ao leitor por seu *alter ego*, o delegado com veleidades a escritor, Vilela que, por sua vez, é um sucedâneo de Fonseca, que também foi polícia e advogado antes de "sujar as mãos " com literatura.

O crime em si pouco ou quase nada significa. *O caso Morel* é menos um romance *Noir* do que uma investigação sobre as possibilidades e os limites da arte de contar histórias. Os limites, deduz-se, são maiores. "Literatura é uma tolice", resmunga o cético Morel, que não tem melhor opinião sobre as demais artes e acredita que a única coisa que devemos temer são as palavras. (Augusto, 1995, p. 5)

Fonseca desfaz a ordem cronológica dos acontecimentos. Em *O caso Morel*, o tempo não pode ser medido cronologicamente, o texto não tem linearidade. O que Fonseca propõe é um tempo plasmado pelo relato, um tempo que absorve tudo. O protagonista rememora através de outro livro; advém da leitura a confusão de tempos.

O narrador de *O caso Morel* tende a desaparecer; o que comanda o *entrecho* é o fluxo psíquico. O romance começa pelo fim e o leitor não fica sabendo se Morel matou ou não. Se existe um caos na galeria de mais de setenta personagens, esse caos se reflete na *enunciação*.

> "Vês aquele prédio?" perguntou, afinal; a voz parecia vir de outro lugar, como se ele fosse um boneco de ventríloquo, sua

> cara também parecia a de um fantoche estragado pelos maus tratos; "aquele de mármore branco e vidros escuros? É ali que mora a minha filha, com o amante poderoso. Outro dia fui procurá-la e ela não me recebeu. Isso deve tê-la feito sofrer muito, mas ela não suporta coisas feias e gastas, como eu. (...)" (Fonseca, 1973, p. 27).

As criaturas vão se desfazendo, elas refletem o mundo em movimento. Em cada diálogo as personagens dão voz às idéias do *autor-textual*. A circularidade da obra artística se dá pela mescla de pessoas do discurso. O discurso polifônico comanda a ficção. O leitor pergunta: é a primeira pessoa quem fala ou a segunda? Fonseca fragmenta a estrutura narrativa quando coloca uma história dentro da outra. Nessa aparente desorganização insere palavras, epígrafes, dizeres, cartas. Diferencia o mundo das personagens, usando recursos de plurilinguagem. A parte estrutural da obra às vezes sobressai mais que o enredo. Vozes são repetidas propositadamente. O escritor Vilela sucumbe numa busca desenfreada de identidade. Se Fonseca aposta na eficácia da perspectiva múltipla, foge, assim, da escolha de um único ponto de vista, introduzindo uma coordenada de focalizações. Deste modo, permite à narrativa fazer-se com voz autônoma, ou seja, afastando-se do domínio exclusivo do narrador e da personagem; estabelece uma categoria de visão puramente ficcional, nascendo do confronto do "eu" que narra e do "eu" que é narrado.

O caso Morel possui todas as inovações do romance contemporâneo. Expressa o sujeito e suas próprias transformações. É composto de uma ***narrativa principal*** e vários ***subenredos***, por isso sua perspectiva de leitura torna-se múltipla. Essa multiplicidade do discurso, ora em primeira pessoa, ora em terceira e o livro que está sendo escrito (a literatura do protagonista) garantem a ficcionalidade da obra.

Esse romance de Fonseca se inscreve como arte de um mundo em transição –

suas personagens buscam meios de expressão capazes de incorporar as transformações vividas pelo indivíduo inserido em lugares caóticos. O romance faz parte dessa época em que todos os valores gravitam numa circularidade incoerente, numa realidade que deixou de ser "um mundo explicado" e a obra literária exige adaptações estéticas capazes de incorporar estados de insegurança. Nesse sentido, gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável para suas pesquisas e experimentações. As inovações dessa história são percebidas tanto no conteúdo quanto na forma.

A *enunciação principal* de *O caso Morel* apresenta um narrador em terceira pessoa, dotado de uma onisciência plena porque detém a faculdade de conhecer fatos exteriores como também a interioridade das personagens, sua psiquê. Contudo essa onisciência reveste-se de um caráter neutro, pois os raros comentários no relato não chegam a alterar o predomínio explícito da impessoalização:

> Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassada. Possivelmente dorme com aquela roupa. (Fonseca, 1973, p. 2)

O narrador da *trama principal* deixa espaço para que o próprio protagonista se revele. Ao assumir essa postura distanciada, delega maior credibilidade e autenticidade à história, uma vez que os fatos contados foram vivenciados por quem os narra. Assim, os relatos parecem chegar ao leitor do modo exato como aconteceram, sem mediação, numa espécie de reportagem ideal, como pura documentação.

O *subenredo* desse romance (o que está sendo escrito pelo narrador-protagonista) apresenta dois "eus" totalmente diferentes que jamais poderiam "ver"

unesp

os *fatos diegéticos* da mesma perspectiva. O discurso, sujeitando-se a *cada voz narradora*, origina estilos inteiramente diferentes, criando histórias que, pela sua singularidade assumem uma ótica distinta. Cedendo o registro às diversas vozes que narram e outorgando a cada uma completa possessão sobre o discurso, Fonseca faz com que o relator se aposse do registro, sujeitando-o a si e fazendo com que o autor dele se ausente. É através dessa separação que se instaura, nos textos do narrador *auto-diegético*, a objetivação do fazer narrativo de Fonseca.

Embora sendo a subjetividade a característica predominante do narrador-protagonista, observo que a personagem fornece indícios de seu caráter ficcional:

> A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor. (...).
> Eu escrevo e rasgo, escrevo e rasgo. Rasgo mais do que guardo. Está certo isso? Deliberadamente, estou tentando escrever certinho, como um desses putos da Academia, diz Morel. (Fonseca, 1973, p. 19-20)

Com base nessas citações noto que, mesmo relatando suas experiências pessoais, o discurso da *segunda trama* se mostra demarcado pela impessoalidade. Essa marca fica garantida principalmente pela distância temporal entre acontecimentos vividos e sua *diegese*. A figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo seu "eu" (enquanto "outro" – graças à distância temporal) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes.

De acordo com Antonio Cândido (1989, p. 213), não encontramos beleza na obra de Fonseca, mas vamos encontrar uma literatura de impacto. Essa questão em *O caso Morel* é bem resolvida: não há inocência nessa escrita. Deste modo, o leitor

também se inclui – quando falamos dos outros, estamos falando de nós mesmos. De forma indireta o manifesto de defesa de inocência de Morel passa a ser nosso. Nas palavras de Deonísio da Silva, quem descobre o criminoso de Fonseca sabe ler um mundo cifrado e complexo. Entre os heróis de sua ficção, igualmente problemático, aliás, como o autor, está o leitor. Esta cumplicidade tem sido um dos seus principais encantos. A narrativa em primeira pessoa e os diálogos freqüentes fazem do leitor um autor que lê, um leitor que escreve. (Jornal da tarde, 1995, p. 06).

SEGUNDA PARTE: O CONTO POLICIAL EM RUBEM FONSECA

SEGUNDA PARTE: O CONTO POLICIAL EM RUBEM FONSECA

2.1 – CRIME PERFEITO E O ASSASSINATO COMO BELA ARTE

Para estudar *Romance negro* (1992), de Rubem Fonseca, e *Os crimes da rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, traço um paralelo entre as duas narrativas.

O conto de Fonseca pode ser assim resumido: um escritor vai a Paris com sua esposa, editora de seus livros. O casal fica apenas uma noite na França. Os dois viajarão para Grenoble, onde participarão de um festival internacional de romance e cinema *noir*. A investigação, os enigmas, induções, coincidências, narrativas chocante e violenta, norteiam as histórias de Fonseca e de Poe.

No conto de Poe, há um narrador que divide uma casa com Monsieur C. Auguste Dupin. Dupin é apresentado ao leitor como um grande detetive de ficção. Em *Romance negro* existe um narrador imparcial, mas o protagonista, num discurso direto (um escritor de romances policiais), conta à sua mulher toda a sua vida pretérita e futura. A admiração do escritor de *Romance negro* por Edgar Poe é tão grande que sua vida e obra se confundem com a do ídolo. O narrador-protagonista de Fonseca elucida todas as tentativas que um escritor deve inventar para chegar vitorioso ao *crime perfeito*.

A relação entre os dois textos se verifica tanto no formato da linguagem quanto na problematização literária e estética. Se Poe tece a sua teoria de uma "Matemática do Conto", Fonseca não faz por menos quando dialoga e resgata em sua narrativa situações idênticas de desconforto e ambigüidade criadas em *Os crimes da rua Morgue*. Os dois contos extrapolam as possibilidades de jogos e enigmas que sustentam as narrativas policiais.

Para dialogar com o criador do gênero policial, Fonseca inicia seu conto com a epígrafe: *All that we see or seen is but a dream within a dream.* Ao leitor atento essa mensagem de Poe revela-se como um fio condutor para as pistas falsas e

Para a estrutura de suas histórias policiais, Fonseca segue os teóricos que passeiam por esses caminhos. O próprio S. S. Van Dine, que propõe mudanças para a literatura policial, é citado em sua ficção. Todorov nos revela que S. S. Van Dine enunciou, em 1828, vinte regras às quais deve conformar-se todo autor de romances policiais. Resumo em oito os pontos principais dessas regras:

1- O romance deve 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.
4- O culpado deve gozar de certa importância.

4.1.a) na vida não ser um empregado ou uma camareira;

4.1.b) no livro: ser uma das personagens principais.

5- Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6- Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7- É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: "autor: leitor = culpado: detetive".
8- É preciso evitar as situações e as soluções banais. (Todorov, 1969, p. 100 - 1)

Fonseca contraria algumas regras com rebeldia. Sua narrativa policial mostra-se recheada de um elaborado prazer erótico; o mesmo prazer que mobiliza a personagem Peter Winner para as tramas da morte. O narrador imparcial de *Romance negro*, que pouco aparece, conta:

> Peter Winner, o escritor, chegou a Paris nesta tarde chuvosa, com sua mulher Clotilde. Ficam apenas uma noite na cidade; no dia seguinte irão para Grenoble, onde se realiza o *Festival Internacional du Roman et du Film Noir*. (Fonseca, 1992, p. 146)

A personagem do conto de Fonseca transforma o amor natural e em processo discursivo de lógica quer que o amor seja raciocinado, e, em quartos de hotéis, sempre com uma garrafa de champanha, ele vai se enroscando em Clotilde e desinventando segredos. A narrativa segue pautando-se em pactos desfeitos e pensamentos cerebrais. São fundamentais as análises psicológicas. Se nos primeiros tempos da narrativa policial não existiu o amor, Fonseca o insere em sua ficção, como trunfo. Não há intriga amorosa, o que existe é uma falsidade, revanche e ira disfarçadas num discurso realista. Peter Winner diz ter casado com os ossos de Clotilde Farouche.

Os crimes da rua Morgue foi o primeiro conto que modernizou o gênero policial; quis o seu criador ambientá-lo em Paris. O assassino de *Romance negro* também mata em Paris. Se não há amor na narrativa de Poe, há um detetive profissional e um amigo que amam a boêmia e passam as noites vagando a esmo.

Peter Winner se aventura em Grenoble com seus contemporâneos colegas escritores para juntos discutirem todas as questões de venda, publicação, revisão e propagação do *Romance Noir*. No encontro há uma euforia entre criador/criatura, realidade/ficção. O escritor francês Jean-Claude Billé foi escolhido para ser o mediador na conferência:

> Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e a vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o enigma. (Fonseca, 1992, p. 150)

Uma das autoras presentes no congresso, a escritora P. D. James, também faz observações sobre violência, corrupção e loucura:

> Sim, nós acreditamos que o romance policial inglês, iniciado em 1848 com o livro *Moon-Stone*, de um autor muito ilustre, Wilkie Collins, deve narrar a descoberta de um crime através de um processo metódico e racional. A ação, em nossos livros, se desenvolve numa sociedade de hierarquias definidas, em que a paz e a ordem são a norma. (Fonseca, 1992, p. 150)

Fonseca segue até certo ponto o mestre Edgar Poe no que concerne à teorização do conto policial, ou seja, três elementos são fundamentais na criação desse gênero: o criminoso, a vítima, o detetive. O jeito assombroso de narrar e a luta pela resolução do enigma também reaparecem em *Romance negro*. Para se compreender a metafísica do conto policial, deve-se conviver com muito sofrimento e uma dose dupla de curiosidade. A ambientação das histórias policiais em cidades grandes facilita o anonimato dos criminosos. A personagem principal do livro de Peter Winner chama-se Kramer. Trata-se de um paranóico obsessivo, fugitivo de um asilo de loucos. Os becos, o submundo e uma sociedade dividida em pobres e ricos fornecem às pessoas sem escrúpulos um vasto manancial para as contravenções. As aparências, suspeitas e o disfarce aparecem neste tipo de literatura de forma interessante e definitiva. O Bem e o Mal duelam e o prazer da literatura desse gênero é um espetáculo de emoção. As personagens não têm tempo para devaneios. Fonseca luta para explicar o homem e seus atos violentos. E assim põe no mesmo dilema: criador/criatura/assassino/detetive e investigação.

Em *Os crimes da rua Morgue*, Poe coloca a investigação em primeiro lugar e a violência, raciocínio e suspense são elementos propostos e bem elaborados em sua

ficção. Já em Fonseca, assassino e o detetive se confundem e não há testemunhas; o acaso e as situações imprevistas ajudam muito na hora do crime.

