

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA

# **O GOZO ESTÉTICO DO CRIME**

DICÇÃO HOMICIDA NA  
LITERATURA CONTEMPORÂNEA

**FÁBIO DE CARVALHO MESSA**

**TESE DE DOUTORADO**

PROFA. ORIENTADORA: TÂNIA REGINA OLIVEIRA RAMOS

LINHA DE PESQUISA: TEXTUALIDADES

CONTEMPORÂNEAS

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2002

Dedico este trabalho a todos que de alguma forma contribuíram para minha  
formação, dentre eles em especial,  
à Secretaria e à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
UFSC;  
a Olmar Messa, meu pai, que está sempre a olhar por mim;  
a Francisca Messa, minha mãe, poeta e também apaixonada por literatura,  
ambos me inseriram neste mundo cultural, nosso orgulho é recíproco;  
à Tânia Ramos, minha orientadora, pela paciência e compreensão durante estes  
anos,  
e ao Jerônimo Ayala, meu interlocutor, pelos ouvidos e pela parceria de leitura e  
discussões.  
Obrigado!!

“Tomei então esta terrível decisão. Estava resolvido a matar os três: as duas primeiras por estarem de acordo para fazer meu pai sofrer, e quanto ao pequeno eu tinha duas razões: a primeira por ele amar minha mãe e minha irmã, e a outra porque temia que, se matasse somente as outras duas, meu pai, embora sentindo por isto grande horror, ainda me lastimasse quando soubesse que morrera por ele, eu sabia que ele amava aquele menino que era inteligente, pensava: ele terá tanto horror de mim que se regozijará com minha morte, e por isso ficará livre das lamentações e viverá mais feliz.” (*Pierre Rivière* - org. Michel Foucault)

“Não é fácil cometer um crime. Você tem que driblar seus inimigos internos, responsabilidade, valores ético-morais, juízo crítico, sentimento de culpa, noção de monstruosidade, coisas que são realidade no seu organismo, como estômago, fígado e coração.” (*Acqua Toffana* - Patrícia Melo)

“Matar, matar sem dó nem piedade, para avançar sempre, para abrir caminho e afastar o tédio. Um cadáver, embora seja mole, é um excelente degrau para subir, a fim de nos sentirmos mais alto. Alto. Matar, acabar com o que incomoda para alterar as coisas, para que o tempo avance mais depressa. Um serviço que presto até que me abatem aqueles que têm todo o direito de o fazer.” (*Crimes Exemplares* – Max Aub)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	7
<b>ABSTRACT</b> .....	8
<b>PRIMEIRAS PISTAS</b> .....	9
IMPASSES.....	11
POR QUE O CRIME?.....	14
DIREITO E LITERATURA.....	16
<b>PRIMEIRA PARTE – O CRIME NA LITERATURA</b> .....	19
1. A IMPORTÂNCIA DE CRIME E CASTIGO.....	20
1.1. DOSTOIEVSKI E O PARRICÍDIO.....	25
2. A GÊNESE HOMICIDA NA BESTA HUMANA.....	30
3. ASSASSINOS NA LITERATURA BRASILEIRA.....	36
3.1 NATURALISMO E CRIMINOLOGIA.....	37

3.2 CONFISSÕES EXISTENCIALISTAS .....	44
3.3 LOUCURA MORAL .....	61
3.4 CRIMINALIDADE E SENSACIONALISMO.....	69
4. UM DOSSIÊ PORTUGUÊS SOBRE O CRIME.....	76
<b>SEGUNDA PARTE – POSSIBILIDADES TEÓRICAS.....</b>	<b>83</b>
1. ATITUDE NARRATIVA/VIOLÊNCIA NARRATIVA.....	84
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PULSÃO.....	89
3. PULSÃO DO MAL/PULSÃO NARRATIVA.....	95
4. ASSASSINATO-NARRATIVA.....	100
<b>TERCEIRA PARTE - DICÇÃO HOMICIDA EM RUBEM FONSECA..</b>	<b>107</b>
1. HENRI – O PRIMEIRO SINTOMA.....	110
2. AUTÓPSIA NECRÓFILA.....	115
3. DETETIVES E INVESTIGAÇÕES.....	118
4. OS DUPLOS.....	122
5. ESCRITORES ASSASSINOS.....	133
5.1. PAUL MOREL.....	135
5.2. O JOVEM ESCRITOR.....	140
5.3. <i>BUFO MARINUS</i> .....	146
5.4. GUSTAVO FLÁVIO: O RETORNO.....	152
5.5. O CRIME PERFEITO DE PETER WINNER.....	158
6. PSICOPATAS E SERIAL KILLERS.....	164

7. OS ENFERMEIROS.....	177
8. HOMICIDA ONANISTA.....	188
9. TEORIA DO LIVRE ARBÍTRIO.....	194
10. A SÉTIMA GRANDE ARTE DE MATAR.....	199
10.1. DECUPAGEM ANALÍTICA.....	205
11. E AGORA, JOSÉ ?.....	215
<b>QUARTA PARTE - DICÇÃO HOMICIDA EM PATRÍCIA MELO.....</b>	<b>221</b>
1. TRATADO DO ÓDIO.....	224
2. MATAR É VIVER.....	232
3. PASTICHE DO ROMANCE POLICIAL.....	242
<b>ÚLTIMOS ÍNDICES.....</b>	<b>253</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>256</b>

## **RESUMO**

Este trabalho consiste num percurso de leitura sobre textos que evidenciam o crime, em especial o homicídio, como temática e forma de linguagem na literatura contemporânea. Trata-se de uma exploração sobre o tema, a partir de relações estabelecidas entre textos de diferentes autores, para verificar a existência de uma dicção própria do narrador assassino, representada em modos distintos. O homicídio como objeto de discurso e o homicídio como discurso próprio aparecem na literatura em categorias narrativas específicas. A dicção homicida se instaura entre as perspectivas existencialista e hiperrealista, dotada de violência e pulsão narrativa.

## **ABSTRACT**

This research pertains to the ways of reading of texts that foreground crime, especially murder, as theme and language in contemporary literature. It is a question of exploration about of thematics, from the relation established among texts by various authors, to verify the existence of the murderer-narrator's own diction, represented in different modes. The homicide as object of speech and the homicide as speech itself appear in the literature in particular narrative categories. The murderer's diction establishes itself between the existentialistic and hiperrealistic perspectives, demonstrating narrative violence and pulsion.



## PRIMEIRAS PISTAS

A idéia inicial é a de especular sobre a construção do crime e dos criminosos na literatura. Esta reflexão será feita a partir da consideração de alguns elementos que julgamos fundamentais para explorar e interpretar o crime na literatura - como a temática, o foco narrativo, a atitude narrativa, a intertextualidade e alguns aspectos psicológicos de personagens e/ou narradores. Assim conseguiremos discorrer sobre a produção de sentido em torno do fenômeno crime (o homicídio, em particular) no texto literário, desde a concepção até a ação no universo ficcional. Da idéia de matar (pensamento, paranóia), da vontade de matar (construção do ódio, pulsão) e do ato de matar (do requinte narrativo das práticas).

Para isso, como ponto de partida, mencionam-se textos de alguns autores significativos da literatura internacional como os de Fiodor Dostoievsky, Émile Zola, Albert Camus, Ernesto Sábato e José Cardoso Pires, assim como o de importantes nomes do controvertido gênero policial e do romance *noir* norte-americano, como também de autores brasileiros como Franklin Távora, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Autran Dourado e Sérgio Sant'Anna para a verificação das diferentes perspectivas sobre o crime, no que se refere à temática (objeto do discurso) e à construção de personagens e/ou narradores assassinos, ou seja, a formatação de uma linguagem própria do homicida(discurso).

Um momento intermediário do percurso será o de perceber e estabelecer relações entre as ocorrências de discursos homicidas nestes diferentes textos. O ponto

de chegada, então, com mais ênfase, consistirá na análise de textos de dois importantes nomes da prosa atual. O de Rubem Fonseca, visto como o precursor de um gênero narrativo que privilegia a temática urbana e expõe, no nível da linguagem, extrema violência narrativa. E o de Patrícia Melo, que até mesmo dispõe uma releitura do primeiro pela agilidade da prosa e pelo semelhante vigor narrativo, instaurando uma nova opção narrativa, a do sujeito-narrador e o seu discurso convincente, que transita entre o racional e o grotesco.

Verificar-se-á que há uma forma de narrar peculiar na moderna ficção brasileira, que se desenvolve a partir da temática do crime, numa abordagem inovadora em relação à linguagem. Isto porque, além desses autores terem tido a oportunidade de serem leitores dos primeiros, os canônicos de outras épocas, tiveram a vantagem de transpor para o nível da linguagem o discurso de uma mente assassina, que se afirma entre a coerência e o non-sense, entre a persuasão e o impacto, possibilitando-nos refletir sobre os parâmetros literários e sobre os valores morais e éticos vigentes numa dada cultura.

Perceber-se-á que este trabalho se coloca como um percurso possível de leitura, de caráter interdisciplinar, que se dispõe a servir de referencial para outros leitores apaixonados pelos assuntos explanados. Em alguns momentos, haverá uma articulação de caráter parafrástico sobre certas narrativas, para que o leitor que desconheça as obras mencionadas tenha uma vaga idéia de seus enredos e tramas. Será perceptível que por trás das considerações analíticas estará implícita uma diversidade de saberes, desde alguns tópicos da teoria e crítica literária, no que se refere às formas de narrar, até as contribuições epistemológicas de outras disciplinas como a Criminologia, a Psicanálise e a Filosofia.

## IMPASSES

A hipótese primordial reside no fato da literatura tornar-se um espaço aberto para a discussão do poder, onde o crime, eixo temático de contos e romances, é o dispositivo básico, pelo qual as relações de poder se estabelecem hierarquicamente. Trata-se de uma reflexão acerca do crime e do universo intertextual que contribui para a sua instauração no discurso literário.

É claro que os homens de letras, quando escrevem, não chegam a se preocupar com os códigos penais e nem tentam procurar na rua as figuras criminais que discriminam, embora muitos já nortearam os princípios da construção e análise de perfis criminológicos para fundamentar seus textos, exemplo disso seria a obra *The Silent of the Lambs*, de Thomas Harris, e muitos textos de Rubem Fonseca, que aliás possui formação jurídica. Independentemente desse dado, os ficcionistas acabam surpreendendo os fatos, onde quer que se produzem, e os seus personagens tornam-se agentes dentro de uma esfera natural de ações, o que muitas vezes nos proporcionam páginas de grande interesse para o estudo do crime, da moral e da pulsão em narradores assassinos num determinado campo cultural.

Só mesmo a literatura, que é a expressão da vida no que ela oferece de beleza e feiúra, de falso ou verdadeiro, de virtuoso ou de maligno, poderia reproduzir as maldades e as paixões humanas. Paralelamente, o leitor se defronta com os aspectos mais dolorosos e trágicos da vida, evidenciados em perfis de personagens degenerados ou doentes dos nervos, ou até mesmo personagens primeiramente inocentes, mas que delinqüiram pela força das circunstâncias. Sem falar nos personagens detetives que se

incumbem de desvendar os mais arditos mistérios. Fácil é perceber a variável gama de sentimentos humanos e de impulsos contraditórios que a literatura depreende do real.

Já que estaremos no âmbito da literatura e do poder, será viável também verificarmos o potencial criativo de muitos escritores ao descreverem rituais de morte ou execução de assassinatos, proporcionando aos leitores a exposição do crime como verdadeira obra de arte.

Será necessário considerar acerca das técnicas narrativas utilizadas por alguns ficcionistas que tencionam dispor o discurso próprio do assassino lúcido ou alucinado. Aquele que amadurece a idéia, planeja, pratica exercícios imaginativos e, por fim, extermina sua vítima. A identificação de especificidades narrativas pode ser determinativa para a compreensão de uma linguagem delirante conduzida por um narrador perturbado e violento.

Sabemos que a literatura brasileira pós-64 profetizou a chamada “síndrome da prisão”, fornecendo-nos de um lado, a narrativa neonaturalista, evidenciada pelos romances-reportagem; de outro, a literatura do eu, a ficção do si mesmo, como nas narrativas de memórias, confissões e depoimentos. Tudo isso por decorrência de duas décadas de governos militares, quando não havia espaço para diálogos que expusessem idéias contrárias às ideologias vigentes.

Em fins do século XIX, alguns representantes de minorias, como o negro, a mulher, o homossexual, o ladrão e o assassino só eram mencionados e caracterizados como objetos do foco narrativo. Hoje já é possível localizar em nossos autores o fluxo da consciência de um personagem que representa uma dessas minorias. Talvez porque, a partir da década de 60, os contextos sociais tivessem imposto à ficção um caráter de trauma social.

A cadência da linguagem na narrativa contemporânea, composta muitas vezes de frases curtas e incisivas, faz com que os ficcionistas incorporem ao próprio modo de narrar a tensão e o horror do que se narra. Exemplos disso são as narrativas de Rubem Fonseca que “no aproveitamento mesmo de uma linguagem quase de livro de registro de ocorrência, num tom frio e numa ampliação generalizada do campo de ação da violência policial que se procura representar literariamente o cotidiano de um país sob regime autoritário.”<sup>1</sup>

Em contraste ao que ocorrera na década de 70, hoje os remanescentes da “síndrome da prisão” não são mais aqueles personagens que proclamavam, muitas vezes com razão, a sua própria inocência, são verdadeiramente os transgressores que pensam e agem deliberadamente, com ou sem racionalização sobre seus atos.

E é dentro dessa perspectiva, da consciência e da confissão, que chegaremos a refletir, então, sobre as maneiras específicas de se construir o discurso do assassino, isto é, de que existe uma atitude narrativa que se estabelece a partir da escolha de determinados motivos e aspectos, para compor o narrador homicida, pouco digno de confiança. Um narrador que envolve o leitor, que faz com que este último acabe tomando partido de seus atos, absolvendo-o ou condenando-o e, por fim, entendendo-o.