O escritor Peter Winner, de *Romance negro*, articula-se bem com o inimigo, disfarça-se e carrega consigo toda a maquiagem do crime. O recurso da substituição de roupas, chapéus e documentos é bem manipulado, por isso não deixa pistas e a trama torna-se muito complexa. O assassino passa a ser uma pessoa imaginária. O SEGREDO é o grande elemento de oportunidade usado pelas personagens de *Romance negro*.

Fonseca coloca suas personagens o tempo todo em confronto com a leitura e a escrita. Todas as personagens são escritores, editores e professores. Quando não estão fazendo citações de escritores famosos, estão lendo, bebendo, perambulando, carregando livros, revistas, originais e maletas com cartas. De algum jeito estão presos à ficção e à invenção. A desorganização da narrativa está adaptada às situações modernas. O discurso agressivo se mistura com a fragmentação da vida e do texto coeso. Trata-se de um texto movido por citações e vida e obra de autores famosos. Há uma estratégia de misturas e é como se a própria ficção fosse formada por um feixe de ficções.

A personagem Peter Winner ocupa o seu tempo na programação de opiniões a respeito das escolas de romance negro. Na conferência de escritores defende suas idéias quando é provocado pela afirmativa que fizera – disse que só existia literatura *noir* na língua de Shakespeare. Assim responde à provocação:

> Não quero aqui expor novamente o que disse sobre a inexistência de uma tradição francesa de *roman noir*. Dois americanos Poe e Hammett, estabeleceram, em épocas distintas, as características modernas desse gênero literário, mas dou a vocês, franceses, a honra de serem os principais exegetas, os hermeneutas do gênero.

> Vou responder sua pergunta de maneira sucinta. Existe literatura de mistério em todas as línguas. (Fonseca, 1992, p. 151)

Os conferencistas argumentam que não existe o crime perfeito na literatura e nem na vida real. Peter Winner passa a ser o foco das atenções quando afirma que:

> O crime perfeito é como uma obra de arte. Na obra de arte, como disse Baudelaire, não existe o acaso, como não existe na mecânica. Uma obra de arte deve ser como uma máquina. O crime perfeito é como uma máquina. (Fonseca, 1992, p. 152)

Quando acaba de proferir essas palavras, Winner se diz criminoso e desafia o público a descobri-lo, em três dias. Este desafio nos remete à teoria das histórias policiais.

Albuquerque, em seu livro *O mundo emocionante do romance policial*, nos fala do crime perfeito:

> Dizem os criminologistas que o crime perfeito só é possível quando praticado sem premeditação. Um crime de ocasião. Todo homicídio, por melhor pensado que seja, por mais bem arquitetado, é fruto da inteligência. Assim sendo, uma inteligência igual ou maior à do criminoso pode solucioná-lo. O crime de ocasião, é quase impossível ser desvendado. (Albuquerque, 1979, p. 103).

Para Peter Winner, a leitura e releitura de escritores de sua predileção

funcionam como respaldo para suas teorizações e na platéia alguém relembra o detalhe biográfico de Émile Ajar. Émile foi um escritor premiado que conquistou crítica e público, mas nunca apareceu. Ninguém jamais o viu. Dele só existem fotos misteriosas e boatos não confirmados. O mistério só foi descoberto depois de seu suicídio, em 1979. Na realidade, Émile Ajar era o romancista Romain Gary, cuja vida entra na pauta da discussão por um dos editores da antologia anual **POLAR**[1]. O editor aproveita a ocasião para criticar Peter Winner e seu alter ego:

> O suicídio é o pseudocrime perfeito. Se o seu suicídio acontece nos próximos dias, mais uma vez será provado que não existe o crime perfeito, o que é mais fácil de provar do que a existência de Deus (...) Romain Gary, ao se suicidar, na verdade, matou Émile Ajar. (Fonseca, 1992, p. 153)

O debate sobre as origens do *Roman Noir* leva Peter Winner a revelar seu primeiro segredo: matou um homem e assumiu sua identidade. Todas as confissões da narrativa são feitas a Clotilde Farouche. E a fixação pelo crime perfeito leva o conto para a coincidência maior: *A BIOGRAFIA DO ESCRITOR DE **ROMANCE NEGRO** É QUASE IGUAL À DE POE*. Assim explica o personagem-narrador quando fala de seu primeiro assassinato e do encontro que teve com a vítima:

> Essa era uma das coincidências que existiam entre nós, como sermos americanos auto-exilados na Europa, filhos adotivos de indivíduos que talvez tivessem morrido pois não nos correspondíamos com eles. Permita-me uma digressão: os escritores que têm uma

---

[1] *POLAR: em francês, termo popular para romance policial, com uma conotação de algo muito vulgar.*

unesp

> experiência magisterial são mais lúcidos que os outros, desculpe a falta de modéstia. (Fonseca, 1992, p. 155)

A enunciação de Fonseca é contada de trás para frente e o narrador-personagem relata sua biografia misturada com a de Poe. Sabemos que Poe nasceu em Boston, que foi adotado bem pequeno por um casal que não o amava muito. Era um estudante beberrão e ambientou todas as suas histórias policiais em Paris, além de ter sido o primeiro escritor do ocidente a dar forma moderna à narrativa policial. Winner também nasceu em Boston e mantinha uma admiração doentia por Edgar Poe. Outra coincidência: vítima e assassino do conto de Fonseca se parecem muito; são quase idênticos. Para o leitor desavisado, fica difícil acompanhar o narrador Peter Winner no labirinto que o oprime. Há referências demais e pistas numerosas. Ao lermos o texto, temos que segui-lo como a um guia e a única testemunha para ***o crime perfeito*** é o próprio leitor. Peter Winner, na realidade, chama-se Jonh Landers. Jonh Landers atrai o verdadeiro Peter Winner para uma cilada e apresenta-lhe nada menos que "*Graham's Magazine*, Philadelphia, abril de 1841, a obra inaugural, *Os crimes da rua Morgue*". Neste encontro as duas personagens conversam sobre o fanatismo que têm por Edgar Poe e sobre outras obras do autor famoso. Em frente do verdadeiro Peter Winner está o falso, o criminoso disfarçado e, com todos os recursos e truques, envenena o verdadeiro escritor, veste suas roupas e desse momento em diante assume sua identidade. Quando acaba de praticar o crime simula um suicídio, escrevendo um bilhete.

Os crimes em *Romance negro* são palavras cruzadas e jogos de atividade intelectual. A polícia, quando citada, recebe xingamentos. No caso de *Os crimes da rua Morgue*, há um crime misterioso, um detetive (Dupin) e uma solução. No conto de Fonseca há ciladas, incompetência da polícia e ocasião perfeita para a execução dos crimes. O assassino manipula a história, transforma-se em detetive e faz da

morte uma grande insignificância.

Afinal de contas a narrativa policial não se sustenta sem o criminoso? Não. Essa questão se apresenta como a mais clássica nesse gênero. Por inúmeros motivos mata-se no conto policial. Em *Romance negro* as mortes são movidas pela frustração profissional de um escritor inédito, rejeitado pela editora Grasset. Há combinações engenhosas, jogo e sedução que o criminoso conduz com mestria. Todo o ambiente, objetos e situações conspiram a favor do crime. O tabuleiro do jogo é exposto ao leitor – há uma cumplicidade de quem lê. O como, o quando, a hora e o ambiente fazem parte do problema. Objetos, armas e venenos são ardis usados com competência por escritores que manipulam bem essa arte. O crime perfeito exige muito estudo.

Inúmeros escritores são aplaudidos, elogiados e denegridos nesse conto de Fonseca. Desde Voltaire há uma discussão em torno da concepção segundo à qual o romance policial teria sua origem numa fábula oriental milenar, *Peregrinação dos três jovens do rei de Serendip*, reelaborada por Voltaire em *Zadig*. Fonseca fala dessas questões de origem do conto policial, mas os aplausos são para Boccaccio, Chaucer, Shakespeare e Umberto Eco. Nem mesmo os autores consagrados do romance policial recebem elogios, como Rex Stout, Conan Doyle, Agatha Christie, Simenon, entre outros.

Na verdade, Fonseca trabalha com os ensinamentos, palpites e sugestões que o gênero policial exige em sua escritura. Certamente não é qualquer escritor que se aventura com êxito por gênero tão acariciado pelo grande público. A amostragem de citações serve para confirmar contradições evidentes em escritores de grande porte. Fonseca usa metáforas para imitar a si mesmo e aproveita muito bem as influências.

Em *Romance negro* há uma história no texto e uma história do texto. Os códigos que o autor utiliza são pré-textos que estabelecem relações, não de casualidades, mas relações de coerência e exigência ficcional. Os significados dos nomes Winner e Farouche (sobrenome de Clotilde) integram assinaturas marcantes

unesp

nos textos. Winner se desdobra em vencedor, conquistador, ganhador. A fama e a realização do escritor confirmam esse prognóstico. Farouche significa selvagem, feroz, cruel. No início do conto o narrador descreve Clotilde como um lagarto com uma língua fininha, comprida e escura. Talvez a maior crueldade de Clotilde seja seu ódio por Edgar Poe. No conto de Fonseca, o leitor segue o protagonista como um detetive. A distinção entre o real e a escrita se converte numa questão: o *real* existe? Para que serve "escrever?" A *biografia* de Peter Winner facilita sua morte. Se o falso Peter Winner é sósia do verdadeiro e dá a impressão para o mundo que a vítima ainda vive, o escritor estaria proporcionando mais fama a Winner, ou dando vida a John Landers? O verdadeiro Winner era homossexual, então aparece mais um problema para o assassino: Sandro Morelli, o namorado do verdadeiro escritor. John Landers vê-se obrigado a praticar seu duplo assassinato (elimina Sandro Morelli) com o mesmo veneno que usou para matar Winner e mataria sua terceira obsessão, a mulher Clotilde, se fosse necessário. No conto de Fonseca o assassino sempre vence, como vence também o assassino de *Os crimes da rua Morgue*. Nos dois contos também não há punição. Em *Romance negro* a competência dos discursos do criminoso leva a uma explicação quase que bem vista da contravenção. A concepção do porta-voz da narrativa é *a defesa do assassinato como bela arte.*

O protagonista de *Romance negro* persegue um esquema cerebral e maniqueísta para explicar sua "Lógica" de matar. Pratica os crimes em quartos fechados. *Quarto fechado* é o título de seu livro recusado por Clotilde, representante da editora Grasset. Clotilde é a mesma pessoa que viria a ser sua esposa. De vingança em vingança John Landers pratica os crimes em quartos de hotéis, exatamente como o *quarto fechado* de *Os crimes da rua Morgue*. Como no conto de Poe, no de Fonseca há um duplo assassinato. O espaço da ficção, nas duas, narrativas, pode ser colocado numa moldura, com requinte e perspicácia. O caminho da escritura não pode ser real, pois Peter Winner não *É* Peter Winner, e *Sim* John Landers. Assim sendo, o escritor Landers se debate entre os tortuosos laços da

unesp

escrita e a vontade de matar. O escritor-protagonista confunde o leitor, confunde a crítica, confunde a namorada e o livro que escreveu: *Romance negro*. Landers joga com oposições: sua identidade não é real mas a sua vida-romance *poderá ser*. Para acentuar esse jeito de ser da personagem Landers, recorremos a Barthes em *O prazer do texto*:

> Como instituição o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada já não exerce sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha. (Barthes, 1977, p. 38)

O protagonista de *Romance negro* apaga os rastos do verdadeiro escritor, do amante deste (Sandro Morelli) e os seus próprios. Fragmenta-se e assume a identidade do "seu objeto de desejo". Esta passagem pode ser bem ilustrada ainda por Barthes:

> E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do infinito quer esse texto seja Proust, ou seja o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. (Barthes, 1977, p. 49)

A narrativa de Fonseca se realiza em forma de memória e em *Romance negro* vence a delinqüência. Landers lança um livro novo com direito à noite de autógrafos e outras carícias de sua editora Grasset. Título de sua nova história: *O impostor*. O

unesp

inspetor que comparece à noite de autógrafos de Landers tem um nome bem significativo, ou seja, um trocadilho bem sonoro com o nome do inspetor de Poe (Dupin). O de *Romance negro* chama-se Papin e o policial da nova história do pseudo Winner, Daupin. O livro bem aceito pela editora tão cobiçada responde ao modo de *vida de o impostor*.

A ficção de *Romance negro* desorienta o leitor e o leva a um tempo de releitura, pois o leitor vê-se obrigado a ler e reler várias vezes o texto. O tempo circular dessa ficção e a complexidade de sua estrutura são marcas e detalhes que se passarem despercebidos não serão apreciados nem compreendidos devidamente.

Segundo Gramsci, em sua teoria sobre a literatura policial sempre existiram duas correntes: uma mecânica, de enredo; outra artística. (Gramsci, 1978, p. 119).