---

<sup>1</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária* - Polêmicas, diários e retratos. Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985, p. 48.

## **POR QUE O CRIME?**

### **(EM PRIMEIRA PESSOA)**

Em minha história de formação, enquanto leitor, sempre estive atento às narrativas do gênero grosseiramente chamado de policial, a começar pela série Vagalume, editada pela Ática, destinada ao ensino fundamental, que continha narrativas de autores como Marcos Rey e Lúcia Machado de Almeida, repletas de aventura, suspense, crimes e enigmas a serem desvendados. Logo em seguida, passei para um degrau mais avançado de entretenimento que era a obra do grande expoente da literatura policial britânica: Agatha Christie. Eram mais de 83 volumes com capas muito atrativas, sombrias e sinistras, editados pela Nova Fronteira, e depois comercializados em bancas de revistas, pelas editoras Record e Altaya, que se encarregaram de difundi-las.

A partir de então instalou-se em minha mente esse desejo cada vez mais acentuado por este tipo peculiar de enredo, em que a trama, os mistérios, as circunstâncias criminais e os discursos dos personagens suspeitos, detetives e investigadores formavam a essência de meu interesse. Até mesmo os antigos jogos de tabuleiro como Detetive, Espião e Scotland Yard faziam parte do meu dia-a-dia com a turma da rua.

Naquela época, neste universo ficcional, os crimes não ocorriam diante dos olhos e da imaginação do leitor, a cena já vinha pronta pós-execução, então não se via o ato, apenas se inferia a partir da série de índices ao redor da vítima, o que não deixava, evidentemente, de ser fascinante, pois estava a cargo do leitor visualizar o COMO? e o QUEM? da execução. No cinema era a mesma coisa, as ficções de suspense sempre

foram as mais assistidas e locadas. Desde as adaptações de *Morte no Nilo* e *Murder of the Orient Express*, de Agatha Christie, até as obras de Alfred Hitchcock, que já mostravam as ocorrências homicidas, com requintes de crueldade. Portanto, a idéia de pesquisar sobre o crime na literatura foi proveniente de duas instâncias distintas, primeiro a da minha história de leitor, quando percebi que, não só na literatura moderna, mas também nas mais remotas, havia obras que contemplavam o instante do crime, a ação e o discurso do criminoso, muitas vezes sem estarem enquadradas em gênero policial. E, segundo, devido a minha própria dissertação de mestrado, defendida no final de 1997, acerca da construção das figuras da loucura na literatura, que continha um item sobre o qual resolvi explorar especificamente, que é o da loucura moral.

Muitas vezes, em mesas-redondas de congressos, já fui indagado sobre o tema de escolha de minha tese. É claro que percebia que as perguntas estavam vinculadas a toda uma rede de ideologias atadas por rigorosos padrões morais, éticos e religiosos. Sempre tentei respondê-las, de forma a desmistificar as temáticas, mostrando que assim como o leitor se prende e se envolve com este tipo de narrativa, ele também pode fazer uma apreciação estética, numa leitura num nível mais racional do que emocional. Admito que costumo fazer as leituras simultaneamente nos dois níveis: passional e intelectual. Mas só mesmo a partir de um ponto de vista racional, crítico, analítico e semiótico, que me foi possível trabalhar sobre essa temática. Tudo é uma questão de hábito de leitura e amadurecimento de ponto de vista sobre o objeto lido. É como estudar anatomia e manipular as peças com familiaridade e resistência; é como ser cirurgião e não atribuir valor simbólico ao sangue e às vísceras; ou como ser perito em criminalística e não fetichizar o corpo e sua mutilação.

## DIREITO E LITERATURA

Será possível relacionar as ciências jurídicas com os estudos literários? Haverá relações dialógicas entre o Direito e a Literatura? Certamente, e essas relações podem não ser tão recentes conforme pensamos. Ao compararmos as duas disciplinas, poderemos constatar que o discurso literário pode auxiliar na construção da argumentação e na concatenação de idéias de um profissional da advocacia e até mesmo na formação de uma consciência jurídica, enquanto que o discurso jurídico pode servir de objeto do próprio discurso literário em determinadas narrativas. Em outras palavras é válido afirmar que a Literatura já há algum tempo vem utilizando tópicos do Direito enquanto questões temático-composicionais, principalmente nos gêneros romance e conto.

Há muitos trabalhos que têm sido desenvolvidos no Brasil e no exterior, ressaltando a relação Direito e Literatura ou Direito e Linguagem<sup>2</sup>. É na literatura que um profissional das ciências jurídicas pode encontrar subsídios para a sua arte retórica, para o seu poder de persuasão. Assim como é no Direito que muitos romancistas sustentam os seus discursos para configurar seus enredos, principalmente quando se trata de uma narrativa que seja ou tenha um caráter policial. Já foi atestado que o relato do romancista permite a visualização de fatos, do processo ou da instituição com semelhante clareza da descrição técnica dos manuais de direito. Nos Estados Unidos um movimento chamado *Law and literature* vem adquirindo espaço por meio de

---

<sup>2</sup> Ver WARAT, Alberto Luis. *O Direito e sua Linguagem*. Porto Alegre: Sérgio Fabris Ed., 1995; e ÁVILA, Humberto Bergman. O Direito como Linguagem. In: *Opinio Jure*. Canoas-RS: n. 4, 1995



publicações em periódicos especializados ou por meio da criação de disciplinas específicas nos cursos de Direito, embora não possua ainda um referencial metodológico bem determinado<sup>3</sup>.

Por enquanto, tudo faz parte de uma necessidade interdisciplinar dos estudiosos, é claro, cercados também de muita resistência pelo fato de já existir um preconceito calcificado de que o Direito é um campo científico de atuação profissional e de que a Literatura é apenas uma arte. No entanto, em relação às questões de linguagem, existe um verdadeiro fascínio entre as duas áreas quanto à estrutura textual e retórica, à ambigüidade e interpretação de sentidos. Não podemos negar que ambas as disciplinas compartilham de uma mesma fórmula abstrata do pensamento e até mesmo de uma similar lógica argumentativa, em que prevalecem os raciocínios associativos para que se culmine num julgamento no campo humanístico, onde se enquadram as críticas literárias e as decisões jurídicas.

*O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, é um bom exemplo de obra que salienta determinados aspectos que constituem o foco de muitas discussões no campo jurídico tais como a palavra e o seu poder de manipulação, os possíveis disfarces do mundo jurídico e a efetividade das sentenças. A peça pode ser considerada a mais legalista dentre as obras do dramaturgo inglês, pois propiciou mais de 50 estudos feitos por advogados, juristas e historiadores. A mais importante das fontes de pesquisa que serviram para Shakespeare compor esta obra foi a própria tradição: a superstição religiosa, o horror que os judeus inspiravam aos cidadãos medievais e a sua simpatia ao interesse e ao espírito vingativo<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver JUNQUEIRA, Eliane Botelho. *Literatura e Direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital Ed., 1988.

<sup>4</sup> VIEIRA, Iacir & VALENZA, Nunziata. *O Direito na Literatura: uma leitura jurídica da obra O Mercador de Veneza*. Com. Oral no IV Congresso de Ciências, Letras e Artes na UFV, agosto /99.

Diante dessa constatação é pertinente dizer que há tempos aparecem na literatura certos aspectos de significação jurídica, como por exemplo os diversos personagens e/ou narradores que são aplicadores do Direito (advogados, juízes, promotores, delegados e inspetores), além dos que se sujeitam às circunstâncias como as vítimas e os criminosos, sem falar nos próprios episódios narrativos em que se evidenciam os crimes, as investigações policiais e os julgamentos.

## **PRIMEIRA PARTE**

### **O CRIME NA LITERATURA**

“Rachei-a de alto a baixo, como um animal, porque  
ela contava as moscas no teto enquanto fazíamos amor.”

*(Crimes Exemplares – Max Aub)*

## 1. A IMPORTÂNCIA DE CRIME E CASTIGO

Existe a idéia de que matar impõe respeito e que dá à pessoa um status superior, de que a humanidade tem uma fraqueza que os grandes homens destacam, idéias de assassinatos em mentes imaturas, esses delírios que matam profundamente o mundo moderno foram explorados há mais de um século em um dos maiores romances já escritos: *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievski (1866).

Em *Crime e Castigo*, a personagem Raskolnikov entra fatalmente em choque com o meio exterior, com toda a forma de universalidade. Para o crítico russo Aokóldov, em Dostoievski a “maior revelação da ênfase da personalidade na vida é o crime. O crime nos romances dostoievskianos é uma colocação vital do problema ético-religioso. O castigo é uma forma de sua solução, daí ambos representarem o tema fundamental da obra do autor”<sup>5</sup>.

De acordo com o que disse Bakhtin nos *Problemas da Poética de Dostoievski*:

"em *Crime e Castigo*, o excelente juiz de instrução Porfiry Pietróvitch não se orienta pela psicologia forense mas por uma especial intuição dialógica que lhe permite penetrar na alma inacabada e irresoluta de Raskolnikov. Os três encontros de Porfiry com Raskolnikov não são, absolutamente, interrogatórios policiais do tipo comum; isto ocorre não pelo fato de eles não se realizarem segundo a forma mas porque violam os próprios fundamentos da tradicional inter-relação psicológica do juiz e do criminoso.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p.7.

<sup>6</sup> Idem, p.52

Em julho de 1865, São Petersburgo é uma empestada e insuportável cidade, na visão do narrador, uma cidadela da burguesia russa, num momento em que convergiam os parasitas e aproveitadores de toda a espécie. É o cenário da história, no qual novas teorias da Europa Ocidental consumiram um jovem estudante da província. Ele é Raskolnikov, e o seu problema não é exatamente do crime que cometera, mas do que representa o crime como pretexto, experimentação simples, e não uma manifestação direta contra a injustiça social. A ação da personagem, antes mesmo da concretização do homicídio, é a própria imagem do exercício inconsistente e sem finalidade palpável. Por isso, é mais coerente não pensar em frivolidade ou em criminoso por motivo banal, e sim num meio-criminoso, um criminoso incompetente que não soube levar o seu projeto até o fim. O conflito está instaurado: a personagem se perde duplamente no meio do caminho e se debate, raivoso, por constatar que não é um homem-exceção.

O estudante ficou possuído pelas teorias do homem grandioso, queria mostrar que era extraordinário, livre pra criar suas próprias leis e matar, se julgasse correto. Durante algumas semanas, antes do crime, Raskolnikov manteve-se fechado em seu quarto, numa velha pensão. Perguntava-se se era mesmo capaz de matar por um objetivo determinado. Uma coisa sabia: não queria ser um homem comum, atado por códigos morais comuns. O assassinato poria à prova a teoria que revelaria a sua natureza. Mas algo de errado acontece, Raskolnikov não encontrou a liberdade que pretendia. Desde a ocorrência do crime, foi torturado por lembranças e por um sentimento de fracasso. O castigo dele havia começado, era o pesadelo do caos moral.

Em 1866, Dostoievski lançava uma história de suspense envolvida por teorias políticas e sociais da época, na Rússia dos tzares, 50 anos antes da revolução. Refletia a visão mais ameaçadora de que o assassinato destruiria as almas de seus compatriotas da sociedade. O autor não dizia uma palavra contra o tzarismo. Pelo contrário, no romance,

o Imperador era sempre o ‘paizinho’, um Deus bom, símbolo da justiça. Mas é evidente que está implícito na revolta de Raskolnikov a crítica ao regime. Ele se torna o ícone do solitário que mata para ser grande.

O que realmente importa no livro, acima de tudo, é a idéia que o autor tem da alma humana. Escreve sobre sofrimento em todas as suas complexidades. Os demais personagens da trama são tirados da praça do mercado de São Petersburgo, que vagam pelas ruas isolados, investigativos e vulneráveis, em sua pobreza, seus costumes, um desespero familiar e universal.

Raskolnikov reúne motivos para matar, dentre eles o dinheiro, para justificar o seu ato. As teorias, as quais o autor se embasava, a do super-homem, eram divulgadas por filósofos como Friedrich Nietzsche e Georg Hegel. A idéia era glorificar o homem grandioso em referência a Napoleão. Aspectos da teoria do filho do século foram percorridos por Raskolnikov.

Neste momento, estaremos atentos aos valores trágicos que emergem em Raskolnikov, sua teoria, sua aplicação e queda, em confronto com as intenções do seu criador e o que se pode inferir do todo. A personagem se envolve numa experiência com a vontade humana, pois se não existe a vontade de Deus, então toda a vontade é do indivíduo, que pode fazer o que quiser. Tomado por sonhos de grandeza e precisando de dinheiro para ajudar a mãe e a irmã que viviam de renda ínfima, o herói da história se prepara para o assassinato. Escolhera a dona de uma loja de penhores, uma agiota sovina e cruel, que ele chamava de verme. Sob o seu ponto de vista, ela sugava o sangue de jovens estudantes, iria morrer logo mesmo, era fisicamente feia. Por que não pegar o seu dinheiro e usá-lo para ajudar a humanidade. Afinal, ela era miserável, imbecil, maldosa, doente, um ser que não valia nada para os outros; ao contrário, só fazia mal.

“Seriam centenas de milhares de vidas encaminhadas para um destino melhor, dezenas de famílias salvas da miséria, do vício, da podridão, da morte, dos hospitais de moléstias venéreas...e, tudo isso, com o dinheiro dessa mulher. Se alguém a matasse e empregasse o seu dinheiro a bem da humanidade, acredita que esse crime, esse ‘crimezinho’ sem importância, não seria compensado pelas milhares de boas ações dele decorrentes? Uma só vida salvando milhares de existências. Uma morte contra cem vidas. Matemático. Aliás, o que pode pesar na ordem das coisas a vida de uma velha inválida, estúpida e má? Tanto quanto um piolho ou uma barata. Diria até que vale menos, porque a velha é nociva: suga o suor dos semelhantes, é cruel...”<sup>7</sup>

Existia um obstáculo: a meio-irmã da velha, Lizavetta. Era uma mulher inocente, que sofria nas mãos da meio-irmã, engravidava com frequência. Mas a decisão de Raskolnikov não tinha volta. Sentia que estava condenado a cometer o assassinato. Assim, costura um suporte no paletó para esconder sua arma: um machado. A encruzilhada de seu problema está no próprio momento em que mata a velha, quase nada rouba de valor e ainda tem que matar Lizavetta. Ela não estava programada em seus cálculos. Matá-la, também, revela de imediato o seu fracasso. Foge dali sem ser visto. E cai em desespero total, horrorizado com o que pudera fazer. Sua vida passa a ser um martírio permanente, sente-se louco e doente. O único obstáculo em seu caminho para a grandeza era ele mesmo.

A tese do autor ressalta o potencial do homem para o bem e para o mal. Para Dostoievski, nenhum crime é estranho, porque somos todos criminosos, então Raskolnikov como assassino mostra que todos nós somos criminosos. Nos dias posteriores, ele tem febre, se repreende e se flagela porque não estava pronto para ser um homem de ferro. Esconde a bolsa da vítima e jamais retorna a vê-la. A sua punição já é o isolamento. Não sente remorso, apenas se desespera por não ter conseguido ser o super-homem.

---

<sup>7</sup> DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1952, p. 99-100.

Até que surge Svidrigailov, outra personagem essencial do romance, trata-se do mais evidente e característico duplo de Raskolnikov, um duplo de complementação, acabamento e transformação. “É um duplo de tipo especial na galeria dos duplos de Dostoievski, surgindo em cena para substituir seu outro, quando esse já está exaurido e ultrapassado nas intenções do escritor, sendo muito sintomático para nós que Dostoievski o introduza apenas na página 333.”<sup>8</sup>

Para Raskolnikov, Svidrigailov é o super-homem porque pretende seduzir a sua irmã, é responsável pelo suicídio de duas meninas com as quais envolveu-se sexualmente. Ele é o amoral que o outro desejaria ser. É ele que conspira contra o seu duplo e, após ouvir a confissão de Raskolnikov para Sonia, mulher com quem mantinha afinidades, resolve entregá-lo para Porfírio Pietrovich, o homem das leis. Embora se saiba que Raskolnikov jamais fugiu do castigo, pelo contrário, se encaminhou para ele. A tão almejada liberdade individual o levara à destruição moral. No epílogo, ele é condenado a oito anos na Sibéria, e ainda volta a reencontrar Sonia. Sentindo-se, apesar de tudo, realizado.

Posteriormente, algumas analogias entre as características da obra de Dostoievski ainda serão traçadas em relação ao texto de alguns escritores de cunho existencialista.

---

<sup>8</sup> PESSANHA, Rodolfo Gomes. *Dostoievski: ambigüidade e ficção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 93.



## 1.1. DOSTOIEVSKI E O PARRICÍDIO

Existe subjacente à obra do autor, uma extraordinária aptidão para o crime, uma condição humanista instalada em seus personagens, que se mostram e representam de maneiras reais e diversas. O crime é uma atitude que se volta contra os criminosos, fazendo-o objeto do processo narrativo. O criminoso dostoievskiano carrega consigo uma certa santidade, seus crimes são como uma busca insana a Deus. O criminoso é a própria vítima do seu ato.

Em *Os Irmãos Karamazov*, tem-se uma longa cena de tribunal em que há a descrição de um fascinante aspecto do processo criminal dentro do sistema jurídico continental, sendo o pioneiro a relatar com minúcias o processo investigativo de um caso de parricídio. Para isso, Dostoievski utiliza, assim como Albert Camus em *O Estrangeiro*, uma tripla estrutura: a exposição narrativa dos fatos, as investigações preliminares e o julgamento. Desta forma, o autor reforça o tom dramático de um simples julgamento, revelando as sutis tendências de falsificação de um processo criminal. Trata-se do crime contra o pai, o maior dos crimes.

O caráter memorialista e de impressões pessoais vividas pelo autor ficou explicitamente dissolvido em toda a sua obra, mas talvez seja no enredo de *Os Irmãos Karamazov*, que essa evidência ficou mais exposta aos críticos, biógrafos e analistas. Era um período em que Dostoievski pensava no que seria uma culpabilidade moral diante da morte de seu pai, que morreria, realmente, assassinado por camponeses em 1839. Como se fosse autor ou cúmplice deste crime e quisesse sentir-se culpado de

alguma forma, num certo sentido, projetando para a personagem Dmitri toda essa indagação.

O pai morto na romance tinha um perfil bastante singular, era um indivíduo extravagante e vil, totalmente inserido num mundo de corrupção e grosseria. Ofendia seus semelhantes, humilhava-os. Em função disso, todos os irmãos (filhos de diferentes mães) eram voluptuosos e corrompidos, em níveis variados. Só que é com Dmitri que o conflito se configura com mais destaque, embora durante todo o percurso da história discute-se a co-autoria - o executor, o mentor, os complacentes. Mas são pai e filho que entram em disputa amorosa pela mesma mulher, Gruschenka, num arrebatamento de feras que se devoram. Transformaram a intriga num problema não só de caráter passional, mas especialmente econômico. Um dizia-se furtado, o outro extorquido.

Sabe-se que o crime de parricídio e seus vínculos edipianos já foram explorados na obra de Dostoievski pelo próprio Sigmund Freud, num artigo contido em *Mal-Estar na Civilização*<sup>9</sup>. Freud aproveitou-se de questões biográficas do autor para traçar paralelos com os personagens da ficção, considerava um dos pontos culminantes da literatura mundial, devido à alusão ao Grande Inquisidor. Para ele, Dostoievski tinha pelo menos quatro distintas facetas em sua personalidade: o artista criador, o neurótico, o pecador e o moralista. Esta última a mais facilmente acessível.

“Se procurarmos colocá-lo num elevado plano enquanto moralista, alegando que só um homem que passou pelas profundezas do pecado pode atingir o mais alto cume da moralidade, negligenciaremos uma dúvida que surge. O homem moral é aquele que reage à tentação tão logo a sente em seu coração, sem submeter-se a ela. Um homem que alternadamente peca e depois, em seu remorso, erige altos padrões morais, fica exposto à censura de tornar as coisas fáceis demais para si.(...) na verdade, essa transigência com a moralidade constitui um

---

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. *Dostoievski e o Parricídio*. In: *Obras Completas Edição Standard*. Vol. 21 (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1987.

traço russo característico. Tampouco o resultado final das batalhas morais de Dostoievski foi muito glorioso.”<sup>10</sup>

O que Freud cogita é a possibilidade de, na ficção dostoievskiana, haver um comprometimento pessoal, uma exposição nua e crua de sua própria vida militante, revolucionária e também retrógrada. Segundo o pai da psicanálise, a condenação de Dostoievski como prisioneiro político foi injusta, embora tenha aceitado o castigo como merecido, em substituição à punição que julgava merecer por seu pecado contra o pai real.

Através da leitura da obra de Dostoievski, Freud conseguiu inferir importantes aspectos sobre a vida neurótica do autor, postulando sobre os seus traços sádicos, seu ‘caráter instintual’. Caracteriza, inclusive, a sua epilepsia afetiva, diferente da epilepsia orgânica, enquanto moléstia cerebral, embora alegue que nada disso fora efetivamente provado. Então ele psicanalisa o autor pela sua obra, despertando oposições violentas de representantes de diferentes áreas do conhecimento. Apesar das controvérsias, o leitor se convence, pelo menos, de que a obra e/ou a vida do autor russo serviu como um bom pretexto para Freud teorizar sobre a relação entre o indivíduo e o seu objeto paterno transformada numa relação entre o ego e o superego.

“A inequívoca vinculação existente entre o assassinio do pai em *Os Irmãos Karamazov* e a sorte do próprio pai de Dostoievski já impressionou mais de um de seus biógrafos e os levou a se referirem a ‘certa moderna escola de psicologia’. Do ponto de vista da psicanálise (pois é a ela que se referem), somos tentados a ver nesse acontecimento o trauma mais severo e a encarar a reação de Dostoievski a ele como ponto decisivo de sua neurose. Mas se eu empreender dar substância psicanalítica a essa opinião, correrei o perigo de me tornar ininteligível para todos os leitores que não estão familiarizados com a linguagem e as teorias da psicanálise.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund. Op. Cit. p. 205.

<sup>11</sup> Idem, p. 210.

Com muita convicção Freud alegou que Dostoievski nunca se libertara de seus sentimentos de culpa oriundos de sua intenção de matar o próprio pai. E, no caso da ficção, também esse homicídio é praticado por um outro, mas esse outro está numa relação com o assassinado semelhante à relação filial que Dmitri tem com o pai. Essa simpatia por identificações é que determina a escolha do material de Dostoievski.

Quanto ao desfecho do romance e suas ambigüidades, Freud finaliza dizendo que “é indiferente saber quem realmente cometeu o crime; a psicologia se interessa apenas em saber quem o desejou emocionalmente e quem o recebeu com alegria quando foi cometido. E por esse motivo, todos os irmãos são igualmente culpados”<sup>12</sup>.

No final do ensaio, Freud ainda menciona outras duas importantes obras da literatura de todos os tempos que também trataram do mesmo assunto: o parricídio, o crime principal e primevo da humanidade, a fonte do sentimento de culpa. Foram elas: *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare. Na lenda grega, é o próprio herói que comete o crime, sem intenção, e o seu crime é reconhecido e punido como se fosse integral e consciente. Já na peça inglesa, o herói não comete o crime, ele mesmo, mas sente uma culpa extraordinariamente individual.

E não foi só Freud que referiu e analisou obras literárias para os seus fins psicanalíticos, mas posteriormente alguns especialistas brasileiros em Psicologia Criminal, da década de 70, também fizeram suas alusões. Luiz Angelo Dourado, em duas obras distintas, mencionou a obra de Dostoievski. Na primeira, quando dissertava sobre instintos criminais, também numa visão freudiana:

“Dostoievski, com genial penetração analítica, descreveu em seus livros clássicos a dinâmica das reações primitivas do ser humano. O homem primitivo orientava-se exclusivamente pelo princípio do prazer, dentro de marcante

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 218.

atitude egoísta. Ao ser contrariado, destruía o adversário mais fraco de forma sumária (instinto de aniquilação por restrição ao prazer).”<sup>13</sup>

Neste caso, ele se refere a Raskolnikov para ilustrar questões referentes às reações primitivas em personalidades neuróticas que finalizam-se em práticas homicidas. Em outra obra, ele refere-se diretamente aos *Irmãos Karamazov*, na tentativa de ilustrar as tendências suicidas ou as relacionadas a elas, compostas de três elementos: o desejo de matar, o desejo de ser morto e o desejo de morrer. É sobre o desejo de ser morto, no qual se verifica a essência do masoquismo, que Dourado exemplifica com a personalidade de Dmitri que:

“(...)apesar de não ter assassinado o pai, parece exigir para si mesmo todos os castigos, como se houvesse cometido o crime. Isso porque, Dmitri desejara, em determinada época, a morte do próprio pai e sua culpa tornou-se tão grande como se, de fato, tivesse perpetrado o ato. O trecho traduz a sensação inconsciente de culpa, que corresponde à necessidade de castigo, ou, em outras palavras, quem abriga desejo homicida, sente, pelo menos inconscientemente, necessidade de castigo do tipo correspondente. Portanto, o desejo de ser morto relaciona-se com o sentimento de culpa.”<sup>14</sup>

É admirável o procedimento de Dourado, assim como originariamente o de Freud, em buscar na instância descritiva do discurso literário, exemplos que traduzam estados psíquicos, equiparando o potencial analítico do romancista ao do terapeuta, ou seja, encontrando nos textos literários ilustrações, muitas vezes, mais completas do que as apresentadas em narrativas de casos clínicos. Assim, considera-se que os percursos aqui realizados, em sua maioria, vão assumir um sentido semelhante. Isto é, a partir das informações contidas nos textos literários, em seus saberes interditos, é que serão feitas, sempre que necessário, breves digressões teóricas para disciplinas afins.

---

<sup>13</sup> DOURADO, Luiz Angelo. *Raízes Neuróticas do Crime*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965, p. 44.

## 2. A GÊNESE HOMICIDA NA BESTA HUMANA

No romance *La Bête Humaine*, de Emile Zola, há uma abordagem naturalista sobre o crime, que provavelmente tenha sido significativa para a exploração do tema nas demais literaturas, principalmente na brasileira. Prova disso é a ênfase ao determinismo biológico nos textos naturalistas de Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha (sabe-se que estes autores muito nutriram-se das narrativas tanto de Zola quanto de Honoré de Balzac), assim como o furor homicida em Rubem Fonseca e Patrícia Melo, em personagens e narradores que mostram-se vulneráveis em seus instintos pulsionais. Apontemos, então, alguns aspectos relevantes da obra de Zola que servirão de base para entendermos a pulsão narrativa nos textos dos demais autores.

Uma das propostas de Emile Zola poderia ser a de desenvolver a tese de que *A Besta Humana* pode estar em cada um de nós. A narrativa consiste no desenrolar simultâneo de dois núcleos de personagens, que acabam cruzando-se pelas leis da natureza e do acaso. Apesar do foco narrativo vir disposto em terceira pessoa do singular, observa-se constante investimento no discurso dos personagens que registram seus anseios mórbidos. O centro da trama está no maquinista de trem Tiago Lantier, que na produção cinematográfica dirigida por Jean Renoir (1938) teve seu nome modificado para Jacques.

Lantier é um maquinista que gosta muito de seu ofício e que tem uma relação doentia com a locomotiva que conduz, Lison, ele a ama como nunca amara uma mulher. A máquina é um prolongamento não só de seu corpo quanto de sua psique. Seu trabalho

---

<sup>14</sup> Idem. *Ensaio de Psicologia Criminal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 79.