No conto de Fonseca, fica bem claro que o escritor quer homenagear artistas internacionais, porque nenhum brasileiro é citado. Fonseca enumera escritores de renomes e que marcam uma tradição. O autor de *A grande arte* quer mitificar artistas *flâneurs*, boêmios inveterados e alcoólatra. O narrador, por meio do fluxo de consciência, faz perguntas sobre fama e a imortalidade de quem escreve:

> Existe uma fama legítima? Ou são todas espúrias? Quando seu livro foi publicado com o nome de Winner pela Grasset e recebido com aclamações, estava ele acrescentando algo à fama de Winner, ou à dele, Landers? Quem é William Shakespeare: Francis Bacon, Christopher Marlowe ou o zé-ninguém William Stanley? (...) Homero existiu? Isso tem importância ou é uma questão ridiculamente bizantina? (Fonseca, 1992, p. 176)

Diante do questionamento que Fonseca faz sobre fama, concordamos com

Gramsci no que diz respeito às correntes da literatura policial. O autor de *O caso Morel* optou pela corrente artística.

A vida e as obras dos escritores se confundem, nesse conto de Fonseca. O que é mais importante, viver ou escrever? Interessa ao leitor a vida dos autores de sua preferência? Sabe-se que Baudelaire foi tradutor, admirador e mitificador da figura de Poe que, por excesso de álcool, acaba morrendo com *delirium tremens* em Baltimore. O verdadeiro Winner de *Romance negro* é homossexual (o que foi assassinado) e, para ilustrar essa particularidade em que os laços da escrita e do sexo são manipulados pela ficção, o personagem-narrador relembra um quadro de Fantin-Latour – *Un coin de table* (Bonnefoy, 1961, p. 88). Nessa pintura Verlaine e Rimbaud estão sentados à mesa de um bar. Rimbaud (com cara de apaixonado) se encontra com o cabelo revolto, uma mão no queixo e os olhos presos nos olhos de Verlaine, que está meio de lado, segurando uma taça, o olhar distante, como se estivesse zangado. A beleza e a juventude de Rimbaud contrastam com a severidade da testa reluzente de Verlaine e sua barba cheia. Diante dessa lembrança do famoso quadro em que estão retratados os amantes e poetas franceses, Sandro Morelli acaricia a perna de John Landers, no *Train Noir*. Sandro também é assassinado com o mesmo veneno, do mesmo frasco que Landers usou para matar o verdadeiro Winner, simplesmente porque descobriu que seu namorado não era aquele farsante.

Fonseca, como Edgar Poe, capta a curiosidade do leitor e deixa para o final a solução do suspense e o mistério da narrativa. Se nos *Crimes da rua Morgue* há o desafio do quarto fechado, no qual não havia possibilidade nenhuma do assassino penetrar, as revelações dos segredos de *Romance negro* ficam para o final. Bem no finalzinho o leitor depara-se com o terceiro e último segredo de John Landers – segredo denominado: *A cilada dos deuses*. A cilada é resumida da seguinte forma: o pai de Landers teve dois filhos gêmeos e os deu para adoção. Um foi adotado por um casal de nome Landers, de Boston, e o outro a um casal de nome Winner, de Harrodsburg. Os deuses condenaram John Landers a ser o irmão que assassinou.

unesp

Pecado e confissão não são problemas na narrativa policial. Talvez as vidas dos poetas, filósofos, santos e deuses sejam mais importantes nesse conto de Fonseca, pois seu narrador imparcial, que acompanha um Landers sempre movido à champanhe, reflete no final:

> Calvino está certo quando sintetiza uma verdade, por todos conhecida, com o axioma: quem comanda a narrativa não é a voz, é o ouvido. Sua ouvinte, sua adorável ossuda Clotilde, entendeu a história que ele contou de maneira pessoal e única. Ele disse uma coisa, ela ouviu outra. Assim é a vida. Assim são as histórias. (Fonseca, 1992, p. 182)

Clotilde ouviu toda a história e teve a felicidade de continuar viva (não se sabe até quando porque ela marcou encontro com Landers em Paris) – no cenário das histórias do mestre Edgar Poe e do delinqüente Landers. Venceu o mal. Algumas regras de S. S. Van Dine são seguidas à risca: Landers é a personagem principal, goza da felicidade de na vida não ser empregado de ninguém e as soluções da história não são banais. A grande jogada de John Landers (o seu álibi) é ser sósia de seu irmão gêmeo e fazer com que o mundo continue vendo uma pessoa que já morreu. Com isso ganha o *Roman Noir*.

unesp

TERCEIRA PARTE: POE E A SEDUÇÃO DO HORROR

3.1 – ESTRUTURA DA NARRATIVA POLICIAL

3.2 – A RUA MORGUE

O criador do romance negro foi Dashiell Hammett (1894 – 1961) e um dos seguidores mais expressivos foi Raymond Chandler (1888 – 1959).

O romance negro tem na coleção *Série Noire*, que começou a ser publicada na França em 1945, seu ápice e seu reconhecimento pelo público. A sua plataforma de lançamento foi a revista *BLACK MASK*, uma típica "pulp magazine", revistas baratas com baixa qualidade de impressão e de gosto duvidoso, nas quais os escritores são pagos por palavras, e onde, a partir de 1925, Hammett começou a publicar contos e todos os seus textos importantes.

O *Roman Noir* francês nasceu da necessidade de dar a um público que apreciava tal gênero de histórias, romances franceses e não aqueles em que se falava em *gangsters, Chicago, proibição* e *máfia*. Bom ou mau, conforme o gosto de cada um, ele hoje pesa na balança, tendo grandes escritores. Autores que começaram na *Série Noire* usaram pseudônimos estrangeiros, pois o público não os aceitava.

O diretor e criador da *Série Noire* foi Marcel Duhamel. Numa apresentação feita em 1945 nos primeiros volumes pela editora Gallimard, Duhamel explica a coleção e define o seu programa:

> O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático, tampouco. (...). Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas

> vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. (...). Mas aqui são moeda corrente e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (Duhamel, M. In: Reimão, 1983, p. 52 - 3)

Nessa declaração de Duhamel, se destacam dois pontos importantes: primeiro, o *Roman Noir* é apresentado como imagem inversa do romance-jogo; segundo, esse tipo de narrativa faz-se passar pelo romance de delinqüência.

Essa literatura de que fala Duhamel transforma-se em produto de consumo a partir de ingredientes cuidadosamente dosados: mistério, violência, erotismo e humor. Quando os melhores autores americanos e ingleses foram esgotados, apelou-se para os autores franceses: Amila, Le Breton, Giovani e outros. E depois veio a última moda: a criminalidade política com aprisionamentos de reféns, carros transformados em armadilhas, seqüestros de aviões. Com tantas mudanças, a *Série Noir* começou a ficar sufocada.

A despeito de seu aspecto comercial, fica reconhecido que o *Roman Noir* exerceu na França uma grande influência. No espírito de um vasto público, derrubou o preconceito do "escrever bem" e contribuiu para criar um estilo novo entre escritores e a "vida crua".

O *Roman Noir* suscitou um grande número de imitadores, mais conduzidos pela procura do lucro do que pela necessidade de escrever. Ficou "fácil" para alguns autores fabricar um *Roman Noir*: uma ação qualquer, mas de preferência complicada, cenas de tortura, sadismo, um estilo sem rodeios, uma pitada de humor.

O texto de Duhamel destina-se ao potencial leitor da *Série Noir*. Avisa que esse tipo de romance não é destinado ao leitor amante de enigmas de Sherlock Holmes. Ele busca atingir o leitor saturado e insatisfeito com o romance de enigma clássico. Duhamel informa ao leitor que nessa nova forma de narrativa policial não

unesp

se verá otimismo sistemático; a imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas com contraponto da moralidade geralmente admitida como tal.

Duhamel deixa bem claro que serão aprofundadas, nesse tipo de romance, as situações angustiantes em que o homem pode se envolver. Serão explorados todos os tipos de sentimentos, mesmo os convencionalmente tidos como ignóbeis: paixões bestiais e ódios ardentes. A gíria e os palavrões são admitidos, como também linguagem coloquial do dia-a-dia e o humor.

Na rua Morgue, o leitor não tem chance de mergulhar nas mentes tortuosas das vítimas e criminosos. Até porque os crimes são teoricamente insondáveis. O detetive trabalha muito para descobrir o verdadeiro criminoso. Na arte de Poe não há necessidade de passatempo ideal de leitores entediados com a morna realidade que os cerca. Bem diferente desses tempos pós-modernos, em que há disputa fervorosa pelas editoras. A chance do sucesso do escritor se encontra no malabarismo das tramas, na crueldade dos assassinos e no sofrimento das vítimas.

A maioria dos atuais autores policiais não está preocupada com a *tensão narrativa* e nem com o talento propriamente dito. Não interessa o artesanato. Estão interessados nos esquemas conhecidos e nas fórmulas consagradas. Para os autores atuais, os assassinatos são *clean* e piscinas são escolhidas como cenas dos crimes. O método de Poe não é comum na tradição do gênero policial. A rigor, os autores atuais desejam criar quebra-cabeças e mistérios psicológicos ao alcance de todos. Nada de muito profundo para não perturbar o leitor. As metas são suaves e o papel principal é distrair o leitor.

Poeta, crítico e ficcionista, Poe teve a pretensão de realizar conhecimentos profundos de nível lógico e filosófico por toda a sua ficção. Lovecraft afirma que antes de Poe a maioria dos autores de terror trabalhou quase sempre no escuro, sem a compreensão da base psicológica da sedução do horror, e tolhidos em maior ou menor grau pela conformidade a certas convenções literárias fúteis como o final feliz, a virtude premiada e em geral um didatismo moral oco, aceitação de padrões e

unesp

valores populares, empenho do autor em inserir suas próprias emoções na história e o tomar partido em favor dos defensores das idéias artificiais da maioria. Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que o papel da ficção criativa é a de expressar e interpretar eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou o que provem – bons ou maus, agradáveis ou repugnantes, alegres ou deprimentes, com o autor desempenhando tão-somente a função de cronista vivaz e imparcial e não a de professor, simpatizante ou apologista.

Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas como tema para o artista e, inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidiu ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer mas à dor, não ao crescimento mas à decadência, não à tranqüilidade mas ao medo, e que fundamentalmente ou são contrários ou indiferentes, aos gostos e julgamentos expressos tradicionais da humanidade, e à saúde, sanidade e bem-estar geral normal da espécie. (Lovecraft, 1973, p.48)

O conto *Os crimes da rua Morgue* é composto por inúmeros esquemas estruturais, estruturas específicas que pertencem ao universo literário de Poe. O que seria sobrenatural para as pessoas comuns, no universo do homem com capacidade intelectual elevada, passa a ter outra conotação:

> Assim como o homem forte exulta com sua capacidade física, deleitando-se com exercícios que põem os seus músculos em ação, assim também o analista experimenta grande satisfação com a atividade intelectual que lhe permite desemaranhar as coisas. Sente prazer até com as ocupações mais triviais que põem em jogo o seu talento. Gosta de enigmas,

> adivinhações, hieróglifos, revelando, em cada uma de suas soluções, uma agudeza que parece sobrenatural às pessoas comuns. (Poe, 1978, p.111)

A pessoa mais capacitada dessa narrativa para decifrar enigmas, adivinhações e que tem agudeza que parece sobrenatural às pessoas comuns é o detetive Dupin. Seu caráter forte e sua atividade intelectual fazem dele uma criatura brilhante para o narrador. Desvendar os esquemas e os crimes praticados na Rua Morgue não se resume em tarefa fácil para Dupin.

Para facilitar o acompanhamento da análise a que me proponho, julgo pertinente elaborar um rápido resumo do conto:

Dois amigos (o narrador) e Dupin (um detetive) lêem na *Gazette des Tribunaux* um artigo sobre crimes misteriosos. Numa madrugada, os moradores da Rua Morgue acordaram com gritos vindos da mansão onde residiam a Sra. L'Espanaye e sua filha Camille. A polícia e os vizinhos arrombaram a residência e encontraram o cadáver da moça, pendurada de cabeça para baixo, na chaminé. O corpo da velha, decepado, foi encontrado no pátio da parte de trás da casa.

Nas mãos do leitor está o mistério. A elaboração mental do crime é um desafio à razão. Poe busca desde as primeiras linhas do conto a unidade de efeito. A linha reta é o melhor caminho, tudo que ocorre dentro da narrativa deve chegar a um final fechado (com uma solução). Poe usa a matemática para contar letras, frases e determinação do tamanho de suas histórias. Nada deve escapar ao leitor. Dentro do próprio conto isto é explicado ao leitor. A metaliteratura em Poe se realiza na medida em que o autor faz com que a arte observe suas próprias conquistas do ponto de vista da técnica. O leitor experiente sabe onde vai dar a linha reta de Poe.

O narrador de *Os crimes da rua Morgue* se projeta no texto e tem participação na história tanto quanto outras personagens. Dessa forma ele, apresenta o texto a seus leitores:

unesp

> Entre a engenhosidade e a capacidade analítica existe uma diferença muito maior, na verdade, do que a que existe entre a fantasia e a imaginação, embora de caráter estritamente análogo. Verificar-se-á, de fato, que o homem engenhoso é sempre imaginoso, enquanto que o verdadeiramente imaginativo não deixa jamais de ser analítico. (...). A narrativa que se segue servirá de certo modo, ao leitor, como um comentário sobre as proposições que acabo de apresentar. (Poe, 1978, p.114)

Em tom discursivo, o narrador busca efeito de verossimilhança. Como num pacto narrativo, atinge o efeito de ilusão. Somos levados pelo autor. Poe explora a motivação no leitor através do substantivo e do adjetivo. Em nome da retórica e subjetividade do narrador, Poe leva o leitor para a tensão de um efeito. São raros os momentos em que o narrador dá voz a Dupin. Faz parte da retórica do narrador problematizar. Antes do crime se efetuar na história, o narrador faz várias análises e levantamentos de problemas:

> Residindo em Paris durante a primavera e parte do verão de 18..., travei conhecimento com um certo Monsieur C. Auguste Dupin. (...). Ficou, afinal, assentado que viveríamos juntos durante a minha permanência na cidade – e, como a minha situação financeira fosse melhor que a dele, coube-me de alugar e mobiliar, num estilo que estivesse de acordo com o caráter um tanto fantástico e taciturno de nosso temperamento, um velho e grotesco casarão, arruinado

> pelo tempo, havia muito desabitado, devido a superstições que não nos detivemos a averiguar. (Poe, 1978, p. 114 - 5)

O sujeito da enunciação (aquele que conversa com o leitor) não é o protagonista do conto, mas uma personagem sem nome, que assume o duplo papel de narrador da história e de companheiro do detetive. É essa personagem que estabelece o elo de ligação com a trama da história. Através dela acompanhamos o misterioso assassinato e tomamos conhecimento do inquérito. A dupla detetive-amigo será uma tradição seguida por muitos escritores. Poe caracteriza bem um verdadeiro detetive. Nessa profissão não basta o peculiar espírito de observação, torna-se necessário que esse indivíduo tenha uma sólida cultura geral e conhecimento da realidade em que vive. Um traço forte da personalidade de Dupin é seu desinteresse pelos bens materiais. O detetive Dupin é sustentado pelo amigo. A dupla vive em completo isolamento, dormindo de dia e vagando de noite pelas ruas de Paris.

Em sua resenha crítica das narrativas de Hawthorne, Poe desenvolveu *uma teoria do conto*: "no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse" (Poe, 1974, p. 48).

Nós, leitores, diante do mistério, não encontramos nenhuma explicação racional. A história passa a ser então um desafio à razão. Mas cabe ao gênero policial a resolução racional do problema, pela intervenção do detetive. Este herói tem capacidade de explicar aquilo que as pessoas de inteligência normal não conseguem sequer imaginar.

Poe compreendeu, segundo Cortázar, que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a *posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um

conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (Cortázar, 1974, p. 122). O narrador adverte claramente o leitor: "não se supunha que estou escrevendo um romance". (Poe, 1978, p.117).

Os jogos intertextuais são elementos utilizados nas narrativas policiais. Para o narrador de *Os crimes da rua Morgue*, a França representava um país com muita cultura e leitores especializados. A melhor moldura para as histórias policiais de Poe passa a ser Paris. O autor compõe suas narrativas segundo um método que é exposto em *A filosofia da composição*:

> Muitos escritores preferem deixar entender que compõem graças a uma espécie de frenesi sutil ou de intuição extática e teriam positivamente o estarrecimento se lhes fosse preciso autorizar o público a dar uma olhadela atrás da cena a contemplar (...) as peças e as cadeias; as coisas para a mudança de cenário, as escadas e os alçapões... toda a maquilagem que, de noventa e nove em cem, constitui o apanágio e o natural da história literária (...) Quanto a mim, não encontro a menor dificuldade em me lembrar da marcha progressiva de todas as minhas composições (...) Escolho *O corvo* (...) Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático. (Poe, 1986, p. 102 - 3).

O dado científico do conto policial nega o recurso à fantasia e à imaginação, considerados como recursos desprezíveis. Sob esse prisma, as histórias policiais querem se mostrar diferentes de outras formas literárias, como não-ficcionais, mas

unesp

reais. Os pressupostos extratextuais fazem parte de todo um acervo utilizado pelo autor para dar verossimilhança ao texto.

Segundo Poe, quer se trate de um poema ou de uma narrativa em prosa, portanto de um texto policial, não devemos conduzir-nos pela inspiração, mas controlar, por uma reflexão bem conduzida, cada sugestão espontânea da imaginação. O que deve fazer cada escritor é passar da escritura "natural" à criação raciocinada. A primeira tateia e inventa um pouco ao acaso. A segunda vai direto ao objetivo por meio da *lógica*. Essa subordinação ao esquema criado em *A filosofia da composição* é ressaltada por toda a obra de Poe. Sobre a *lógica* da criação, lemos:

> Se existe uma coisa evidente, é que um plano qualquer, digno do nome de plano, deve ter sido cuidadosamente elaborado em vista do desfecho, antes que a caneta ataque o papel. Não é senão tendo sem cessar o pensamento do desfecho diante dos olhos que podemos dar a um plano sua indispensável fisionomia de lógica e causalidade – fazendo com que todos os incidentes caminhem em direção ao desenvolvimento da intenção. (Poe, 1986, p. 104).

Esse trajeto (geografia da narrativa semelhante à de um rio) entre um começo e uma conclusão pode ser seguido sem detalhes fortuitos e inúteis. Ponto de partida e ponto de chegada devem se conectar de tal forma que o escritor não precisa liberar seu potencial de criatividade. Os impulsos, sinuosidades inúteis, os tumultos da experiência humana não contam muito para o efeito do real na ficção. Poe orienta o leitor para fugir da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.

3.3 – A LÓGICA DA POLÍCIA E A EFICIÊNCIA DO DETETIVE AMADOR

Na Paris do século XIX o público leitor se deleita com os jornais populares. A atração pela desgraça alheia e o desafio ao mistério são elementos articulados pela imprensa. Nesse momento, a comunidade urbana, insegura e sem confiabilidade na polícia, compartilha seus ideais de justiça com homens que possuem qualidades somente comparadas às de um bom jogador de xadrez: o detetive. Para o jogador de xadrez o conhecimento pode parecer fruto de uma percepção intuitiva, mas, na verdade, é resultado de uma observação atenta.

O público não simpatiza com a polícia, como organização oficial, e por isso é que os detetives das histórias policiais, em sua maioria, são amadores ou profissionais de trabalhos particulares. O detetive Dupin não ganha absolutamente nada para desvendar os crimes da Rua Morgue. O traço mais visível e importante para um detetive é a sua inteligência. Dupin critica severamente a ineficácia da polícia:

> A polícia está confusa ante a aparente ausência de motivo, quer quanto ao que se refere ao próprio crime, quer quanto à atrocidade do assassino. Está perplexa, também ante a aparente impossibilidade de relacionar as vozes ouvidas durante a discussão com o fato de não se haver descoberto ninguém nos aposentos superiores, exceto o cadáver de mademoiselle L'Espanaye, não havendo possibilidade de ninguém ter saído da casa sem que fosse pressentido pelas pessoas que subiram as escadas. (Poe, 1978, p. 131)

Dupin, que até então falava pouco, assume o foco narrativo, no momento da investigação.

Poe inventa o detetive moderno, como diz Lacassin, "um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos" (Boileau, 1991, p.60). Investigar, para Dupin, é um *hobby*, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio. Esse rigor lógico na criação literária faz com que a arte caminhe rigorosamente para a solução desejada. Um dos pontos altos de *Os crimes da Rua Morgue* é que a história é escrita ao contrário, de trás para diante, a fim de que todos os incidentes possam convergir para o fim desejado. Lúcia Reimão destaca em seu livro, *O que é romance policial*, a personagem fascinante do escritor de *Os crimes da Rua Morge*: "Por aqui se vê que a valorização do rigor lógico não é apenas aplicada por Poe no método de investigação de seu personagem Dupin, mas sim, é aplicada pelo autor no seu próprio ato de construção de um texto. Elaborar uma narrativa é, no limite, para o contista, um teste e um exercício dos pressupostos e das crenças do positivismo"(Reimão, 1983, p. 20). Os limites entre *real* e *ficcional* se desmancham. Poe arma um jogo em que a *realidade* é a matéria da *ficção* e vice-versa. Dupin só se interessa pelas personagens da história, na medida em que essas pessoas são elementos de suas "equações mentais". Ele só "entra na mente" destas para conhecê-las melhor e "dar material" para Poe exercitar sua matemática da composição. Emocionalmente, não há envolvimento de Dupin com ninguém.

Para esclarecer os casos misteriosos de *A Rua Morgue*, aponto algumas etapas que levaram Dupin a deduzir quem era o assassino. São elas:

1- A reflexão sobre os depoimentos das pessoas que ouviram os gritos leva o detetive às seguintes conclusões: as vozes não eram de mulheres, portanto o assassino estava ainda no quarto quando os vizinhos chegaram à casa das vítimas; a voz "grossa" era a de um francês, a outra era estranha, descomunal, indecifrável; o assassino não podia ter saído pela escada, nem por alguma janela da parte de frente da casa, porque

unesp

teria sido visto.

2- A investigação feita no lugar do crime estabelece pontos de concordância com os depoimentos dos curiosos: as portas do quarto das vítimas estavam trancadas com a chave do lado de dentro. Sua primeira observação original é que a mutilação horrível dos corpos e a desordem do quarto não podiam ser obra de um assassino comum. Dupin estabelece então uma forte ligação entre a extraordinariedade da voz e a extraordinariedade da modalidade dos assassinatos. O espírito científico do detetive se recusa a crer no sobrenatural, ele procura a causa racional.

3- A descoberta de detalhes que escaparam à investigação policial: convencido de que o assassino só podia ter fugido pelas janelas do quarto que davam para os fundos, Dupin investiga mais atentamente essas janelas que estavam fechadas. Descobre que o prego que travava o caixilho da janela acima da cama estava quebrado e que uma mola permitia o fechamento automático da janela. Faltava investigar a possibilidade de descida do assassino, do quarto andar para o chão. Dupin viu um cano de pára-raios a um metro e meio da janela, cuja persiana aberta diminuía essa distância, mas não a ponto de ser alcançada por um ser humano normal. Era preciso ter uma agilidade fora do comum. Essa constatação reforça a tese da característica extraordinária do assassino; o ponto-chave da investigação é a descoberta de um tufo de cabelos nos dedos rigidamente cerrados da Sra. L'Espanaye. Os cabelos não eram de um ser humano, mas de um orangotango, da espécie que existe na Índia Oriental. Esse detalhe é confirmado pelas marcas das unhas deixadas na garganta da vítima. Explicava-se assim a coincidência das marcas, da extraordinariedade da voz, da ação monstruosa, da força sobre-humana e da agilidade portentosa; a descoberta, ao pé do condutor de pára-raios, de um pedaço de fita de amarrar os cabelos em rabo-de-cavalo, que usavam os marinheiros malteses, levou o detetive a deduzir quem era o proprietário do orangotango. O anúncio deixado no jornal visava atrair o dono até sua casa, com a promessa da restituição do valioso animal, sem evidentemente, fazer alusão aos crimes acontecidos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4- A composição da narrativa de Poe revela uma progressão dramática que só se esclarece nas últimas páginas. Para a co-investigação dos crimes da *Rua Morgue*, o narrador ouve o amigo e se surpreende a cada dedução. Esse valor científico e literário da obra é feito com argumentos intransponíveis. Os argumentos não seriam convincentes se o autor da obra não verificasse todas as peças de sua maquinaria. Isso significa, evidentemente, que o detetive não pode falhar. Ele é infalível, não porque é um super-homem, mas porque seu papel é "desmontar" um *imbróglio* que foi " montado " para ele. Se se enganasse, não forneceria a prova de que o mistério o ultrapassa, mas simplesmente de que a história é ruim, e, nesse caso, o contista renunciaria a escrevê-la. Desde que a história existe, o policial é infalível. A polícia é obrigada a procurar uma pessoa puramente "imaginária". Na realidade, a história é muito mais complexa, mas se pauta nesse procedimento da *substituição*, que será bastante empregado em outras ficções, mas nunca com tanto método quanto nessa história analisada.

Para substituir o orangotango, (o verdadeiro criminoso) a polícia prende um suspeito:

> Uma nota de última hora, porém, anunciava que Adolphe Le Bon havia sido detido e encarcerado, embora nada pudesse incriminá-lo, além dos fatos já expostos. (...)
> Le Bon foi posto imediatamente em liberdade, depois de termos narrado o que sabíamos (com alguns comentários por parte de Dupin) na delegacia de polícia. (Poe, 1978, p. 128, 150)

Os críticos Boileau e Narcejac perguntam: mas quem é Dupin? No fundo,

Poe nada sabe a respeito. O homem não o interessa. Basta-lhe sugerir-nos que Dupin é uma prodigiosa máquina de raciocinar. Seu aspecto é apenas esboçado. Dissimula seus olhos através dos óculos verdes. Gosta de sair à noite. O homem que nunca se engana exclui-se da comunidade humana.

Todas as deduções de Dupin para os crimes da rua Morgue são posteriores à ocorrência do crime. E essa base vai sustentar o *romance* de *enigma*.

As obras que se seguem aos contos policiais de Poe serão compostas sempre de duas histórias: a do crime e a do inquérito. Os autores que se baseiam na tradição de Poe seguem o mestre em sua teoria. A base de sustentação para qualquer romance de enigma são as *deduções* do detetive após a ocorrência do crime. E isto vale também para autores contemporâneos, como Fonseca que em suas histórias têm o *crime* e o *inquérito*. Mesmo que esse inquérito seja resolvido pelo leitor.

3.4 – A MODERNIDADE DE POE

As teorias de Poe adquiriram um plano convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores. Essa atitude científica/literária não foi vista antes dele. Dessa forma, Poe estudou de forma convincente a mente humana. Fez dos estudos analíticos verdadeiras fontes de terror, fundando uma nova ordem dentro da "ficção de horror". Ele inventou o conto de lógica e dedução – uma espécie de ficção diabólica moderna.