é o de um autômato: abastecer a caldeira com carvão e manter a atenção para a direção. Os ruídos específicos dessa batalha diária (dos apitos, do atrito das rodas nos trilhos) já fazem parte de sua alma turbulenta. Os caminhos da ferrovia lhe são cegamente conhecidos, causam-lhe monotonia, as vias, ora retilíneas ora sinuosas, mostram também a inusitabilidade de sua vida. Tiago Lantier é o homem-máquina, e a máquina tem o seu poder, é a sua arma. De vez em quando ele tem algumas crises de nervos, de agressividade, uma dor terrível atrás das orelhas, febres repentinas, acessos de tristeza que o faziam enfurecer-se gratuitamente, sem ter necessariamente um sujeito-objeto de seu ódio súbito.

Lantier namora Flora, e é com ela que começa a expor aos leitores/espectadores os primeiros índices de suas perturbações. Ele sente uma espécie de grande fumaça que sobe a sua cabeça e deturpa as suas idéias, parece um cão raivoso que só quer atacar, alega pertencer a uma geração de bêbados(pais e avós), pois nem pode colocar uma gota de álcool no organismo, senão fica louco. A cena idílica que veremos a seguir mais parece uma luta, em que a paixão assume plenamente o seu caráter patológico:

“Ele não a ouvia. Agarrara-a num abraço brutal, e esmagava a sua boca contra a dela. Ela soltou um ligeiro grito, antes um lamento, tão profundo, tão doce, em que transparecia a confissão da sua ternura por tanto tempo oculta. Mas continuava a lutar, recusava-se, quanto mais não fosse pelo instinto de combate. (...)Sem dizerem uma palavra, peito contra peito, ambos perdiam o fôlego, a ver qual deles havia de derrubar o outro. Por um instante, ela pareceu ser a mais forte, tê-lo subjogado, tanto ele se enervava, mas ele não a dominou pela garganta. O corpete foi-lhe arrancado, e ambos os seios lhe ressaltaram duros e entumecidos da batalha, de uma brancura de leite da sombra clara. E ela caiu de costas: entregava-se, vencida. Então ele, ofegante, deteve-se, olhou para ela, ao invés de a possuir. Parecia ter-se apoderado dele um furor, uma ferocidade que o fazia procurar com os olhos em volta de si, uma arma, uma pedra, qualquer coisa enfim para matar. Seu olhar encontrou a tesoura, luzindo entre as pontas das cordas, e então apanhou-a de um pulo e tê-la-ia cravado naquela garganta nua, entre os dois seios brancos, de flores cor de rosa. Mas um grande frio o desembriagava; atirou a tesoura fora e

desapareceu, desvairado; e ela, com as pálpebras cerradas, julgava que Tiago a recusava por sua vez, porque ela lhe resistira.”<sup>15</sup>

Visivelmente se percebe a catarse que ambos compartilham como se fossem apenas entidades biológicas, feras no cio. De forma convulsiva ele passa a ter ataques como esses no decorrer da história, levando-o finalmente ao homicídio. Ele não podia amar as mulheres, se as amasse, por consequência desejaria sua morte, muitas vezes parecia um misógino, talvez ocultasse uma latente homossexualidade, outras vezes, era como bicho sem orientação sexual definida, um corpo(e uma psique) em permanente pulsão sexual ou de morte.

O cruzamento dessa personagem com o outro núcleo da história, formado pelo casal Roubaud e Severine, se dá por terrível coincidência da seguinte forma. Roubaud é o chefe da estação, sua esposa Severine, bem mais jovem que ele, não o ama de verdade, mas permanece sujeitando-se as suas ordens e agressões. Ele também tem suas forças impulsivas à flor da pele, também já pensara em matar a esposa, no entanto que batia-lhe com frequência. Um dia, atacado por ciúme gratuito do passado da mulher - quando a mesma vivia agregada a seu suposto padrinho o Sr. Grandmorin, o grande chefe da estação, que, diziam, que se valia do cargo para possuir meninas-moças - por causa de um detalhe de um anel, presente de Grandmorin a Severine, Roubaud obstina-se em querer matá-lo num vagão, durante uma viagem, arrastando a esposa como testemunha. Durante o processo de execução a facadas, o casal é surpreendido por Lantier, que se encontrava no corredor do vagão. A partir daí, o triângulo se constrói: Lantier era testemunha do crime e tinha nas mãos o casal Roubaud e Severine.

Com certa permissão, Roubaud começa a tornar viável uma relação entre Lantier e Severine, esta o faz de confidente sobre as maldades do marido, convencendo o

---

<sup>15</sup> ZOLA, Emile. *A Besta Humana*. São Paulo: Hemus, 1982, p. 46.



maquinista a matar Roubaud. Assim, tornam-se amantes e passam a encontrar-se furtivamente. Nesta relação, Tiago quase fica convencido de que estava curado, pois já havia possuído Severine, sem ter sofrido nenhum ataque.

“Então estava acabado? Possuía Severine e não pegara no martelo para lhe esmagar o crânio. Pertencia-lhe sem luta, aquela vontade instintiva, de a atirar para as costas, morta como uma presa que se arranca aos outros. Já não sentia aquela sede de vingar ofensas ancestrais de que teria perdido a memória exata, aquele rancor amontoado de macho para macho, desde a primeira traição no fundo das cavernas. Não, a posse desta era de um encanto poderoso, curara-o, porque a via outra, violenta na sua fraqueza, coberta de sangue de um homem que lhe fazia como que uma couraça de horror.”<sup>16</sup>

Só que tudo era apenas um presságio, uma impressão equivocada. Logo ele voltaria a sentir os mesmos mal-estares, de forma gradativa, cada vez mais epiléticos. Severine convenceu-o a matar o marido, mas Lantier fracassara em suas tentativas, sendo que na última, ele consegue, mas desvia o seu foco de atenção de Roubaud para Severine. Tiago, ao invés de executar o que já haviam premeditado, acomete-se de uma nova crise e termina por matar a própria amante, regozijando-se bestialmente.

“Com os dentes cerrados, ele não dizia uma palavra, perseguia-a, uma curta luta a levou para junto da cama. Ela recuava, desvairada, sem defesa, a camisa caída. – Por quê? Meu Deus! Por quê? E ele deixou cair o punho, e a faca cravou-lhe a pergunta na garganta. Quando feriu, revolveu a arma, por uma terrível necessidade da mão que com isso se satisfazia: o mesmo golpe que para o presidente Grandmorin, no mesmo lugar, com o mesmo ódio. Ela tinha gritado? Ele nunca o soube. Naquele segundo passava o expresso de Paris, tão violento, tão rápido, que o soalho tremeu, e ela estava morta, como fulminada nessa tempestade. (...) Mas Tiago surpreendeu-se. Ouviu um rinchar de cavalo, grunhido de javali, rugido de leão, tranquilizou-se: era ele que resfolegava. Enfim! Enfim! Satisfizera-se finalmente, havia matado! Sim, ele tinha feito aquilo! Uma alegria desenfreada, um gozo enorme o levantava na plena satisfação do eterno desejo, experimentava uma surpresa de orgulho, um engrandecimento da sua soberania de

---

<sup>16</sup> Op. Cit., p. 149.

macho, a mulher, matara-a, possuía-a como ele havia muito desejava possuí-la, por completo, até aniquilar. Já não existia, nunca mais pertenceria a ninguém.”<sup>17</sup>

Nota-se a quase autonomia de seus membros a agir no corpo de Severine, a comparação com a execução de Grandmorin, que ela, já vítima, presenciara, e ele, já matador, tivera o prazer em ser testemunha, uma satisfação mútua, mas que nesse instante ele tinha só para si. Atenta-se também para as alusões comparativas ao trem, a violência da máquina e do homem, do homem-máquina, a crescente metaforização dos índices animais que já eram os seus próprios índices, a sua surpresa ao perceber que era ele que tornava-se soberano naquele momento. E novamente surgia o desfilar de aspectos naturalistas, associando o homem a bicho, que depois muito enxergaremos em nossos autores.

Além do desfecho da história ainda vir cercado de toda uma ritualística do homicida que, após executar os seus crimes, se arrepende e suicida-se, jogando-se do próprio vagão, em velocidade de descarrilamento, Zola ainda nos oferece muitas reflexões acerca do ato de matar e dos prazeres propiciados, reflexões como esta:

“Acabava de ser arrebatado pela hereditariedade da violência, por aquela necessidade de assassínio que nas florestas primitivas, lançava a fera para cima da fera. Mata-se, por ventura, por raciocínio? Só se mata sob o impulso do sangue e dos nervos, um vestígio das antigas lutas, a necessidade de viver e a alegria de ser forte. (...) Matara, estava satisfeito, embriagado com o terrível vinho do crime.”<sup>18</sup>

Com essa teoria sobre a predisposição de matar, em que se mencionam termos como impulso, sangue e nervos, assim como a dúvida da intenção de matar, se haveria raciocínio ou não, teremos condições de equiparar a caracterização de alguns

---

<sup>17</sup> Idem, p. 282-283.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 284.

personagens de Rubem Fonseca e de Patrícia Melo. Aspectos depreendidos da obra de Zola como o da soberania, da pulsão, dos instintos pulsionais e da crueldade ainda serão discutidos, num caráter mais teórico, na segunda parte, assim como outras alusões comparativas entre os personagens dos autores contemporâneos mencionados e os do mestre francês, na terceira parte. Portanto, ainda iremos discorrer sobre *A Besta Humana*, mais a frente. A idéia de primeiro mencioná-la aqui foi a de mostrar cronologicamente a influência dessa obra sobre os textos mais modernos, e de ressaltar a sua importância para as pretensões deste trabalho.

### 3. OS ASSASSINOS NA LITERATURA BRASILEIRA

Julga-se mais do que oportuno fazer um breve percurso sobre a ocorrência homicida no panorama da literatura brasileira. A idéia é a de complementar um projeto desenvolvido na década de 40 por Lemos Brito, cujo livro *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira* fez uma trajetória mais genérica sobre o crime desde a poesia de Gonçalves Dias até as narrativas da geração de 30/40,

Com a estética naturalista no Brasil, a questão do crime começou a ser evidenciada com maior entusiasmo por parte dos autores, principalmente o homicídio, que é o tipo central dos crimes contra a vida, o crime por excelência. Está o homicídio consagrado como delito no tipo legal mais singelo do *Código Penal*, definido somente com duas palavras: Matar Alguém art. 121<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> PEDROSO, Fernando de Almeida. *Homicídio*. Rio de Janeiro: Aide, 1995, p. 35.

### 3.1. NATURALISMO E CRIMINOLOGIA

No romance *O Cabeleira* (1876), ainda sob a ótica romântica, Franklin Távora já mostrava a preocupação em documentar a vida do facínora temível que à frente de um bando assolou Pernambuco e a própria cidade do Recife, considerado o pai do cangaço nordestino e precursor da criminalidade juvenil<sup>20</sup>.

*O Cabeleira* era José Gomes, filho do mameluco Joaquim Gomes, sujeito de más entranhas, feroz por natureza, sangüinário por longo hábito, dado à prática dos mais hediondos crimes. De vez em quando rosnava como besta-fera e tinha as narinas dilatadas pelo odor do sangue fresco e quente. Tal pai, tal filho. Seu lema era: matar sempre. Sua caracterização é tipicamente naturalista, com rude descrição de seus aspectos físicos, criando uma caricatura estereotipada, numa retórica de denúncia documental, embora imprecisa, e com repentes românticos e fantasistas.

“Cabeleira podia ter vinte e dois anos. A natureza o havia dotado com vigorosas formas. Sua frente era estreita, os olhos pretos e lânguidos, o nariz pouco desenvolvido, os lábios delgados como os de um menino. É de notar que a fisionomia deste mancebo, velho na prática do crime, tinha uma expressão de insinuante e jovial candidez.”<sup>21</sup>

Existe uma concepção antropológico-criminal de delito, fundamentada por Cesar Lombroso(1831-1909)<sup>22</sup> que conceituava o verdadeiro criminoso como uma espécie humana peculiar, possivelmente reconhecível em função de singulares características

<sup>20</sup> Ver BRITO, Lemos. *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1946, p. 20.

<sup>21</sup> TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1977, p. 15.

corporais e anímicas. Em virtude disso, muitos psicanalistas resolveram estudar a personalidade do criminoso e acabaram comprovando que o crime, assim como qualquer ação humana, obedece a motivações inconscientes que são determinantes para o impacto emocional que o sujeito tem quando o ato é praticado. O fenótipo da personagem parece reforçar a tese de Lombroso, ao tentar delinear os seus traços, levando-nos a crer que existiriam caracteres físicos especiais e comuns em sujeitos homicidas.

Após terem sido autores de inúmeras carnificinas, pai e filho são executados pela justiça, por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza. E daí vem o ponto de vista de Távora ao alegar que a responsabilidade por esses males está na própria sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, que é fonte da moral, para organizar o trabalho, que é fonte da riqueza. Questiona a pena de morte que, pra ele, não corrige nem moraliza. Enfim, justifica os crimes atrozés das personagens, remetendo-se ao equívoco do sistema penal e das desigualdades sociais.

No mesmo ano de publicação de *O Cabeleira*, 1876, nascia a criminologia, quando Lombroso publicou em Milão, na Itália, *L'Uomo Delinquente*. Seu ponto de partida foi a prática de necrópsias de sujeitos tidos como delinquentes. Ao periciar um cadáver de um criminoso famoso da época, verificou a presença, no seu crânio, de “uma fosseta média da crista occipital que, apenas, se conhecia em raças antigas e em algumas espécies de animais. Foi a antevisão do atavismo como fator criminal.”<sup>23</sup> Ao prosseguir o seu trabalho, examinando outro bandido, concluiu que apresentava a particularidade de uma epilepsia caracterizada. Isto o fez colocar ao lado dessa teoria atávica outro componente de atividade criminal, a loucura moral.