Na realidade, o que Poe traça em *Os crimes da rua Morgue* é um aparato de dor. Trata-se de um crime (des) humano. Esse campo de dor e do desconhecido é que faz a riqueza de sua narrativa. Que o corpo da Sra. L'Espanaye esteja completamente desconjuntado, que o cadáver de sua filha esteja absurdamente atarracado em um canal de chaminé, eis o que acabrunha. A morte não é nada. O

assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ele parece inexplicável.

Sem dúvida, o esquema que Poe sugere pode ser composto e recomposto por cada leitor. Bella Jozef, citando François Fosca, em seu livro *A máscara e o enigma*, diz que Poe se inspirou nas seguintes regras para criar sua fórmula policial:

1- o caso que constitui o sujeito é um mistério em aparência inexplicável;

2- um personagem ou vários – simultânea ou sucessivamente – é considerado de forma errada, como o culpado, porque os índices superficiais parecem indicá-lo;

3- uma minuciosa observação dos fatos, materiais e psicológicos, que segue a discussão das testemunhas e acima de tudo um rigoroso método de raciocínio, triunfam das teorias apressadas. O analista nunca adivinha. Ele raciocina e observa;

4- a solução, que concorda perfeitamente com os fatos, é totalmente imprevista;

5- um caso parece extraordinário quando ele é fácil de resolver;

6- quando se eliminam todas as impossibilidades, o que permanece, embora incrível à primeira vista, é a solução justa. (Jozef, 1986, p. 232)

É Álvaro Lins, em *No mundo do romance policial*, quem fornece dados sobre o surgimento e aceitação dessa literatura que cresceu nas metrópoles desesperadas. Lins nos revela que tal gênero de livros não aparece nas histórias literárias nem nos panoramas críticos. E não há propriamente injustiça nessa exclusão. O romance policial não é considerado literatura no conceito estético desta palavra. Aquele problema da criação poética através do estilo nunca foi inteiramente resolvido pelos seus autores, e não o será nunca talvez. Grandes figuras da literatura como Voltaire, Balzac, Dickens e Dostoievski jogaram com elementos da ficção policial mas não realizaram estritamente romance policial.

Em *Crime e Castigo*, Dostoievski construiu a psicologia de um assassino, desdobrou, na ação romanesca das relações entre Raskolnikov e Porfírio Séméionovitch, o duelo patético entre o criminoso e o detetive, mas a esse romance, para se enquadrar no gênero policial, falta um elemento imprescindível, o *enigma*,

unesp

uma vez que desde o princípio o leitor está no conhecimento do episódio do estudante que mata a velha usurária.

Dickens deixou inacabado um romance, *O mistério de Edwin Drood*, onde ocorria um assassinato, cujo autor só deveria ser revelado nas últimas páginas. Assim, se não realizou um autêntico e completo romance policial, deixou pelo menos, na *sua crônica*, o maior de todos os enigmas, o enigma perfeito, aquele que nunca será decifrado, tendo o autor levado para o túmulo o seu segredo, em torno do qual os intérpretes ficaram a levantar diversas conjecturas. Na época, Chesterton escreveu uma série de novelas e contos policiais; criados, na figura do padre Brown, de um detetive-amador de fama universal, mas a sua obra literária não se confunde com os seus escritos de ficção policial. Trabalhou nas duas como em gêneros distintos.

Costuma-se trazer da antigüidade um exemplo eminente com o fim de indicar Édipo-Rei como uma tragédia policial; os romances dessa espécie, que a literatura desdenha e exclui dos seus quadros, ficariam assim vingados ou reabilitados com a apresentação de uma origem tão singularmente aristocrática. Mas, para colocar Édipo-Rei na categoria da ficção policial, seria preciso inverter toda a ordem do gênero, que se desenvolve na base de um crime cometido por alguém que não se identifica logo e que é preciso descobrir no fim do romance, enquanto a tragédia grega apresenta a singularidade de um criminoso que todo o público conhece e só ele ignora que cometeu um crime.

Uma obra-prima nessa esfera, *O último caso de Trent*, da autoria de E. C. Bentley – amigo de Chesterton, a quem o livro é dedicado – mereceu a honra de uma citação na Enciclopédia Britânica, mas com a referência expressa ao seu próprio tipo: "A melhor novela policial até hoje escrita".

O certo é que a ficção do romance policial e a ficção do romance literário são realidades distintas. Não se julgue, porém, que o romance policial seja uma degradação da literatura, como a história romanceada em face da verdadeira história,

unesp

ou que seja uma desprezível subliteratura. Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias. (Lins, 1953, p. 09-11)

Por influência direta de Poe, dois autores franceses começaram, algum tempo depois, a escrever histórias policiais: Fortuné Castille du Boisgobey e Emile Gaboriau. Em 1866, Gaboriau publicou, primeiro em folhetim, no jornal *Le pays*, e depois em livro, a novela *L'Affaire Lerouge*, obra que se tornou muito popular. A esta seguiram-se outras entre as quais *Monsieur Lecoq, Le dossier nº 113* e, *La corde au cou*, em 1873, ano da morte do autor, aos 38 anos. Gaboriau criou duas novas figuras de detetives, que eram Monsieur Lecoq e o Père Tabaret. Assim, foram franceses os quatro primeiros decifradores de enigmas policiais: Luís XI (Balzac), C. Auguste Dupin (Poe) e os dois de Gaboriau. Mas só ao fim da penúltima década do século XIX surgiria alguém que daria a esse gênero de contos um valor jamais antes atingido. Esse prolífico escritor foi o inglês Arthur Conan Doyle, nascido em Edimburgo em 1859 e que, formado em Medicina, aproveitou em suas histórias muitos dos seus conhecimentos científicos. Embora publicasse também novelas históricas, romances e livros de história, o que lhe daria fama imperecível seria a criação da figura de Sherlock Holmes, detetive amador, espécie de Dom Quixote em constante luta contra o crime, tendo a seu lado uma espécie de Sancho Pança, na pessoa do Dr. Watson, médico, amigo e narrador de suas façanhas.

O final de *Os crimes da rua Morgue* tem todas as características de todo tipo de literatura de massa: os leitores esperam que nenhum fio da história fique solto, porque eles não têm nem tempo nem aptidão para imaginar desfechos. A história deve ser, portanto, acabada, de estrutura fechada (com início, meio e fim, bem determinados), e de final feliz, apesar dos crimes acontecidos. O leitor quer estar certo de que o herói conseguiu fazer justiça, descobrindo o assassino e colocando-o em cativeiro, para que a sociedade não enfrente mais nenhum perigo.

unesp

QUARTA PARTE: O BURACO NA PAREDE E O BARRIL DE AMONTILLADO

4.1 – OS DESDOBRAMENTOS DA FICÇÃO

4.2 – MEDO E SUSPENSE

Lovecraft diz que a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Na tradição literária, o suspense e o medo sempre caminharam juntos e a literatura policial tem sua origem nas mais antigas narrações fantásticas e de horror. Em sua evolução, o conto de horror e medo sobreviveu e vem sendo aprimorado.

O horror, a maldade, vingança e ameaças funestas são possibilidades bem trabalhadas na ficção de Rubem Fonseca. Para ilustrar a tradição seguida pelo escritor mineiro, recorro aos conceitos de Lovecraft:

> Pensando bem, é na verdade notável que a narrativa fantástica como forma literária definida e academicamente reconhecida tenha tardado tanto em acabar de nascer. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito. (Lovecraft, 1987, p. 12).

A tradição vem mostrar, ainda, de acordo com Lovercraft, que a linhagem dos autênticos artistas do horror cósmico começou com Edgar Allan Poe. Reza a tradição que o verdadeiro horror acontecia em primeiro lugar em espaços dramáticos, como lúgubres castelos góticos imensos e labirínticos com suas alas abandonadas ou em ruínas. Os castelos também possuíam corredores úmidos, catacumbas malsãs e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador.

unesp

Lovecraft estuda todos os passos e espaços físicos dessa ficção de horror e pensa muito no leitor que se interessa por essa literatura de suspense. O autor compõe sua teoria em o *horror sobrenatural na literatura:*

> O nobre é tirânico e perverso como vilão, a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor. O valente e impoluto herói, sempre de nascimento nobre mas freqüentemente em disfarce humilde. A convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para as personagens. E toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades, alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes e cortinas agitadas. (Lovecraft, 1987, p. 16)

Fonseca foi buscar nessa tradição do suspense elementos para construir sua ficção. E dialoga com Poe nas questões insondáveis dos abismos, das trevas, dos mistérios terríveis do tempo e do espaço. A estranheza e detalhes para a preparação da morte são excentricidades cultuadas nos contos que analiso.

Vicente Ataíde dá uma indicação preciosa e mais atualizada do que vem a ser suspense na narrativa:

> Muito importante no enredo e na situação – ambiente é o suspense, resultado progressivo ou global da revelação dos segredos, dos acontecimentos, das atitudes contraditórias das personagens. O suspense abre caminho para o seguimento dos fatos ou para o mundo

> das criaturas através da expectativa que deixa em volta do leitor. Suspense, portanto, é um dado da situação – ambiente e do enredo, brota da necessidade de esconder certas passagens a fim de provocar uma motivação para o aparecimento mais forte em melhor instante. O suspense excita a curiosidade e nos faz acompanhar com mais entusiasmo o desenvolvimento da narrativa. (Ataíde, 1974, p. 52 - 3).

Em seus questionamentos sobre o suspense e o sobrenatural, Lovecraft estuda com muita propriedade os espaços físicos por onde andam e vivem as personagens desse tipo de narrativa. Para o trânsito dessas personagens existem *AS CASAS MARCADAS*. As casas são as que estão associadas a um horror sobrenatural. Há morbidez nos recantos por onde dormem e vivem as personagens fonsequeanas, assim como há sempre uma atmosfera de terror em muitos contos de Poe, tão apreciados pelo autor estudado.

Imagens pavorosas e repulsivas são atualmente bem apreciadas pela ficção moderna. A psicologia do medo também influencia o leitor e serve como sugestão para questionamentos de personagens. Incerteza e perigo andam de braços dados. Cabe ao leitor preencher as possibilidades dos vazios da insegurança que povoam as vidas das personagens de Rubem Fonseca.

O perigo de morte e um prazer ligado aos sentimentos mais profundos fazem com que as personagens de Fonseca formalizem um *RITO*. Esse rito é dedicado ao prazer e dor. Emoções fortes e sensações de assombro são experimentadas por um executivo no conto *Passeio Noturno*. Todas as noites um homem rico chega em casa com uma pasta abarrotada de papéis de sua empresa. A esposa o espera com uísque e diz que ele precisa aprender a relaxar. A sessão de relaxamento do homem se dá quando ele pega seu potente carro e sai pelas ruas do Rio de Janeiro, procurando

unesp

pessoas para matar, de preferência mulheres. Entre incerteza e perigo estão todas as possibilidades de morte. No meio das possibilidades caminha o leitor-detetive. Para comungar com a idéia de Jauss e reafirmar as sensações de assombro que os contos de Fonseca suscitam recorro à *Estética da Recepção*: "o texto é uma granada pronta a explodir, mas quando acontece a interação positiva com o leitor, se auto-regula, abrindo-se como os cristais de um caleidoscópio: mostrando infinitas faces, todas contidas em si mesmo, todas possíveis e lógicas." (Jauss, 1994, p. 7)

Fonseca trabalha com uma certa *atmosfera*, principalmente com relação ao espaço físico. Os espaços por onde pisam suas personagens, são insondáveis. As casas, hotéis e becos são espaços marcados para morrer. Essa solidão tão vivida pelo desempregado de *O buraco na parede* está muito próxima à de *O homem das multidões* de Poe. O exemplo a seguir confirma minha reflexão:

> Homens morrem, à noite, em suas camas, torcendo as mãos de confessores espectrais e fitando-lhes lastimosamente os olhos morrem com desespero no coração e convulsões na garganta por causa da hediondez de mistérios que não toleram ser revelados. De vez em quando, ai!, a consciência do homem suporta uma carga tão pesada de horror que só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevelada. (Poe, 1981, p. 392)

Os estranhos costumes e a arte de matar são cultos praticados pelos adoradores da noite. Em *O buraco na parede* o assassino diz: "Aguardei a noite chegar, imaginando a maneira de matar dona Adriana." Em *Passeio noturno*, a esposa do executivo-matador critica: "Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites."

unesp

Fonseca agrada ao prosaico e objetivo leitor de histórias policiais porque mostra-se eficiente em sua narrativa de impacto. A personagem central de *O buraco na parede* mata porque é vítima da intensa dramaticidade da cidade do Rio de Janeiro. A grandeza da cidade é o pano de fundo para a terrível solidão. Desse mesmo mal sofre *O homem das multidões* numa Londres esfumaçada e caótica.

Qual sentido a personagem central de *O buraco na parede* dá ao texto que lê e ao texto que escreve? Nesse encontro dele com os livros revelam-se pequenas epifanias. Enquanto lê e escreve na Biblioteca Nacional, sua vida se encontra momentaneamente curada.

O protagonista de *O buraco na parede* vaga pelas ruas mais escuras do centro da cidade do Rio de Janeiro. Por ali (Rua do Resende) há um movimento intenso de carros, os bares chamados "pé-sujo" estão sempre abarrotados de bêbados e mendigos, há um fluxo de pessoas que vão e vem para a zona norte e sul da cidade. Há multidões circulando nessas imediações para os cinemas e os bares. As pessoas perambulam em meio a um intenso tráfego de ônibus. Há muita agitação e poluição por onde se movem as personagens de Fonseca. O autor, normalmente ignora o mar em sua obra.

Simbolicamente há muita abertura no espaço geográfico de *O buraco na parede*. Próximos à Cinelândia temos o mar e o aeroporto Santos Dumont. Mas suas personagens só se locomovem nos espaços fechados (fumês), vivem onde existe uma luz negra se acendendo e se fecham naquelas imediações. Não existe suavidade nas personagens fonsequeanas. Tudo se resolve ali, no espaço de insuficiência de prazeres.

A Cinelândia e a Lapa do Rio de Janeiro se especializaram nos trabalhos noturnos de bares violentos. Na madrugada tudo se agrava com a perambulação intensa dos desocupados e bêbados agressivos. Neste espaço de extrema violência vive o solitário de *O buraco na parede*. Neste ponto toda a narrativa de Fonseca se relaciona com os *mitos*. A presença de Dionísio (deus da desordem e do instinto) é

marcante na festa do *Clube dos Democráticos*, na Rua Riachuelo. Na seqüência vem a tragédia (o elemento de transformação da narrativa). O protagonista inicia sua história numa situação de penúria emocional e a mudança de ambiente (a nova casa) e a relação afetiva com a menina mostra que o conto às vezes se divide em momentos. No primeiro momento há a virtualidade, a possibilidade da personagem fazer alguma coisa. No segundo momento há o querer com as possibilidades das realizações. No terceiro momento há a transgressão com resultado negativo. Temos ainda "o espaço em branco" que também se mostra significativo.

Todo o cenário inicial mostrado por Fonseca é o prenúncio do que vai vir depois: o encanto das horas amargas. As figuras de linguagem como o oxímoro ou paradoxo se associam no mesmo paradigma de muitas passagens do conto. Os elementos anafóricos (o que se disse antes) se associam aos catafóricos (o que vai se dizer depois) são índices do narrador que antecipa os acontecimentos. Mas como personagem, esse mesmo narrador não sabia o que ia acontecer com ele, depois da tragédia. A narrativa vai e vem e remete a fatos que já foram contados e a outros que ainda vão ser ditos. Essas semelhanças e diferenças fazem da ficção de Fonseca uma obra aberta e com muitas possibilidades de interpretação.

O leitor está diante de um quadro de miséria em que as preocupações de natureza existencial se sobressaem. Os costumes de uma metrópole contribuem de maneira definitiva para as crises permanentes da personagem. Não há dinheiro, não há emprego, não há saída. Esse quadro de miséria passa a ocupar também a cabeça do leitor.

Os *segredos abertos* para o leitor funcionam como experiências a serem reformuladas. Como um detetive, em vez de interrogar a obra de arte, o leitor se interroga numa tentativa de encontrar, afinal, revelações.

4.3 – DUAS CASAS MARCADAS: A CASA DO BARRIL E A CASA DA RUA DO RESENDE

O barril de Amontillado, de Edgar Poe, foi escrito em 1841 e *O buraco na parede*, de Fonseca, encontra-se numa coletânea de contos de 1995. As narrativas desses dois autores se aproximam em muitos aspectos. No conto de Poe, por vingança, um homem convida um amigo e leva-o a seu palácio para que ele possa provar um vinho. Chegando lá o empareda vivo. Por ironia, o homem que é emparedado chama-se Fortunato. Esse signo se traduz em boa sorte, felicidade, ventura.

Fonseca, em *O buraco na parede*, mostra um assassino em potencial apaixonado por uma menina. A menina usa a paixão do moço solitário e pede para que ele assassine a mãe dela.

No conto de Poe há um narrador irônico e vingativo que convida o leitor a participar da trama:

> Vós, que tão bem conheceis a natureza de meu caráter, não havereis de supor, no entanto que eu tenha proferido qualquer ameaça. (Poe, 1978, p. 31)

Com profunda sabedoria, o narrador tece sua rede e Fortunato cai nela facilmente. Como numa peça de teatro, o leitor segue passo a passo o mesmo caminho que Fortunato percorre para sua imolação. Mas Fortunato tinha um ponto fraco: ... "embora, sob outros aspectos, fosse um homem digno de ser respeitado e, até mesmo temido. Vangloriava-se sempre de ser entendido em vinhos." (Poe, 1978, p. 31). Tudo que sabemos a respeito de Fortunato nos é revelado pelo narrador. Para pôr em prática seu plano diabólico, o sujeito da enunciação usa artifícios (máscaras, guizos, vinhos), signos verossímeis tanto para enganar Fortunato como para

persuadir o leitor.

As histórias de Poe e de Fonseca não são totalmente policiais no que diz respeito à tradição do gênero, mas trazem elementos de jogos e enigmas que sustentam as narrativas policiais. Em *O barril de Amontillado*, existe *um crime perfeito* e em *O buraco na parede* há um crime, porém não tão perfeito, pois existe uma testemunha. Se Poe segue em linha reta, Fonseca (com narrador também em primeira pessoa) usa o flash-back para sua personagem contar seu ato criminoso.

Dois elementos fundamentais na criação do gênero policial estão presentes nos contos estudados: o criminoso e a vítima. A ambientação da história de Poe e a de Fonseca são muito parecidas. Duas casas labirínticas servem de cenários e esconderijos para os assassinatos. As aparências e os disfarces nos dois contos ajudam de forma definitiva na composição da trama.

O narrador de *O barril de Amontillado* é um delinqüente oculto, assim como o narrador de *O buraco na parede*. O criminoso de *O barril de Amontillado* é frio e calculista. O crime de *O buraco na parede* é ocasional, sem premeditação e o criminoso mostra um certo arrependimento:

> Entrego-me então à rememoração dos acontecimentos que me colocaram na situação sinistra em que me encontro. Recordo tudo como se fosse uma peça de teatro na qual eu fosse um dos atores. Assim sofro menos. (Fonseca, 1995, p. 136)

No livro *O que é crime*, Dornelles estuda a conduta de muitos criminosos. Para que um crime aconteça há toda uma desorganização psicológica do indivíduo que o pratica. Os fatores ambientais contribuem e determinam a violência numa sociedade. O delito é relativo e muitos crimes ficam sem solução, embora a sua existência seja conhecida pelas autoridades. "O crime não aparece como uma

conduta inerente à natureza anormal de alguns indivíduos. Ao contrário, é uma realidade variável, no tempo e no espaço, é relativo e marcado por aspectos socioculturais... Assim, os seres humanos desempenham papéis variados em sua vida. Como numa peça de teatro, têm de decorar diferentes textos, atuam em múltiplos papéis na sociedade em que vivem... Enfim, uma quantidade infindável de papéis, com textos e diálogos próprios." (Dornelles, 1992, p. 15).

A conduta criminosa do narrador de Poe é organizada e não se manifesta na presença de ninguém. "Não havia nenhum criado em casa." Vítima e algoz são amigos. O criminoso articula-se bem com Fortunato, disfarça-se e carrega consigo artefatos para praticar o crime e continuar vivendo na impunidade:

> Assim falando, Fortunato tomou-me pelo braço. Pus uma máscara de seda negra e, envolvendo-me bem em meu *roquelaire*, deixei-me conduzir ao meu *palazzo*. (Poe, 1978, p. 32 - 3)

A eficácia dos crimes nos dois contos se dá com prazer estético. Como numa representação, as personagens se transformam em atores. Parece uma peça de teatro em que os atores são os únicos que poderiam pronunciar certos diálogos. Os protagonistas dos contos dialogam com suas vítimas. As dúvidas, as reais situações do espetáculo que está na iminência de acontecer são efeitos verossímeis que preenchem os textos e dão credibilidade ao leitor. A impressão que o leitor atento tem é a de que Fortunato está vestido para morrer.

> O andar do meu amigo era vacilante e os guizos de seu gorro retiniam a cada um de seus passos. (Poe, 1978, p.33)

unesp

A personagem central de *O buraco na parede* se explica e quer convencer a si mesmo sobre as cenas que arquiteta para descrever o momento em que chega na casa em que espiona a menina pela parede:

> Recordo uma cena, depois do baile, que, aparentemente, não tem o menor interesse para o que estou relatando: cheguei em casa e encontrei Nadja, a moça que morava no primeiro andar, se despedindo de uns amigos. (Fonseca, 1995, p. 144)

Os elementos das duas narrativas se estruturam no conjunto dos fatos relatados pelas personagens centrais. A organização lógica dos enredos, os conflitos e movimentação das cenas fazem com que o leitor-ouvinte crie expectativa e dê crédito à exposição da trama.

A questão *tempo* nos dois contos está atrelada ao *espaço*. A *tensão* estabelecida em *O barril de Amontillado* vai crescendo de acordo com o tempo que vai passando. O tempo cronológico varia, pois na medida em que o sujeito da enunciação se refere a um tempo passado, há uma história que ele quer contar e que conseqüentemente ele quer que nós, leitores, possamos assistir. Essas relações temporais se manifestam de várias formas. A narrativa começa no passado e apenas os diálogos fazem um retorno ao presente. Esse tempo que ecoa no presente dá um caráter de verossimilhança ao texto e causa no leitor uma sensação de mal estar. Especula-se que Poe queira atingir com esse plano imaginário um plano alucinatório e que esse presente representa um simulacro de uma realidade possível. Todas as excitações intensas que o conto sugere são marcadas pelo ritmo. Se os diálogos aceleram o ritmo da narrativa, o aspecto físico da casa retarda a hora do emparedamento.

Esse retardamento do emparedamento se dá porque no conto de Poe a história

começa quase ao anoitecer e termina mais ou menos à meia-noite. Vítima e algoz percorrem uma seqüência de compartimentos: uma passagem abobadada, últimos degraus da passagem, solo úmido das catacumbas dos Montresor, cavernas com brancas teias de aranhas, paredes de ossos empilhados, entremeados de barris e tonéis, salitre e musgo nas abóbadas. As duas personagens permanecem ainda sob o leito de um rio, o que faz com que gotas de umidade possam ser filtradas por entre os ossos. O percurso tem uma ascendência e, depois, as abóbadas ficam baixas. As duas personagens descem a uma profunda cripta. Em estudo sobre *O barril de Amontillado*, Cortázar faz as seguintes considerações:

> Poe isola o leitor de tudo que o rodeia, para depois, terminando o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e sentido primordial. (Cortázar, 1974, p. 157)

Fortunato, em um único momento de lucidez faz uma menção ao tempo: "Mas não está ficando tarde? Não estão nos esperando no palácio... a Sra. Fortunato e os outros? Vamos embora." Essa duração psicológica do tempo não pode mais ser corrigida. O destino de Fortunato se encontra selado. A ficcionalidade retorna ao presente e a personagem que vai morrer sente o perigo: – "Pelo amor de Deus, Montresor!" – também único momento em que a personagem que guia a narrativa

tem seu nome revelado. E, para comprovar sua perícia e suspense, Montresor retorna ao presente, fica de guarda, observando sua crueldade: "Ainda agora, nenhuma resposta." Com dupla ironia o sujeito da enunciação sente o coração oprimido devido à umidade das catacumbas, diz que durante meio século mortal algum perturbou os mortos.

No conto *O buraco na parede*, o *tempo* vai evoluindo com a descrição do ambiente e vivências do protagonista que decide contar a história que viveu no sobrado. Há no conto de Fonseca simultaneidade no tempo, embora o eu enunciador comece sua história da seguinte forma:

> Nunca pensei que *um dia* me pediriam para matar uma pessoa, mas isso aconteceu ontem. Até dois dias atrás eu alugava um cubículo num sobrado velho no centro da cidade, mas fui despejado de lá. Agora estou aqui na estação rodoviária, sentado num banco, fingindo que espero um ônibus. (Fonseca, 1995, p. 135).

A personagem desempregada que agora conta sua história não é a mesma que viveu dois meses em um cubículo de uma casa de dois andares. Enquanto ali morou leu a vida, as pessoas e o centro da cidade. O protagonista do conto de Fonseca aproveita todo o seu tempo livre para contar ao leitor o seu processo de decadência. Logo no quinto parágrafo do texto o leitor tem acesso a todos os nomes das personagens, e o que fazem. Como em outros contos, Fonseca faz com que sua personagem central acumule funções de narrador e protagonista. No conto em questão, o desempregado que lê muito também pratica a espionagem. Além de espião, o narrador (única personagem que não tem nome na história), questiona o tempo mensurável: "fico imaginando quando foi que as coisas começaram a dar

errado". Além do tempo medido, dos dias contados, a personagem central de *O buraco na parede* relembra sua infância com uma frase que serve de mote ao longo do conto: "botinas de botão." Esse recurso da repetição faz parte do *conflito* da história. Fonseca coloca todas as emoções da personagem nessa lembrança da infância. Essas emoções se opõem a outras, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.