---

<sup>22</sup> DOURADO, Luiz Angelo. *Raízes Neuróticas do Crime*. Zahar, Rio de Janeiro, 1965, p. 13-16.

<sup>23</sup> SANTOS, Nildo Nery. *1000 Perguntas – Criminologia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1973, p. 28.

A doutrina de Lombroso pode ser resumida em cinco pontos fundamentais: o criminoso é nato, é idêntico ao louco moral, possui base epilética, é explicável por atavismos, e forma um tipo biológico e anatômico especial. O criminoso nato foi descrito como um indivíduo de “baixa estatura, crânio pequeno, branquicéfalo, de testa estreita, arcadas superciliares proeminentes, lábios finos e queixada volumosa.”<sup>24</sup> O grande equívoco do autor foi a generalização. A escola sociológica francesa atacou a sua tese de que existem caracteres anatômicos nos criminosos. E a partir de então, a Criminologia se renovou dentro de abordagens sociológicas, unificando estudos junto à Antropologia e à Psicologia.

Até mesmo José de Alencar, em *Til* (1872), não deixou por menos, ao conceber a personagem Jão Fera, espécie de capanga de fazenda que matava negros deliberadamente, na verdade um dos actantes mais significativos da trama. Ao traçar o seu perfil, Alencar não poupou adjetivos nem alusões mítico-comparativas.

“À orla do mato assomara o vulto de um homem de grande estatura e vigorosa compleição, vestido com uma camisola de baeta preta, que lhe caía sobre as calças de algodão riscado. Apertava-lhe a cintura rija a larga faixa do couro mosqueado do cascavel, onde via-se atravessada a longa faca de ponta com bainha de sola e cabo de osso grosseiramente lavrado. Em uma das bandeiras trazia o polvarinho e a munição; na outra suspendia um bacamarte, cuja boca negra e sinistra aparecia-lhe na altura do joelho esquerdo, como a fauce de um dragão que lhe servisse de rafeiro. As mangas da camisa, tinha-as enroladas até o cotovelo, bem como a parte inferior das calças que arregaçava cerca de um palmo. Usava de alpargatas de couro cru e chapéu mineiro afunilado, cuja aba larga e abatida ocultava-lhe grande parte da fisionomia.”<sup>25</sup>

Além de todo o caráter misterioso e oculto de sua apresentação, o romancista, como parte de seu estilo, enuncia uma carga adjetiva e expressiva dos artefatos que compõem a indumentária de Jão Fera, associando-os às suas presumíveis características

---

<sup>24</sup> SANTOS, Nildo Nery. Op. Cit., p. 29.

físicas e de personalidade: ‘o algodão riscado’, ‘a cintura rija’, ‘a boca negra e sinistra do bacamarte’. Logo mais ainda complementa a descrição, referindo-se às ‘pupilas inflamadas e sanguinárias’ do assassino, que tinha os olhos carregados de cólera. Evidenciam-se, assim, as semelhanças de cunho descritivo, tanto de aspectos fisionômicos quanto das atitudes, entre os personagens de Távora, Alencar e os de Emile Zola e Dostoievski, até mesmo no que diz respeito às epilepsias e aos desequilíbrios emocionais, tudo permeado por uma concepção naturalista da literatura, calcada, coincidentemente ou não, nas teorias criminológicas em vigor.

Sobre a questão instintiva, também presente no debate da Criminologia, vale acrescentar que Freud conceituou os instintos como a força que supomos existir sob as tensões que são inerentes às necessidades do nosso organismo<sup>26</sup>. Mais recentemente o instinto vem sendo definido como um conjunto de reflexos hereditários manifestados de forma consecutiva para atingir uma meta imediata. É daí que surgem os conceitos de impulsos de vida (Eros) e os impulsos de morte (Tânatos), modificados depois para pulsões de vida e de morte. Com base nesse dualismo, Adélia Bezerra de Meneses escreve o prefácio à edição moderna de *Encarnação*, de José de Alencar, para ratificar o embate surgido entre a normalidade e o desvio, entre o saudável e o patológico na relação entre os personagens Amália e Carlos Hermano.<sup>27</sup>

Sabemos, também, que a moral foi criada pelo homem civilizado, como imperativo social. Em seguida surgiram os tabus das sociedades primitivas e as normas de obediência compulsórias. Passaram-se, depois, a ser distinguidos os atos sociais dos anti-sociais, cada ato era permitido ou punido por ser considerado social ou anti-social, dependendo da cultura. No plano do discurso literário, a criminalidade surgia de forma

---

<sup>25</sup> ALENCAR, José de. *Til*. São Paulo: Ática, 1980, p. 14.

<sup>26</sup> DOURADO, Luiz Angelo. Op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> ALENCAR, José de. *Encarnação*. Ática, São Paulo, 1986, prefácio, p. 5.



imaginativa ou efetiva, isto é, o indivíduo só pensava em matar alguém ou efetivamente executava o crime.

A partir daí, foi Aluísio Azevedo quem investiu praticamente numa concepção biológica do crime, criando personagens conduzidos pelas forças atávicas, em *O Mulato* (1881) com a trama entre Dona Quitéria e o Cônego Diogo para a execução do genitor de Raimundo, por motivos raciais; em *Casa de Pensão* (1884), com o assassinato de Amâncio por João Coqueiro. E principalmente em *Memórias de um Condenado* (1882), reeditado posteriormente como *A Condessa Vésper*, no qual no capítulo zero o narrador (como se fosse o próprio romancista) recebe a carta de um homem que está preso na casa de detenção, que admite seu delito e lhe pede ajuda:

“Sei que sou criminoso e mereço castigo – matei e não me arrependo de haver matado; matei, porque amava loucamente, porque sacrifiquei alma, coração e riqueza, a uma mulher indigna e má. Entretanto se incorri na punição da lei, não fiz por merecer o anátema dos homens justos e generosos; minha vida deve inspirar mais compaixão do que desprezo por mim, e deve aproveitar como lição aos infelizes nascidos nas desastrosas circunstâncias em que vim ao mundo.”<sup>28</sup>

Este romance, embora não canonizado, assim como boa parte da obra de Aluísio Azevedo como *O Homem* (1887), *O Coruja* (1890), *A Mortalha de Alzira* (1894), *Livro de uma Sogra* (1895), e do livro de contos *Demônios* (1893), que muito alude aos *Demônios*, de Dostoievski, tem algo de surpreendente e de inusitado. É pelo fato de, na abertura da história, dispor das confidências de um pobre assassino, que, no decorrer da mesma carta, tentará convencer o romancista, para que esse, além de compreendê-lo, possa aproveitar sua mensagem como pretexto para um novo enredo. Diz ele:

---

<sup>28</sup> AZEVEDO, Aluísio. *A Condessa Vésper*. Rio de Janeiro: Ediouro, Tecnoprint, s/d, p. 11.

“No meu manuscrito verá o senhor que sou eu o menos responsável pelo grande mal que fiz. O verdadeiro culpado foram os elementos em que se formou e desenvolveu o meu ser, foi o ardente romantismo em que palpitarão aqueles a quem coube a formação do meu temperamento e do meu caráter, foi a ausência de trabalho, foi a má educação sentimental, e foi o excesso de dinheiro.(...) Todavia, se eu não tivera sido tão negligentemente rico e tão erradamente amado pelo mísero sonhador que se encarregou da minha educação, é possível que não houvesse sucumbido ao choque das duas épocas, ou pelo menos não houvesse resvalado tão sinistramente na lóbrega vala dos presidiários.”<sup>29</sup>

Novamente, estamos diante de justificativas de que o meio social é que fabrica os criminosos, e que eles são meras vítimas do sistema. Os argumentos do condenado se fortalecem de forma persuasiva, transferindo a culpa para fatores que estão circunscritos a sua pessoa, à formação individual, como a criação dada pelos pais, o excesso ou a falta de educação, as condições sociais, suas ilusões e fantasias de como viver num mundo justo e coerente. O autor parece refletir sobre a inutilidade de uns e o esforço de outros numa sociedade eternamente desigual, quer mostrar, especificamente ao leitor (está aí a razão de ser do romance) o quanto pode ser perigosa a beleza de uma mulher, a *Condessa Vésper*, posta ao serviço do egoísmo e da vaidade. Põe em discussão uma série de valores que interessam à compreensão do crime.

Veremos, em seguida, quando da abordagem sobre Rubem Fonseca, que esse debate permanece com muito mais fôlego na literatura contemporânea, que dá mais ênfase à questão da culpabilidade, num desfilhar de argumentos da figura de criminosos, geralmente em primeira pessoa, prontos para cometerem o crime perfeito, ou para convencer-nos (e a si mesmos) de que não tiveram culpa, ou de que não houve vítima, ou ainda de que o homicídio teria um benefício relativo.

Por enquanto, ainda manteremos a atenção, numa perspectiva mais cronológica, para outros trabalhos bastante significativos na literatura brasileira, que muito

---

<sup>29</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. Cit., p. 12.

colaboraram para a evolução dessa discussão, casos se seguiram com o advento do Modernismo. No romance *Angústia*, Graciliano Ramos, com a personagem Luís da Silva, seguiu o semelhante perfil da consciência desagregada dos heróis dostoiévskianos, fazendo-o matar o colega Julião Tavares por motivos passionais. Poucos anos depois, foi Lúcio Cardoso que descarnou a alma humana, surpreendendo-a com sombras e fatalidades, na novela *Inácio*, numa semelhante saga de um angustiado, o narrador Rogério de Palma, que se vê envolvido em situação criminal. Faremos, neste próximo item, um paralelo entre esses dois autores, relacionando-os também com a obra de autores estrangeiros como *O Túnel*, de Ernesto Sábato, e *O Estrangeiro*, de Albert Camus.

### 3.2. CONFISSÕES EXISTENCIALISTAS

Até aqui tentamos sumariar a idéia e a figuração do crime surgidas nos enredos de alguns textos literários. Convém, ainda, rastrear os discursos de alguns narradores, respectivamente Luís da Silva, Juan Pablo Castel, Rogério de Palma e Mersault dos romances *Angústia*, *O Túnel*, *Inácio e O Estrangeiro/A Morte Feliz* todos monólogos de homens que cometeram um crime e que não se sentem assassinos, embora a dicção e a disposição de seus discursos se assemelhem a relatos de réus-confessos.

As obra de Graciliano Ramos, Ernesto Sábato e Lúcio Cardoso têm uma relação bastante curiosa com a de Albert Camus, principalmente com o romance *O Estrangeiro* que, além de abordar a questão do homicídio, alude à revolta dos sujeitos ante a própria condição humana. Tanto o narrador sr. Meursault quanto Luís da Silva, Juan Pablo Castel e Rogério de Palma encontram-se num profundo vazio axiológico, frente a um mundo em que nem Deus está presente e que até mesmo o assassinato parece ser permitido. As quatro novelas mostram que não há saída para os seus personagens-narradores, estão todos além do niilismo. Em vista disso, o leitor não se sente diante de criminosos vulgares ou de *serial killers* das páginas policiais, mas face a homens que tomaram consciência de algo cuja eliminação não admite consolação alguma.

Cabe reforçar que adotaremos a concepção sartriana de Existencialismo, que tem como ponto de partida única e exclusivamente o homem. Sabe-se que Jean Paul Sartre representava o que podemos chamar de existencialismo ateu. Para o filósofo, existência não significava simplesmente estar vivo. Ele dizia que o ser humano é o único ser vivo

consciente de sua existência, e que as coisas físicas só são ‘em si’, enquanto o homem também é ‘para si’. Sartre afirmava que estamos condenados à improvisação, que somos feitos atores colocados num palco sem termos decorado qualquer *script*, sem roteiro definido do que devemos dizer ou fazer.

A perspectiva sartriana alega que quando o homem percebe que existe e que um dia terá de morrer, e sobretudo quando vê qualquer sentido nisso tudo, ele passa a experimentar o medo<sup>30</sup>. Sartre, em suas considerações, enfatizava que o homem urbano do século XXI se sente alienado num mundo sem sentido. Veremos que este sentimento será compartilhado pelos narradores estudados. Mais do que isso, teremos condições de perceber, assim como Sartre, que a liberdade do homem, desses homens específicos, era como uma maldição. Estes homens, cujos discursos conheceremos, estão condenados à liberdade. Condenados porque estão atirados ao mundo e, portanto, são responsáveis por tudo o que fazem. O que acontecerá em seus destinos é que deixarão de lado suas responsabilidades, porque estão pautados por expectativas burguesas, mesclando-se, assim, às massas anônimas.

Estes narradores tidos como existencialistas estarão todo o tempo a fugir de si mesmos, refugiando-se na mentira. Convém ressaltar que embora Sartre tenha afirmado que a vida não possui um sentido inato, isto não significa que para ele nada importa, feito um niilista, que acha que nada tem sentido e que tudo é permitido. Apesar da consideração sartriana de que existencialismo não é niilismo, veremos que alguns destes narradores chegarão ao ponto extremo de um niilismo existencialista..

Graciliano, Sábato e Cardoso espalham em seus narradores o sentimento de superioridade em relação à humanidade, isto é, Luís da Silva, Juan Pablo Castel e Rogério de Palma vêem os homens como seres sujos, feios, incapazes, ávidos, grotescos

---

<sup>30</sup> Ver GAARDNER, Jostein. *O Mundo de Sofia – Romance da história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 486-488.

e mesquinhos, embora não sejam capazes de enxergar estas mesmas características em si mesmos. São múltiplas as angústias de três seres que estão cercados de uma burocracia sufocante e que algumas vezes, também, se sentiram tentados pelo suicídio, conquanto nunca tiveram coragem para isso. São homens que não aderem a nada. Vejamos, portanto, as palavras iniciais de cada um e depois algumas passagens que evidenciam o seu ódio pelo objeto de seus discursos homicidas, nos exatos instantes dos crimes. Começemos por Luís da Silva:

“Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. Há criaturas que não suporto.”<sup>31</sup>

O início do texto parece ser uma reflexão sobre o final da história, após o crime, pelos seguintes índices: o fato dele ter recém levantado depois de longa pausa temporal; a utilização do pronome demonstrativo ‘naquelas’, que já se refere a um evento significativo do passado. Nota-se, também, que o narrador antecipa ao leitor os seus delírios de perseguição que irão permear todo o percurso de seu relato até culminar na morte de Julião Tavares, além de todo o sentimento de intolerância perante os seus semelhantes humanos. A seguir, dois parágrafos adiante, Luís da Silva lança mão de algumas características que configuram o seu perfil:

“Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão,

---

<sup>31</sup> RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, p. 1987, p. 5.

capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida.”<sup>32</sup>

Somente para o leitor que já concluiu a leitura fica evidente que este momento em que Luís da Silva se encontra não é exatamente o princípio da história. Consiste, de fato, em dias após o crime. Marcas disso são as referências às escoriações das mãos, que assim ficaram devido à força dispendida ao utilizar a corda para eliminar sua vítima. Há também a primeira menção ao sujeito-objeto de seu ódio, Julião Tavares, primeira para o leitor que inicia, já antevendo o verdadeiro motivo de sua paranóia, e última para o leitor que já encerrou a narrativa, isto é, depois da execução, a imagem da vítima permanece viva na memória do narrador, sua cara balofa se sobrepõe às correspondências que ele precisa redigir. É pertinente inserirmos agora as primeiras palavras de Juan Pablo Castel, para traçarmos alguns paralelos:

“Basta dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou María Iribarne; suponho que todos ainda se recordam do processo, o que dispensa maiores explicações sobre a minha pessoa. Embora nem o Diabo saiba o que e por que a gente deve recordar. (...) eu, por exemplo, caracterizo-me por recordar preferentemente os acontecimentos nefastos(...) a memória é para mim como uma temerosa luz que alumia um sórdido museu de vergonhas.”<sup>33</sup>

E as de Rogério de Palma:

“Minha febre tinha passado. Saltei da cama, sentindo no ser uma nova onda de vida. Nunca o meu pequeno quarto de pensão me parecera mais repelente. Nunca odiara mais aqueles livros mil e mil vezes folheados, aquele teto baixo, a paisagem doméstica e sem consolo qua a janela desvendava. Abri a porta, saltei sobre os volumes

---

<sup>32</sup> Idem, p. 5.

<sup>33</sup> SÁBATO, Ernesto. *O Túnel*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985, p. 7.

esparcos no chão e saí, ainda trêmulo, para o corredor mal iluminado.”<sup>34</sup>

Percebe-se que o formato do relato de Juan Pablo Castel se adapta mais à confissão do que propriamente à construção gradual da personalidade atormentada do outro narrador, que não antecipa ao leitor o que irá acontecer. Aqui ele já considera a existência de um processo criminal e complementa apontando algumas de suas características mórbidas, ao procurar centrar o pensamento sobre as coisas mais desprezíveis.

Já o relato de Rogério de Palma se assemelha bastante ao de Luís da Silva, isto é, ambos vivem no tédio de uma pensão, despertando-se para um mundo o qual parecem desconhecer. Estão em permanente delírio, com dores de cabeça, peso nas costas, possuem visão enuviada, são como atuantes de um discurso onírico interminável.

Vale a pena conferir o que o narrador de Sábado pensa sobre a sua prática:

“Quantas vezes quedava-me perplexo, num canto sombrio do estúdio, após a leitura de alguma notícia da seção policial! Mas, em verdade, nem sempre aparece ali o que há de mais vergonhoso na raça humana; até certo ponto, os criminosos são pessoas mais limpas, mais inofensivas; esta afirmação, não a faço por haver tirado a vida a um ser humano: é uma profunda e honesta convicção. Um indivíduo é pernicioso? Liquidemo-lo, pois, e pronto. Isto é o que eu chamo uma *boa ação*. (...) No que me diz respeito, devo confessar que hoje lamento não haver aproveitado melhor o tempo de minha liberdade, liquidando seis ou sete tipos que conheço.”<sup>35</sup>

Assim como o sr. Meursault, de *O Estrangeiro*, Juan Pablo também aprecia a leitura de páginas policiais. Ao contrário de Luís da Silva, este sequer permite ao leitor ter surpresas. Da primeira à última página, a narrativa é a explicação sobre as razões que

---

<sup>34</sup> CARDOSO, Lúcio. *Inácio*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984, p. 11.



o levaram a matar a namorada. Os dois se conhecem numa de suas exposições, na qual Maria chama a sua atenção no momento em que fixava insistentemente o seu olhar sobre um pequeno detalhe de um dos seus quadros. Esse foi o pretexto adequado para o algoz se aproximar da vítima. Em seguida, no decorrer do namoro, Juan Pablo passa a sentir um ciúme doentio da moça, que já era casada e que, segundo ele, mantinha relações com outro amante, Hunter. Apesar de momentos antes do crime, Castel ter visto a moça junto a Hunter, o que o torna realmente desesperado a ponto de matá-la é o fato dele a ter surpreendido, na mesma noite em que conhecera, rindo de seu quadro *Maternidade*. Outro fator interessante é a sua indiferença ao semelhante, a forma lúcida com que se arrepende em não ter cometido mais crimes, a obstinação em criar uma coerência própria, distante do senso comum.

Paralelamente, Luís da Silva alimenta uma paixão por Marina, que por sua vez se amasia de Julião Tavares. Desta forma ele acaba projetando sobre o colega todo o seu rancor pelo sentimento não-correspondido, embora existisse em Julião uma série de traços que o mesmo invejava, mas que dizia abominá-los. Passemos, então, para os momentos cruciais de suas iras. O primeiro, quando Luís da Silva segue sua vítima numa noite quente e nebulosa.

“Julião Tavares parou e acendeu um cigarro. Por que parou naquele momento? Eu queria que ele se afastasse de mim. Pelo menos que seguisse o seu caminho sem ofender-me. Mas assim...Faltavam-me os cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoidecia-me. Fiz um esforço desesperado para readquirir sentimentos humanos.”

<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Idem, p. 7.

<sup>36</sup> RAMOS, Graciliano. Op. Cit. p. 159.

É fácil identificarmos alguns índices que acirram o seu ódio: o fato de presenciarmos o rival acendendo o seu cigarro e o de imediatamente pensar em si que não possuía nenhum ao alcance. Pretextos insignificantes, embora de suma importância para um narrador que tenta desesperadamente recuperar a forma convencional humana. Este percurso é duradouro e intercalado por momentos de extrema reflexão cética acerca dos impasses ao seu redor. Conforme se aproxima mais de sua presa, Luís da Silva já vai imaginando o que lhe aconteceria posteriormente, visualizando-se no cárcere e, ao mesmo tempo, achando não haver mal algum em esconder-se atrás de grades negras e pegajosas. Pouca diferença fazia. Até que chega o instante que ele resolve agir, de maneira um pouco enuviada e incerta para o leitor:

“Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me.”

37

O importante é destacar que ele mesmo se surpreende com o imediatismo da ação. Em certo sentido, se abstém da autoria do crime ao se referir à corda e às suas mãos como se fossem entidades personificadas, descoladas de seu corpo, e estivessem agindo por si próprias. Sua sensação de alívio é instantânea. Ele consegue se enxergar como um sujeito diferente daquele já estigmatizado pelo meio social e profissional. E o relato ainda prossegue por várias páginas com a vítima agonizando, enquanto o

assassino se vangloria e retoma o seu egoísmo, preocupando-se com as mãos que estavam cortadas e com a mente já exausta, após árdua tarefa.

“(…) tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. Aquietava-se, inclinava-se para a frente, os joelhos dobravam-se, o corpo amolecia. Eu tinha os braços doídos e as mãos cortadas. Enquanto Julião Tavares estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda.”<sup>38</sup>

Digamos que o tipo de paranóia que Luís da Silva desenvolve durante o romance tem como base a assertiva ‘eu amo alguém’, cuja centralização reside no principal objeto de seu asco, que é Julião Tavares. O fato é que ele diz gostar de Marina, mas acaba transferindo a Julião o amor que se transforma em ódio, gerando assim todos os seus delírios de perseguição. O mecanismo de formação de sua paranóia exige que suas percepções internas, ou seja, os seus sentimentos, sejam substituídas por percepções externas, que se manifestam através da ojeriza ao fenótipo de Julião Tavares. Conseqüentemente, a proposição ‘eu o odeio’ transforma-se, por projeção, em outra, quem sabe em: ‘ele me odeia ou ele me persegue, o que me desculpará por odiá-lo’. Desta maneira, o sentimento inconsciente e compulsivo de Luís da Silva surge como se realmente fosse a conseqüência de uma percepção externa.

Já os delírios de Juan Pablo Castel são oriundos de um ciúme doentio, quando ele passa a suspeitar de que a mulher pudesse ter relação com outros homens. Verifiquemos o seu despertar enfurecido:

---

<sup>37</sup> Idem, p. 160.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 160.

“Depois desse imenso tempo de mares e túneis, desceram a escadaria. Quando os vi de braços dados, senti que meu coração se tornava duro e frio como um pedaço de gelo. (...) ela *sabia* que nesse mesmo momento que lhe corria calmo, eu estaria atormentado em um minucioso inferno de raciocínios, de imaginações. Ah, que execrável crueldade pode haver no coração da mulher mais delicada! Que implacável, fria, imunda besta pode existir acaçapada no coração da mulher mais frágil! (...)E conversava como esse monstro ridículo! De que poderia falar María com essa infecta personagem? E em que linguagem? Ou seria eu o monstro ridículo? E não estariam rindo de mim nesse instante? E não seria eu o imbecil, o ridículo homem do túnel e das mensagens secretas?”<sup>39</sup>

Além de toda a rede metafórica produzida pelo narrador, observamos que o mecanismo de sua paranóia é semelhante ao de Luís da Silva, embora centrado num ser do sexo oposto, com quem já tivera relações. Não há projeções, mas comparações grosseiras com o outro homem que a acompanha. Há uma deformação no seu afeto. O que deveria ser sentido internamente como amor é percebido como ódio. Por fim, ele acaba arredondando os fatos, baseando-se apenas na questão simbólica do acender das luzes de apenas uma janela da casa, onde provavelmente os dois estariam juntos. Quando a luz do outro quarto não se acende, ele reduzidamente presume que ambos, María e Hunter, não foram dormir em quartos separados. Ele prefere acreditar neste único índice para pôr em prática, indubitavelmente, o plano que vinha confabulando há tempos.

“O que aconteceu depois lembro-me como um pesadelo. Lutando com a tempestade, galguei o segundo andar pela grade de uma janela. Em seguida, andei pelo terraço até encontrar uma porta. Penetrei a galeria interior e encaminhei-me ao seu quarto. (...) Tremendo, empunhei a faca e abri a porta. ‘Para que fechá-la à chave?’, pude ainda pensar com amargura. E quando ela me fitou com olhos alucinados, eu estava de pé, no vão da porta. Acerquei-me da cama e, assim que cheguei ao seu lado, disse-me tristemente: - Que vais fazer, Juan Pablo? Pondo a mão esquerda sobre seus cabelos,

---

<sup>39</sup> SÁBATO, Ernesto. Op. Cit., p. 118.

respondi: - Tenho de matar-te, Maria. Tu me deixaste só. Então, chorando, cravei-lhe a faca no peito. Ela apertou a boca e fechou os olhos, e quando retirei a faca empapada de sangue abriu-os com esforço e fitou-me com um olhar doloroso e humilde. Um súbito furor fortaleceu-me a alma e eu cravei-lhe inúmeras vezes a faca no peito e no ventre.”<sup>40</sup>

A forma felina com a qual o narrador chega até a vítima já mostra a sua animalidade incontrolável. O fato dele ter fitado os olhos de Maria, que o observava numa expressão de dúvida, fez com que ele efetivamente se desvinculasse de pequenos vestígios sentimentistas, para executar o seu crime de forma insana e bizarra. Castel apunhalou Maria porque, segundo ele pensava, ela simulou o prazer. E ele, um homem lógico, matou-a em obediência a esta lógica obsessiva. Depois de tudo, Castel nem quis esperar a polícia, como fez Luís da Silva. Resolveu mesmo se entregar. Ainda teve tempo de refletir, já no calabouço, sobre os seus atos, constatando que matara o único ser que realmente entendera a sua pintura.