No conto *O buraco na parede* o núcleo conflitivo, gerador de todos os problemas das personagens, está intimamente ligado ao do protagonista. Na sua luta por viver uma situação amorosa com a menina que ele espia, vive situações dramáticas e irreversíveis. Seus vícios e paixões transformam sua vida. Se a identidade da personagem central da trama não nos é revelada, temos diante de nós os nomes, profissões e o que faz aquela gente (dentro do sobrado decadente). A ênfase do conflito recai na primeira pessoa mas em contrapartida todas as revelações das personagens nos são oferecidas e com muitos detalhes.

A personagem mais focalizada no texto não é Pia (a menina que o protagonista espia pelo buraco de seu quarto). A personagem mais ambígua e que provoca uma sucessão de situações de estranhamento no texto, é Tânia. Talvez o autor queira com isso sugerir pistas falsas. Tânia é ambígua e sua *performance* sofre julgamentos pelo narrador e outras personagens da história. Em todo o texto há uma variedade de perspectivas. No final da história a menina de nome Pia, objeto de desejo do protagonista, fala para o narrador: "O nome verdadeiro dela não é Tânia, é Deoclides. E ela nunca foi bailarina do Municipal." Portanto, a descrição *onisciente* feita pelo narrador que sabe tudo de Tânia não penetra na *psique* da personagem e, com isso, a vida da personagem Tânia se manifesta mais no *parecer* do que no *ser*. Se Tânia é apresentada como uma mulher fútil, sem profundidade nenhuma e que mantém relações amorosas com todos os homens do sobrado, na intimidade ela se revela outra: "notei Tânia sentada em frente a uma xícara de café. Chorava. Fiquei chocado. Nunca pensei que ela fosse capaz de chorar." Essa personagem

unesp

indisciplinada e que mantém acesa a chama da narrativa, também é equivocada, supõe que o olhar do buraco na parede é para ela. Quando Tânia fala em nome próprio, ela se mostra inteligente e evoluída, mas quando o foco narrativo recai no narrador onisciente, a perspectiva é outra. Fonseca dá complexidade à sua narrativa moderna quando mistura os gêneros. Há momentos em que as tramas paralelas seriam melhor aproveitadas dentro de um romance, noutros a poesia marca presença. Até o narrador diz: "Escrevo. Coisas. Poemas." Também nesse conto as personagens de Fonseca muito se parecem com as de outros livros seus. Continuam o tempo todo em confronto com a leitura e a escrita. De algum jeito as personagens estão presas à ficção e à invenção. O rapaz desempregado diz: "Ler era melhor do que comer. Ler era melhor do que andar. Ler era melhor do que criar sonhos inconscientes, ler era criar sonhos inconscientes." (p. 147). Neste conto, Fonseca não usa mais aspas para marcar os diálogos, as personagens vão falando, dando suas idéias, respondendo a perguntas, indagando e o leitor *decifra* de quem são as falas.

No conto *O barril de Amontillado*, Poe descreve toda a arquitetura da casa. O leitor segue a geografia do ambiente com todos os seus detalhes. Fonseca, em *O buraco na parede*, mostra uma parte da cidade do Rio de Janeiro, mas o leitor não tem acesso a um visual belo, com florestas e mar. Só vê a decadência da cidade. Fonseca preocupa-se com o lado concreto, objetivo e miserável das pessoas. Há em seu conto um espaço de dentro (o sobrado) e o espaço de fora (ruas, botecos, um clube mal afamado, rodoviária). A casa em que o narrador-guia vai morar por dois meses recebe a seguinte descrição:

> Um sobrado na rua do Resende, uma parte decadente da cidade... Subia-se por uma escada de madeira ladeada por dois corrimões periclitantes, passava-se pelo primeiro andar e depois uma escada mais estreita levava à porta do segundo piso, com um painel de vidro fosco.

> Por um corredor chegava-se à sala de jantar, depois ao banheiro e à cozinha, que os hóspedes podiam usar em horários predeterminados. As paredes do banheiro e da cozinha estavam em mau estado de conservação, precisando ser embocadas e pintadas, mas dona Adriana dizia não ter dinheiro para isso. (Fonseca, 1995, p. 137)

As qualidades de observador perceptivo deixam o narrador no reino da imaginação, pois ele vigia com obstinação todos os perigos da casa. Fica de olhos abertos durante o dia e a noite. Não assiste televisão mas sabe as posições de todos que estão sentados na sala vendo suas baboseiras. A vulgaridade da casa passa como um cinema pelos olhos daquele que está sempre supervisionando. O quarto do narrador é separado dos outros apenas por um tabique de madeira, então ele fica de guarda. Ele vigia mas continua isolado em sua solidão. Na realidade, o sobrado não tem valor positivo para o narrador, pois trata-se de um espaço banal e contaminado de vulgaridade. Ele prefere se refugiar no imaginário e procura abrigo e tranqüilidade na Biblioteca Nacional. A casa que o narrador evoca é sempre a sua casa de criança. Todos os espaços que ele percorre no sobrado o fazem sofrer – são todos comprometedores: no salão as pessoas se amontoam para ver TV, nos fundos, onde havia uma pequena área aberta, Tânia tomava banho de sol, seu quarto podia ser visto por qualquer pessoa que subisse numa cadeira. O rapaz não tinha nenhuma privacidade na casa. A imaginação do narrador mantém-se aguçada e trabalha melhor quando descobre o buraco na parede. A menina nua no banho passa a ser um oásis em sua vida árida. O narrador conta as horas em que lê na Biblioteca e tem muita pressa para chegar em casa e em seguida ler o corpo da garota Pia.

A leitura da Biblioteca (não temos acesso aos títulos escolhidos por ele) não divide com o leitor mas a leitura do corpo da bela menina ele divide, enquanto ela toma banho, ele a descreve minuciosamente.

unesp

Em *O buraco na parede*, Fonseca revela na geografia da cidade um Rio de Janeiro labiríntico e sufocante. O narrador só vive e sobrevive nos subterrâneos da cidade. Tudo é nebuloso, sua vida pretérita, sua vida no presente e o futuro (que se transforma em passado e presente diante do leitor).

Através da personagem Tânia sabemos que o narrador fora *auxiliar de escrita numa firma de autopeças*. Quando o foco narrativo é direcionado a essa moça o fio da história muda, porque ela sugere, enfatiza, sonda e muda o jogo do cotidiano. Tânia revela-se uma personagem voltada para o exterior, para a vida e os prazeres da rua. Através dela o narrador vai a uma festa de carnaval em um clube próximo ao sobrado, na rua Riachuelo.

No baile de carnaval a narrativa é bastante reveladora. Na festa o ponto de vista dominante recai em Tânia. Para ela, o protagonista é esquisito porque não bebe, não fuma, não dança e muita leitura faz mal. Após o baile, a narrativa chega ao auge de sua tensão e quem faz o suspense é o narrador, quando diz:

> Recordo uma cena, depois do baile, que, aparentemente, não tem o menor interesse para o que estou relatando... Fiquei a olhar o quadro com uma paisagem, dependurado na parede. Uma reprodução velha, feia, mostrando um barco na areia tendo ao lado um sujeito fantasiado de pescador. (Fonseca, 1995, p. 144 - 5).

Como na narrativa de Poe, há uma festa de carnaval em *O buraco na parede*. Também há disfarces e fantasias nas duas narrativas. As personagens se enganam e usam artifícios para enganar. Montresor, o assassino de *O barril de Amontillado*, levanta uma parede para calar a voz de sua vítima. O assassino de *O buraco na parede* usa a parede para saciar seus instintos e através do buraco chega a matar. A

menina pede:

> Jura que faz o que eu vou te pedir.
>
> Sim, juro.
>
> E que não me fará perguntas.
>
> Não faço perguntas, juro.
>
> Eu quero que você mate a minha mãe. (Fonseca, 1995, p. 157 - 8)

No conto de Fonseca há uma explicação para a causa do crime e o leitor pode até entender o homicídio. Subtende-se que o rapaz transgrediu por amor. Mas no conto de Poe falta uma justificativa para a conduta violenta de Montresor. Ao final da fábula de Poe, perguntamos, afinal, Montresor matou por quê? É uma pergunta que embaraça e fica sem resposta.

A marca para o espaço e o tempo vividos pela personagem central do conto de Fonseca vem enfatizada pelos caminhos que a personagem trilha desde sua infância:

> E depois de adulto essa lembrança – que sugere também um lugar, eu sinto que *botinas de botão* são um lugar – aparece tão forte que me faz sentir um peso inefável em meu coração, a mesma tristeza fugaz que eu costumava sofrer quando tinha sete anos, antes de me mudar da casa branca. (Fonseca, 1995, p. 135 - 6)

As adversidades pelas quais passa o protagonista de *O buraco na parede* só são reveladas durante o período em que ele mora no sobrado. A complexidade da cidade grande, a luta pela sobrevivência, a falta de perspectiva de mudança fazem do desempregado um assassino. Esse narrador se explica, sofre discriminação e estabelece um diálogo ficcional. Suas revelações são cautelosas e poéticas mas

também o seu *ser* não corresponde com o *parecer*. Aquele rapaz esquisito chama a atenção de todos no sobrado e sua "mania de ler e de freqüentar diariamente a Biblioteca Nacional" não é segredo para ninguém. O espaço físico da cidade do Rio de Janeiro se mostra restrito na narrativa. Apenas o centro da cidade e suas mazelas são questionadas e descritas na trama de Fonseca. A rua do Resende situa-se no miolo do Rio. A três quadras dali fica a rua Gomes Freire e também a Riachuelo, local onde se encontra o clube dos Democráticos, espaço importante, na história. A Biblioteca Nacional também está localizada pertinho do Sobrado. Em muitos livros de Rubem Fonseca esse mesmo espaço físico é citado. Há uma recorrência em sua obra por essas mesmas ruas. A fascinação que o escritor mantém pelo centro da cidade do Rio de Janeiro é motivo de muito enredo em suas histórias, pela face obscura e caótica desse espaço, cenário ideal para crimes cometidos na obra do autor de *A grande arte*. A incomunicabilidade das grandes cidades, o lado realista e cruel de uma urbe marcada por crimes e violências é motivo de muita ficção para o escritor de *O buraco na parede*.

Para compreendermos melhor o conto de Poe, o seu clima progressivo de nervosismo e desespero, faço uso das palavras de Baudelaire:

> Poe tem, como os conquistadores e os filósofos, uma arrebatadora aspiração rumo à unidade; ele assimila as coisas morais às coisas físicas. Dir-se-ia que procura aplicar à literatura os procedimentos da filosofia, e à filosofia o método da álgebra. Nessa incessante ascensão rumo ao infinito, perde-se um pouco o fôlego. O ar é rarefeito nessa literatura como num laboratório. Contempla-se aí sem parar a glorificação da vontade aplicando-se à indução e à análise. (Baudelaire, 1993, p. 38)

unesp

A focalização dramatizada de *O barril de Amontillado* faz com que as identidades dos protagonistas sejam encobertas. Fortunato, o vaidoso, tem em si a própria morte. Fica claro que não existe uma explicação racional para o crime. Com isso fica o desafio à razão. Se existissem nesse conto todos os dados do conto policial, haveria a presença de um detetive que explicaria aquilo que as pessoas de inteligência e de perspicácia normais não conseguem explicar. O crime torna-se perfeito pela absoluta falta de provas.

unesp

837/96

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Poe conta a *estrutura* de seu texto, cria de forma dramática a *teoria da prosa e do verso* e de um jeito inconfundível. Confia ao leitor a História da Literatura, e em termos de temporalidade projeta para o futuro a tradição literária.

Na época de Poe, a literatura possuía o contador de história. Hoje, época de Fonseca, há televisão, cinema, internet. E a função da arte não poderia ser outra: fazer com que a *tradição* exista com novas perspectivas.

Na literatura ingovernável de Poe e de Fonseca não existe uma cronologia que possa ser medida, sempre está acontecendo alguma coisa que vai quebrar a monotonia e proporcionar a problemática. Trata-se de uma literatura de crise e quem seguirá todos os índices dos conflitos, será o leitor. Há um enfrentamento entre os códigos dos autores e os dos leitores.

Há nesses dois autores uma miscigenação de gêneros, os elementos narrativos se misturam. Em Fonseca não importa a forma, interessa muito mais o conteúdo, enquanto em Poe, além dos considerados contos já definidos, encontramos poemas narrativos em que consciência e a inteligência se sobressaem muito mais que o estado da alma.

A teoria que Poe criou para o conto foi a mesma aplicada em *O corvo*. O texto chama-se *A filosofia da composição*. Teoria que apliquei aqui nos textos estudados. A herança da literatura greco-romana se estrutura na obra de Poe e comanda o plano da enunciação. O poema *O Corvo* conta uma história e nele as estátuas dos deuses expressam sentimentos humanos. Esse poema que serve como modelo para toda a teoria poética de Poe é polifônico e contém todos os elementos tensivos e a ordem artística planejada por seu autor.

Em Fonseca a herança grega se mostra mais forte. O problema da culpabilidade se revela contraditório. E o trágico remete muitas vezes a *Édipo*: quando o destino não pode nunca ser evitado. Essa questão da herança grega

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

passa por toda a obra do escritor mineiro. O preço da liberdade das personagens de Fonseca chama-se reclusão. Em suas histórias há ações, reflexões, vida de aparência e formalidades. A personagem de *O buraco na parede* escreve para nós, leitores. Fora do texto escreve para o vazio, se torna um assassino comum, possuidor de uma tristeza inocente. É tímido porque é misantropo, é misantropo porque é tímido. Todos os seus sonhos são inferiores à realidade. Há nesta personagem aspectos disfóricos antes de conhecer a menina por quem vai se apaixonar. Mas apaixonando-se ele não tem capacidade de ser um herói. Pois este herói tem que ter o querer, o saber e o poder. Ele, nem nome tem. Trata-se de uma personagem psicologicamente destruída.