Os delírios de Rogério de Palma são oriundos de uma fixação doentia por um sujeito chamado Inácio que desde o princípio da narrativa é apenas mencionado miticamente, como se entre eles, num passado não muito distante, tivesse ocorrido algo muito traumático. Verifiquemos a sua reação ao ouvir pela primeira vez, no texto, o nome de Inácio, pronunciado por Duquesa, administradora da pensão:

“Estremeci e voltei a cabeça para o outro lado, a fim de ocultar minha emoção. Estaria a velha na pista dos meus segredos? Era evidente que eu precisava mudar-me daquela casa. No dia seguinte sairia sem que ninguém me visse – seria possível escapar daquela prisão?(...) Naquele instante o meu ódio aumentou consideravelmente. Trinta ou quarenta anos de moral de pensão barata, toda a ética do Catete e da Lapa, transparecia visível e suada naquele rosto envelhecido pelo prazer e pela usura. Tornou-se mais agudo,

---

<sup>40</sup> Idem, p. 120.

instantaneamente, o meu antigo desgosto pelo gênero humano. Na verdade, como tolerar semelhante monstro perto de mim, dias noites, semanas inteiras? O suicídio surgiu-me como uma bênção.”<sup>41</sup>

Observa-se que o mecanismo de sua paranóia é semelhante ao de Luís da Silva, também centrado num ser do mesmo sexo, embora neste instante rebatido ao sexo oposto, o que alude ao ódio já conhecido de Raskolnikov pela dona da loja de penhores, em *Crime e Castigo*. Há projeções e uma ligeira deformação em seu afeto. O que deveria ser sentido internamente como amor, digamos, pelo tal Inácio, ainda não revelado aos leitores, é percebido como ódio. O realismo em Lúcio Cardoso assume uma fisionomia própria equivalente ao de Graciliano Ramos, são narradores que estão em permanente indagação filosófica, numa busca metafísica muito parecida, também, com a do narrador do romance *Fronteira*, de Cornélio Penna, que gritante e igualmente vive nas mesmas condições. A diferença residiria apenas na ausência desse instinto perverso, que mais tarde se materializaria em ódio, e por fim, em crime. Todos pretendiam purificar-se através de um sofrimento instaurado, renegando a própria vida, mas eliminando uma outra qualquer. Enquanto Raskolnikov prefere matar a velha a golpes de machado, Luís da Silva enforca Julião Tavares com uma corda, e Rogério de Palma, este não, este, apesar da idéia de matar, acaba, num embaraçoso equívoco, passando o revólver às mãos de Inácio para executar Lucas Trindade. Vejamos como ocorre esse impasse:

“(…)A culpa de todo o meu passado pertencia àquele homem. Por causa dele é que eu fora abandonado, entregue a mãos estranhas, amargando a solidão e o silêncio dos lares alheios. (...)Mas Inácio devia ter percebido a ameaça que pairava sobre ele, pois tornou-se ainda mais pálido e, bruscamente, como um animal

---

<sup>41</sup> CARDOSO, Lúcio. Op. Cit., p. 14-15.

que se resolve ao salto, lançou-se sobre mim e se apoderou da arma”<sup>42</sup>

O fato dele ter fitado os olhos de Inácio traz ao leitor uma revelação que se faz necessária para desfazer a ambigüidade de sua relação. Inácio era seu pai. É claro que Rogério de Palma já sabia há muito tempo, mas nem ousava pensar naquilo. E ali todos os fatos perderam a aura de fantasia, propositadamente desenhada na mente do leitor, que poderia ter pensado haver algo além dessa intimidade entre os dois. Então, após a verdade ter surgido fria e horripilante aos olhos do narrador e, portanto, do leitor, o homicida mentor esquiva-se de sua prática, antes tão pretendida, e a mira é substituída. Assim, quem teve a idéia não cometeu o crime, e quem seria a vítima passou a ser o próprio assassino: Inácio.

Convém também referir uma observação pertinente que Janer Cristaldo fez ao realizar uma leitura camusiana da obra de Ernesto Sábato acerca do suicídio e não propriamente do homicídio. Disse ele que “Castel e Meursault, bem mais que assassinos, são suicidas, pois destróem suas vidas, um porque o sol era quente demais, o outro porque não via no mundo uma ordem exigida por seu intelecto”<sup>43</sup>. O crítico ainda estabelece aproximações com a obra *A Náusea*, de Jean Paul Sartre, e retoma o ensaio *O Mito de Sísifo*, também de Camus, mostrando que o suicídio constituirá a preocupação constante desses autores. O suicídio para eles surge como uma resposta ao absurdo. E é através da metaforização pelo mar que os narradores de Camus irão mostrar que o suicídio é uma idéia latente, ainda não manifesta. O mesmo podemos dizer sobre Sábato e Graciliano.

É pertinente, também, referirmos a obra póstuma de Albert Camus, *A Morte Feliz* (1938), que explora as lembranças do bairro pobre em que vivera o autor, com

---

<sup>42</sup> Idem, p. 130.

<sup>43</sup> CRISTALDO, Jader. *Mensageiro das Fúrias*. Florianópolis-SC: Ed. UFSC, 1983, p. 55.

alguns episódios de sua vida amorosa, uma correspondência minuciosa entre a literatura e a vida. O texto divide-se em duas partes: *Morte Natural* e *A Morte Consciente*. A primeira tem como núcleo central o assassinato de Roland Zagreus por Mersault, que apodera-se do seu dinheiro e resfria-se ao voltar para casa. A trama consiste na vida medíocre de Patrice Mersault, um empregado subalterno, amante de uma moça que teve como primeiro amante o inválido Roland Zagreus. Mersault, através da namorada, logo descobre como Zagreus fez sua fortuna. Depois de assassiná-lo, parte, com a bolsa cheia, para uma viagem, apesar de ter sua saúde comprometida.

Na segunda parte, Mersault, já em Praga, sente que a felicidade o abandonou. Vai para Argel, lá tenta experiências sucessivas de vida feliz com três amigas, depois numa solidão ascética. Acaba considerando que conquistara a tal felicidade e conserva-a até a morte, por pleurisia. O questionamento básico do romance é o fato de como morrer feliz. Ou seja, como viver feliz até que a própria morte em si seja feliz? Parece que Camus percebeu o círculo vicioso de sua outra obra, *O Estrangeiro*, pois, se pensarmos bem, que relação haveria entre o assassinato imaginário de Zagreus e a crônica de sua viagem a Praga? Sem dúvida, como em *O Estrangeiro*, identificam-se traços autobiográficos, embora estejam um tanto deslocados. Apesar das evidentes diferenças de enredo, de elaboração e de intenção, é possível enxergar *A Morte Feliz* como uma prefiguração de *O Estrangeiro*, e até mesmo sua matriz. O assassinato que ocorre precipita o herói da artificialidade à verdade:

“E Mersault sentia o sangue subir-lhe às têmporas e pulsar na ponta das orelhas.(...) Nesse momento, sentiu um tremor imperceptível nos tornozelos. Deteve-se, levando à boca um cigarro, que acendeu desajeitadamente, por causa das mãos enluvadas. (...) Inclinou-se, sem hesitar, em direção ao baú, abrindo-o. Preto e branco, o revólver reluzia em todas as suas curvas, como um gato bem tratado, e continuava pousado sobre a carta de Zagreus. Mersault pegou-a com a mão esquerda, e o revólver com a direita. (...) Zagreus, sem se mexer, parecia



contemplar toda a beleza desumana da manhã de abril. Quando sentiu o cano do revólver na têmpora direita, não desviou os olhos. Mas Patrice, que o fitava, viu seu olhar encher-se de lágrimas. Foi ele que fechou os olhos. Deu um passo atrás e atirou. Por um momento, apoiado na parede, com os olhos sempre fechados, sentiu o sangue latejar novamente nas orelhas. Abriu os olhos. A cabeça fora lançada sobre o ombro esquerdo, o corpo um pouco desviado. Se bem que não se visse mais Zagreus, e sim uma enorme ferida no seu relevo de massa encefálica, de osso e de sangue. Mersault começou a tremer.”<sup>44</sup>

Se o seu destino parece pouco semelhante com o do outro Mersault, é porque um cometeu o crime perfeito, do qual se beneficiara, enquanto o outro era um criminoso sem talento, que se tornara presa dos juízes, pelo fato de ter assassinado o árabe na praia, a partir do simples reflexo de uma faca ao sol.

“Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho, ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vez ainda num corpo inerte, em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça.”<sup>45</sup>

E assim, Mersault executa sua vítima, finalizando a primeira parte da história, já antevendo o futuro, e mais do que isso, entregando-se à consciência do ato, de modo vitorioso e poético, em harmonia com o mundo. Não só nesses dois livros, mas em toda sua obra, Camus consegue definir esteticamente a problemática do absurdo para o homem contemporâneo. Digamos que nestes dois romances, ele consegue dar vazão literária ao que já havia desenvolvido filosoficamente em seus ensaios *O Homem Revoltado* e *O Mito de Sísifo*. Sobre o primeiro, cabe destacar o que ele diz logo nos primeiros parágrafos, numa introdução intitulada *O Absurdo e o Homicídio*:

<sup>44</sup> CAMUS, Albert. *A Morte Feliz*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.23.

<sup>45</sup> CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 63.

“Há crimes de paixão e crimes de lógica. (...)Distingue-os o Código Penal pela premeditação. Vivemos no tempo da premeditação e do crime perfeito. Os nossos criminosos já não são aquelas crianças desarmadas que invocavam o amor como desculpa. Hoje, pelo contrário, são adultos, e o seu álibi irrefutável é a filosofia que pode servir para tudo, até para transformar os assassinos em juizes. (...) a partir do momento em que, por falta de caráter, se forja apressadamente uma doutrina, a partir do instante em que o crime se torna matéria de raciocínio, ele passa a proliferar como a própria razão e assume todas as figuras de silogismo. De solitário como um grito que foi, ei-lo universal como a ciência, julgado ontem, hoje faz a lei.”<sup>46</sup>

Numa mesma linha kafkiana (vide *O Processo* e *A Metamorfose*), Camus ultrapassa, assim, todas as limitações de gêneros ou escolas, dispondo aos leitores uma obra que transita entre o ensaio, revelando-nos seu pensamento político e filosófico, e a literatura, construindo enredos nos quais há uma relativa aplicabilidade de seus postulados, isto é, onde seus personagens e narradores são materializações de suas idéias, ilustrações de suas teses. Tão significativa é a sua veia ensaísta, que é inevitável não encontrar nela argumentos para interpretar os romances e entender o restante de sua obra, como uma poética de romance.

Em *O Homem Revoltado*, no último capítulo - *O Pensamento do Meio-Dia*, Camus nos situa na tragédia contemporânea, articulando relações entre a revolta e o assassinio, tipologizando o assassinio niilista e o assassinio histórico, fazendo-nos entrar na familiaridade retórica sobre o crime. Apontava ele o que seria o extremo do niilismo: “o assassinio cego e furioso converte-se num oásis, e o criminoso imbecil parece repousante ao lado dos nossos inteligentíssimos carrascos”.<sup>47</sup> Proferia que os revoltados, que se alcançavam da morte, queriam impor sobre a espécie uma feroz imortalidade, embora fossem receosos pela obrigação de matar, mas, recusando-se, teriam de aceitar a própria morte, e avançando-se, lhes é forçoso matar. Para Camus, “a

<sup>46</sup> CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 11-12.

<sup>47</sup> Op. Cit., p. 378.

revolta, deturpada quanto às suas origens, cinicamente mascarada, oscila a todos os níveis entre o sacrifício e o assassinio.”<sup>48</sup>

Alertava que assassinio e revolta eram termos contraditórios. Bastaria que percebêssemos a morte de um senhor, para que o revoltado deixasse de ter autoridade para falar na comunidade dos homens, que lhe servia de justificativa. Em outras palavras, se o mundo não tem um sentido superior, e se o homem apenas tem de dar conta do próprio homem, basta que um deles elimine um ser, que seja, da sociedade dos vivos, para ele mesmo ser excluído. É indispensável citá-lo na íntegra:

“(…)Quando Caim matou Abel, fugiu para o deserto. E se os assassinos constituem multidão, a multidão vive no deserto e nessa outra espécie de solidão que se chama promiscuidade. A partir do momento em que desfere um golpe, o revoltado separa o mundo em dois. Ele insurgia-se em nome da identidade do homem e sacrifica a identidade, consagrando essa diferença por meio do sangue. (...) Quando o assassino e a vítima tiverem desaparecido, a comunidade reconstituir-se-á sem eles. A exceção deixará de se verificar e a regra tornar-se-á novamente possível. Ao nível da história, tal como dentro da vida individual, o assassinio constitui assim uma exceção desesperada ou então não é coisa alguma. (...)O revoltado dispõe unicamente de uma maneira de se reconciliar com o seu ato criminoso, se a tanto chegou: aceitar sua própria morte e o sacrifício. Mata e morre para que se torne bem claro que o assassinio é impossível.”<sup>49</sup>

Muitas outras similitudes podem ser traçadas entre os narradores de *Angústia*, *O Túnel*, *Inácio e O Estrangeiro*. Em contraste a eles, pensando numa possível subdivisão do grupo de narradores homicidas, surge o estilo vigoroso de autores como Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Pode-se dizer que o primeiro grupo é composto por narradores que investem em estilo e temática semelhantes aos de Dostoievski, Albert Camus e Franz Kafka, instaurados numa base existencial, como é o caso de Graciliano Ramos, Ernesto Sábato e Lúcio Cardoso, romancistas que revelaram uma certa

---

<sup>48</sup> Idem, op. Cit., p. 378.

tendência para a criação de atmosferas de pesadelo, através dos relatos neuróticos de seus narradores que culminavam em práticas criminais.

Já o segundo grupo pode ser composto por narradores inseridos numa linha mais contemporânea, mas que se detiveram numa estética naturalista, como a de Émile Zola, um pouco mais grotesca e ousada que, grosso modo e provisoriamente, poderia ser designada de hiperrealista, como é o caso de Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Estes são autores que também impõem uma atitude crítica em constante processo de renovação, dando um caráter mais bizarro e inusitado aos seus personagens e narradores, geralmente seres contraditoriamente civilizados, produtos de uma cultura massificada.

O primeiro grupo, o dos narradores homicidas existencialistas, o segundo grupo, o dos narradores hiperrealistas. E o que pode existir de semelhante entre todos, além do pretexto temático do homicídio, é a constatação de que, tanto da perspectiva do narrador quanto do leitor, não havia saída na clausura, em que se sujeitaram. Luís da Silva, Juan Pablo Castel e Rogério de Palma viveram situações extremas, de solidão irremediável, em que não havia possibilidade alguma de comunicação com seus semelhantes. Os três narradores, assim como o sr. Meursault, de *O Estrangeiro*, expeliram uma revolta contra um mundo (cujos valores ainda estão em crise) e viveram imersos numa atmosfera de loucura moral. Então, não há luz no fim deste túnel, nem para os narradores, nem para nós leitores.

Logo mais, quando estivermos discorrendo a respeito dos narradores de Rubem Fonseca, retomaremos essa nomenclatura acerca dos narradores homicidas existencialistas e/ou hiperrealistas. Para chegarmos até este ponto, além de ver a obra de Rubem Fonseca, objeto principal deste trabalho, ainda vão restar algumas considerações sobre a atitude narrativa e sobre as narrativas-assassinatos, na segunda parte.