Todos os pressupostos míticos e geográficos do texto de Fonseca só se manifestam na medida em que deixamos seu texto falar. O modo que cada leitor tem para interrogar o texto faz com que a obra seja vista por dentro. Estudando o conto *O buraco na parede*, vemos que seu nível descritivo se interrompe através do nível da enunciação. Seu extratexto explica o chamamento da tragédia, pois o autor faz de um fato narrativo um fato dramático.

A personagem transgressora da narrativa de Fonseca não é perdoada e, todas as suas experiências realizadas sucumbem às convenções sociais.

Em Rubem Fonseca o protagonista se vê casualmente no centro de um assassinato e, sem esforço nenhum a personagem de Poe conta a experiência e facilidade com que pratica um crime. As deduções dos crimes nas narrativas dos dois autores são elementares. Justiça e verdade não estão em jogo nas tramas de Poe e de Fonseca. Interessa muito mais que o leitor comum aceite a posição de detetive e que sem maiores exigências siga as pistas dadas pelas personagens centrais dos contos. O leitor que aceita a parceria transforma-se em legítimo herdeiro da tradição do conto policial, razão pela qual tanto Poe quanto Fonseca preenchem as expectativas de um leitor mais exigente.

Sabemos que nenhuma tradição literária se constrói sozinha. A recepção de um autor depende da valorização que o público dá a suas obras. Todo o sistema literário está inscrito na tradição que o acolhe.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fonseca usa recursos freqüentes entre autores americanos, o de utilizar escritores reais em suas tramas. Busquei as analogias que o autor mineiro tece em torno de Poe. Em um de seus contos – *Romance negro* – Fonseca reconstrói de maneira realista a vida de Poe. Há momentos em que desenvolve uma série de fantasias vividas por um duplo do autor de *O corvo*. Fonseca acaba esbarrando em suas personagens e faz com que elas experimentem atmosferas extraídas de suas próprias histórias. Fonseca evoca não apenas as personagens e a atmosfera de várias obras do escritor norte-americano, como também o seu estilo.

Buscando respostas para as dúvidas que foram sendo formuladas ao longo do trabalho, encontrei na teoria de Poe elementos fundamentais para uma crítica da literatura atual. O escritor norte-americano compôs uma obra rica de simbolismos. Poe criticava a razão mecânica e burocrática de sua época e o lirismo descomedido dos românticos e acreditava que, o resultado do prazer poético só se daria com muito trabalho, disciplina e rigor.

Diante de obras que enveredam por um trabalho de técnica, composição, entrelaçamentos de textos, diagramas, analogias e muitas outras formas de operações da linguagem, arrisquei uma leitura interpretativa.

Nessa leitura, não considero apenas a tradição literária como uma das maiores formas de comunicação entre os dois autores. Daí eu poder dizer que o conto evoluiu através dos tempos e essa narrativa curta firmou-se como gênero bastante estudado.

Minha dissertação não se prende, tão somente, à literatura comparada. Acredito que o gênero conto, em sua criação se entrelaça numa rede com outros fenômenos literários como o poema, o ensaio e o romance.

Através da narração em primeira pessoa, Rubem Fonseca e Edgar Allan Poe transferem para o narrador toda uma responsabilidade de registro das histórias. Com vários recursos estilísticos (concisão, conteúdo e forma conjugadas e seleção vocabular) os dois autores constroem uma narrativa autônoma, fluente e duradoura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na primeira abordagem de meu trabalho, avaliei a história do conto policial, sempre pautada no novo jeito que Poe encontrou para expressar suas idéias, reinventando a narrativa curta.

Ao longo das leituras feitas sobre Fonseca, tentando garantir os limites da escrita literária, fiz uma tentativa de avaliar as linguagens em alguns de seus romances, roteiros de cinema, depoimentos de seus amigos em jornais. Percorri também a crítica literária brasileira e do exterior.

Desmontei dois textos de Fonseca porque achei que os dois convivem melhor com a literatura de Poe.

A partir dessas observações concordo com Bosi, que se mostra "realista" em sua classificação quando enquadra os contos fonsequianos como ficção *brutalista*.

A escrita renovadora de Fonseca se dá principalmente no discurso e nas pistas dadas ao leitor para que o siga nessa aventura intranqüila do viver e do ler. A reflexão sobre a matéria prima utilizada por diversos escritores também faz de Fonseca um autor que luta com o constante exercício da poética.

Na convivência de muitos anos com os escritos do autor de *Agosto*, creio que esta dissertação mostra um pequeno lado de sua trajetória de escritor. Ainda há muito a ser estudado em sua obra.

Sabe-se que os caminhos da história da literatura são profundos e a tradição literária trabalha com o tempo. Fonseca está em plena criação e a cada ano que passa nos presenteia com um novo trabalho.

A leitura de seus textos permitiu-me novas indagações e um novo jeito de reler o conto.

Informações sobre as obras de Fonseca colhi em jornais e revistas publicadas a partir de 1966. Conforme afirmam os críticos ele tem um conjunto de obras que o coloca entre os melhores da literatura brasileira contemporânea.

Não me prendi a uma análise exaustiva dos contos porque o meu objetivo era estudá-los conferindo reflexões que o gênero exige. Essas observações são a síntese que exige a narrativa curta, concisão e precisão psicológicas. Está claro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que sem conhecimentos técnicos nada se poderá fazer. A propósito do tema "conto", fica difícil avaliarmos quando se trata de uma obra-prima, mas se um escritor consegue nos transmitir uma história perfeita pelo seu conteúdo e pela forma e somos capazes de avaliar essa história como momento de beleza e perenidade da arte, então estamos diante de um conto que ultrapassará os tempos.

A *Estética da Recepção* (teoria que usei para focalizar o leitor) nos faz crer que qualquer leitura não exclui o direito do leitor gostar ou não da escolha. Qualquer texto representa sempre preferências pessoais. Mas o espaço físico do conto impõe limitações. Argumentos e simpatia são dados individuais.

Quero crer no poder das palavras. Acredito que todas "as linguagens" criadas por Fonseca e Poe sustentam as tramas de seus textos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Mortimer; VAN DOREN, Charles. *A arte de ler*. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ANDRADE, Mario de. Contos e Contistas. In: __ *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins: Brasília INL, 1972 p. 5-8

ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3ª. ed. São Paulo:Macgraw-hill do Brasil, 1974.

AUGUSTO, Sérgio. Romance de Rubem Fonseca é relançado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16 fev. 1995. Ilustrada. p.5.

BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Elos).

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas*. Trad. Edison Darci Meldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

—. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia. das Letras, 1987.

BOILEAU, Narcejac. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991 (Fundamentos, 86).

BONNEFOY, Yves. *Rimbaud*. Paris: Seul, 1961.

unesp

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádica, 1980.

BOSI, Alfredo. Org. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

—. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978,

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

BRÉMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos, In: __ Vários. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópoles: Vozes, 1972.

BUNIN, Ivan et. ali. *Obras primas do conto moderno*. Trad. Benvinda Caires et. ali. São Paulo: Martins, 1962.

CASTELLO BRANCO, Carlos. Crônica de uma crise. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 nov. 1990. Idéias, p.9.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

—. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CESAR CARVALHO, Mário. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 junh. 1995. Mais, p. 5-10.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: __ *Teoria da literatura, formalistas russos*. Vários tradutores. Porto Alegre: Globo, 1970.

—. A construção da novela e do romance In: Vários. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

CORDEIRO GOMES, Renato. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CO RTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*:Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1959, v. 6.

—. *O erotismo na literatura*: o caso Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: Catedra, 1979.

DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DEL BARCO, Pablo. *Feliz año nuevo*. Sevilla, Espanha. Padilla livros: 21 fev. 1978. p.3

DIÉZ RODRÍGUEZ, Miguel. *Antología del cuento literario*. Madrid: Alhambra Longruan, 1992.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

—. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DORNELLES, João Ricardo W. *O que é crime*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegarde Feist. São Paulo: Companhia. das Letras, 1994.

EICKENBAUM, Bores. Sobre a teoria da prosa. In: Vários. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970.

FERREIRA, Ondina. *Nota sobre Maupassant*. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1993.

FONSECA, Rubem . 2ª ed. *Agosto*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1995.

—. *A grande arte*. 12ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

—. *Bufo & Spallanzani*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Franscisco Alves, 1985.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

—. *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1992.

—. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1995. p.133-159.

—. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

—. *O cobrador*. 3ª ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 1989.

—. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1992.

—. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

FRANCO CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Como contar um conto*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

GARCIA RODRIGUES, Dinamara. *A estética da recepção*: a procura de uma história dionisíaca. São José do Rio Preto, 1994. 247p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Estadual Paulista - UNESP

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Ivonne Floripes Mantoanelli et. ali. São Paulo: Brasiliense, 1972.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto,1994.

GOMES, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua bibliografia*. Rio de Janeiro: 1977, 2 v. Biblioteca Nacional, 1977.

GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Perspectiva do Homen).

GRISOLIA, Michel. Des orchidées pour la série noire. *L'espress International*. nº 2279. France: 16 mars. 1995.

GUBERN, Ramón. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.

HECKER FILHO, Paulo. *Um narrador*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 jul. 1970 p.2-4

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer 1ª ed. São Paulo, Ed. 34, 1996. v. 1

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Trad. Sérgio Tellaroti. São Paulo: Ática, 1994.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves,1986

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*: (Introdução à ciência da literatura). Trad: Paulo Quintela 4ª ed. e Portugal: Coimbra, v. I, 1967; v. II, 1968.

LIMA, Herman. *O conto*. Salvador: Progresso, 1958.

—. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1990.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. MEC-Serviço de Documentação, 1953.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS, Wilson. *A escada da glória*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 19 mar. 1966. p. 2

MAUPASSANT, Guy de. *Contos e Novelas*. Trad. Temístocles Linhares et. ali. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.

MORAES NETO, Geneton. A queda da bastilha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1987. p.5.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1993.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Traducción, introduccion y notas de Julio Cortázar. Alianza Madrid: 1973.

—. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

—. O barril de Amontillado. In: __ *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

—. Os contos de Hawthorne. In: VAN NOSTRAND, Albert. *Antologia de crítica literária*. Trad. Márcio Cotrim. São Paulo: Lidador, 1974.

—. Os crimes da rua Morgue. In: __ *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 111-150.

—. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

—. *The Murdens in the Rue Morgue*. United Stades of America: Penguin Books, 1995.

POÉTIQUE *(Intertextualidades)* nº 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Víctor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo del perfecto cuentista*. Montevidéu: Arca, 1970.

—.*Sobre literatura;* obras inéditas y desconocidas. Montevidéu: Arca, 1970.

—. *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Scipione Cultural, 1997. (C olección Archivos nº 26).

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos; M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance Moderno*. In:__. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RITO, Lúcia. A nossa Greta Garbo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17 mai. 1987. Revista de domingo. p. 26-31.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

—. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Wendel. O destino da prosa. O vigor do conto em Rubem Fonseca. In: *Os três reais da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca* - violência e erotismo em *Feliz ano novo*. São Paulo: Alfa - Ômega, 1993

—. Um caso no romance brasileiro. *Jornal da tarde*: 18 fev. 1995. Livros, p. 06.

SCHNAIDERMAN, Boris. Por falar em conto. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento de 7/11/1971.

TODOROV, Tzvatan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstain. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates).

VAN DOREN, Mark. *Nathaniel Hawthorne*. Trad. Lígia Junqueira. São Paulo: Martins, 1949.

VARGAS, Alzira. Entre as quatro paredes da História. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 nov. 1990, Idéias, p. 8.

VARGAS, Suzana. *Leitura:* uma aprendizagem de prazer. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

VILARES GANCHO, Cândida. *Como analisar narrativas*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

WERNECK, Mariza. Noites sem fim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1990 Idéias/Livros. P. 6-8.

SANTOS, R. M. *O conto policial em Poe e Fonseca*. São José do Rio Preto, 1998. 114 p. (Dissertação para obtenção do título de Mestre em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Investiga a evolução do conto policial em dois autores, Edgar Allan Poe e Rubem Fonseca, através dos contos *Os crimes da rua Morgue, O barril de Amontillado, Romance negro* e *O buraco na parede* respectivamente, seguindo a tradição literária de Edgar Allan Poe, criador do gênero policial no Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Conto policial; Os crimes da rua Morgue; O barril de Amontillado; Edgar Allan Poe; Romance negro; O buraco na parede; Rubem Fonseca; Literatura Comparada.

SANTOS, R. M. *The Detective Story in Poe and Fonseca*. São José do Rio Preto, 1998. 114 p. (Dissertação para obtenção do título de Mestre em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

It is a study of the evolution of detective stories in two authors, Edgar Allan Poe and Rubem Fonseca through the short stories *The murders in the rue Morgue, The cask of Amontillado, Romance negro* and *O buraco na parede*, following the literary tradition of Edgar Allan Poe, this creator of the genre in the West.

KEY-WORDS: Detective story; *The murders in the rue Morgue; The cask of Amontillado;* Edgar Allan Poe; *Romance negro; O buraco na parede;* Rubem Fonseca; Comparative Literature.