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 380-381.

### 3.3. LOUCURA MORAL EM AUTRAN DOURADO

Em *Os Sinos da Agonia* (1974), Autran Dourado, escrevendo sobre a decadência do período colonial, nos leva à leitura de outras crises da história do Brasil, referindo-se ambigualmente, por exemplo, à era de trinta e aos anos sessenta. Suas personagens traduzem também a luta de classes figuradas pelos conflitos de representantes de raças diferentes. A história de amor apenas camufla a trama pelo poder. A paixão, o adultério, o assassinato deixam os bastidores individuais e passam à cena pública.

O assassinato passional cometido por Januário (conduzido por Malvina) é qualificado de crime por lesa-majestade. Malvina, abandonada por Gaspar, denuncia-o como “criminoso político”. Em qualquer infração existe um crime de lesa-majestade, em qualquer criminoso, um regicida em potencial. O regicida é o criminoso total e absoluto do poder soberano, ataca o princípio na pessoa física do príncipe. A punição ideal do regicida deveria abarcar então todos os suplícios possíveis, formando uma vingança infinita.<sup>50</sup>

Michel Foucault define o suplício ritualizado no século XVIII como operador político, inscrito num sistema punitivo onde o soberano, direta ou indiretamente, pede, decide e faz executar os castigos na medida em que é ele quem é, através da lei, atingido

---

<sup>50</sup> - Ver FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir - História da Violência nas Prisões*. Vozes, Petrópolis-RJ, 1987, p. 33-45.

pelo crime.<sup>51</sup> De forma alegórica está a pantomima da morte em efígie de Januário, executada por ordens do Governador Geral, após a denúncia feita por Malvina.

Nas cerimônias de suplício, a personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é exigida para o seu cumprimento. Justifica-se, neste ponto, todo o ritual de procissão e louvor ao redor da execução da identidade de Januário, em praça pública. O exemplo é buscado não apenas para lembrar que a menor infração é punida, mas, principalmente, para provocar um efeito de terror, pelo espetáculo do poder atuando sobre o culpado.

Foucault acrescenta que, nessa cena de terror, a função do povo é ambígua. Ele é chamado como espectador: convocam-no para assistir às confissões, aos enforcamentos; os pelourinhos e os cadafalsos são construídos em praça pública ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados ficam em evidência e durante muito tempo perto dos lugares de seus crimes.<sup>52</sup> Basta atentarmos para a observação do escravo Isidoro sobre o seu senhor: “Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar”.

No romance, o decreto da morte em efígie, inventado e grafado na língua dicionarizada por Moraes, deixa o espaço do documento histórico, lugar do repouso e da certeza. Acompanhando a jornada de Januário, da morte em efígie até a morte pelos tiros de um soldado no final da narrativa, Autran Dourado faz a arqueologia da re(o)pressão só que em terras brasileiras.

Merece especial atenção a construção da personagem Malvina, confeccionada à luz de uma concepção trágica de loucura. De acordo com a etimologia do autor: Malvina, a mal vinda, má sina, Malina(maligna, o demo).

“Ela não pode mais deter a sua fúria, seu desejo de sangue e vingança. Neste particular ela é

---

<sup>51</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 46-52.

<sup>52</sup> - Idem, p. 52-65.

mais Lady Macbeth e Medéia do que Fedra. Vai até o suicídio, para que Gaspar também morra. De Racine o ciúme(não a fúria, que é mais de Sêneca)de Fedra. É o ciúme que a faz escrever ao Capitão-General. Ao se destruir, ela quer destruir Gaspar e se destruir. Depois de mim, o fim do mundo, a catástrofe. A carta de Malvina acusando Gaspar da morte do marido se inspira em Eurípedes(não a carta, a denúncia). Ela quer morrer para que, através de sua morte, seja senhora do mundo. Viva, mesmo que ela acusasse Gaspar da morte do marido, teria de com ele se defrontar um dia, ocasião em que podia se mostrar fraca. Suicidando-se, ela acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação - nem dela mesma. O suicídio é eminentemente agressivo; é ameaça, chantagem ou punição. Às vezes.”<sup>53</sup>

O processo de enlouquecimento de Malvina se enquadraria naquilo que Foucault considera a loucura moral, quando torna-se perceptível sob padrões éticos. Paulatinamente aflora no espírito da personagem a idéia e a possibilidade de seu marido morrer. Primeiro privando-se deste tipo de pensamento, depois já permitindo-se pensar abertamente, sem algum arrepio ou temor. Quando rolava na escuridão do quarto vazio, munida por essas idéias, molhada de suor e angústia, Malvina se acreditava até mesmo possuída por vários demônios, achando que alguma maldição de família havia pesado sobre si.

A partir da constatação de que o romance todo se constrói por meio de paródias e mitos, temos em Malvina a própria figuração antropomórfica da fatalidade. Personagem que muitas vezes o texto qualifica de tecedeira, isto é, que maquina, tece e corta os fios da vida dos que a rodeiam, personagem que está sempre emboscando contra alguém. Nela a transição psicológica é atuante em diversos níveis. Primeiro é a moça, filha do velho dom João Quebedo que, em busca de um pretendente de boas

---

<sup>53</sup> - DOURADO, Autran. *Poética de Romance - Matéria de Carpintaria*. p. 146-47.

finanças, acaba sobrepondo-se à irmã Mariana na disputa por Dom Diogo Galvão. Depois de vencer o primeiro obstáculo, torna-se mulher de um homem mais velho com grandes posses e, por conseqüência, madrasta do filho Gaspar, que retorna da Europa. Em seguida, insinua-se ao enteado e o envolve em sua teia, o que faz com que ela pense em eliminar o marido. Para isso, seduz o ingênuo Januário a fim de agilizar seus planos. Por último, após conseguir o que pretendia, isenta-se da culpa e atribui a Januário, confundindo, também, a cabeça de Gaspar. Fica a espera de uma resposta da carta enviada ao Capitão-General, onde concretizava sua acusação. Permanece fechada no casarão, agoniada pelo barulho dos sinos.

“Porque os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era o brilho sem fundo, o brilho seco e metálico das superfícies polidas que refletem e amedrontam; o brilho que afasta, intima, repele, afugenta.”<sup>54</sup>

Como a narrativa se subdivide em três perspectivas distintas, não nos limitemos apenas ao que o narrador sob o ponto de vista da própria personagem nos remete. Vamos além, observando qual a idéia que o narrador, inserido no pensamento de Januário, sugere após descobrir a farsa armada por Malvina.

“Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um brinquete nas mãos dela. Mesmo quando achava que ele é que decidia, a idéia de Malvina é que comandava. Ele apenas fazia, ela é que maquinava. Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo. As traças, o demônio vestido de gente, na pele de uma mulher. O demônio então existia, viu. Senão, como explicar aquilo tudo, as seqüências desse princípio, desde a primeira semente, se ajustando? Aquilo que antes não percebia e que agora era tão claro feito o sol nos olhos? Preferia

---

<sup>54</sup> - Op. cit., p. 188.



acreditar no demônio a ver a maldade estampada na cara de Malvina.”<sup>55</sup>

Januário se sentia um adamado perto dela. Percebia que todos tinham servido de joguete em suas mãos. Todos os homens, meros títeres nas mãos da diabólica Malvina, tornavam-se fêmeas indefesas diante de tanta premeditação e cálculo.

“Loucura e crime não se excluem, mas não se confundem num conceito indistinto; implicam-se um ao outro no interior de uma consciência que será tratada, com a mesma racionalidade, conforme as circunstâncias o determinem, com a prisão ou com o hospital.”<sup>56</sup>

Para o destino de Malvina, só mesmo a morte, já que fôra ela quem tecera os destinos dos demais. Como se não bastasse as indicações do narrador com menções como “diabólica”, o próprio título da segunda jornada, específica sobre Malvina, é *Filha do Sol, da Luz*, uma alusão praticamente evidente a Lúcifer, o anjo do mal. O texto não esclarece as conseqüências da acusação que Malvina articulara contra Gaspar e Januário, mas fica evidente ao leitor que esta mentira se tornará verdade, fazendo com que o crime de direito comum passe ao desígnio de crime político.

É justo afirmar que loucura e maldade assumem um obscuro relacionamento, unidos por esse poder individual do homem (neste caso, da mulher) que é a sua própria vontade. Desta forma, a loucura lança raízes num mundo moral. Não se trata apenas de regras ou valores morais, mas de toda uma consciência ética, firmada pela história das mentalidades ocidentais.

“Não há exclusão entre loucura e crime, mas sim uma implicação que os une. O indivíduo pode ser um pouco mais insano, ou um pouco mais

---

<sup>55</sup> - Idem, p. 211.

<sup>56</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 137.

criminoso, mas até o fim a loucura mais extremada será assombrada pela maldade.(...)a loucura não explica nem desculpa coisa alguma; ela entra em cumplicidade com o mal a fim de multiplicá-lo, torná-lo mais insistente e perigoso e atribuir-lhe novas caras.”<sup>57</sup>

A possibilidade da loucura em Malvina se oferece no próprio fato da paixão. Na verdade, não se trata mais de situar a paixão no curso de uma sucessão de causas ou num meio de caminho entre o corporal e o espiritual. A loucura em Malvina indica, num nível mais profundo, que a alma e o corpo estão num eterno relacionamento metafórico, no qual as qualidades não têm mais a necessidade de serem comunicadas, porque já são comuns, e a alma e o corpo são sempre expressão imediata um do outro.

“Inácia, eu amo, disse depois que chorou o que tinha de chorar. E mais do que as lágrimas, só dizer lhe aliviou a alma tensa, afrouxou o corpo e o coração. A sensação de alívio, de carnegão espremido, era tão grande e boa! Só agora ela mesma: desanuviada voltava a respirar. Tudo loucura e fantasia, a noite tenebrosa passou. O sol invadia os quartos e corredores, ela era outra vez a filha da luz. Donguinho se afastou ligeiro, se dissolveu para sempre na paz do seu eterno azul. E ela só sabia dizer eu amo, Inácia, amo de todo o coração! Disse que há muito se abrasava e se consumia, tinha horas que pensava enlouquecer. Não era mais dona de si, tanto amava e sofria. Nunca tinha amado antes, não sabia o que era o amor. Mas era um amor impossível, Inácia.”<sup>58</sup>

Nesses momentos de transe, quase um furor, Malvina atribui uma justificativa ao seu estado: a descoberta do amor. Para ela, torna-se mais fácil encontrar um motivo para suas reações, mesmo racionalizando, logo após, sobre a morte do marido e a possível participação de Januário como cúmplice. Apesar de tudo, ela fixa em mente o extermínio daquela pessoa que lhe impede de amar de verdade. O que faz com que ela

---

<sup>57</sup> - Op. cit., p. 138.

<sup>58</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p. 121.

tome essa atitude e depois indique o mucamo como principal suspeito na farsa é a excessiva paixão que ela diz sentir pelo enteado, embora também se envolvesse fisicamente com Januário. Mesmo assim, é o instinto passional que a faz agir arbitrariamente.

Foucault alega que bem antes da era clássica e durante uma longa seqüência de séculos da qual ainda não saímos, paixão e loucura foram mantidas próximas uma da outra.

“Os moralistas da tradição greco-latina tinham achado justo que a loucura fosse o castigo da paixão; e a fim de terem mais certeza disso. gostavam de fazer da paixão uma loucura provisória e atenuada.(...) Ocorre que a loucura não é simplesmente uma das possibilidades dadas pela união da alma e do corpo; ela não é, pura e simplesmente, uma das sequelas da paixão. A loucura, que se tornou possível pela paixão, ameaça, por um movimento que lhe é próprio, aquilo que tornou possível a própria paixão. Ela é uma dessas formas da unidade nas quais as leis são comprometidas, pervertidas, transformadas.”<sup>59</sup>

Outro aspecto de significativa importância na especulação do discurso da loucura moral é em relação ao narrador, elemento viabilizador dessa linguagem. Pelas tendências contemporâneas da literatura, tem sido discutida uma possível crise do narrador, ou seja, uma insana busca pela validade do eu enunciativo.

“(...) a crise do narrador é a crise da validade do eu que fala na literatura, qualquer eu que seja, pode ser eu, ele, tanto faz, a voz que fala na literatura está em crise. É a literatura que

---

<sup>59</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 228-29.

luta pela validade da voz que está falando. Antes de contar a história, ela luta pela validação da voz.”<sup>60</sup>

Por fim, chegamos num ponto onde vale questionar a própria linguagem e a sua tentativa de estar além de si mesma. Retomamos algumas palavras preciosas de João Gilberto Noll, em entrevista recente.

“Uma outra coisa que eu acho importante na ficção é o lado demencial, o lado impulsivo, o aspecto impulsivo da arte. (...) Há um preconceito em achar que isto é um universo intimista. Eu não considero. Eu acho que é uma tentativa de mostrar, realmente, em rápidas pinceladas, um olhar esquizóide. O artista pode e deve, se for o seu caminho, tentar revelar a quantas anda o olhar esquizóide do mundo, esta impossibilidade de inserção, de aderir. Esta vontade permanente de evasão, que existe na humanidade hoje. E tentar tirar a beleza, também, das coisas. Tentar tirar uma beleza cruel das coisas. (...) Mas a beleza hoje é feia, muito feia.”<sup>61</sup>

Consequiremos, a partir do que foi exposto, percorrer as várias nuances do crime na literatura, que, por consequência, já instalou na ficção egótica, mais um sintoma de uma crise em amplo espectro: a crise da personagem-ego; a crise da fala narrativa, afetada por um estilo ensaísta, indagador; crise da prosa romanesca como um todo.

---

<sup>60</sup> FISCHER, Luís Augusto. *As Formas Contemporâneas de Interpretação na Literatura*. In: *Psicanálise e Literatura - escrevendo a clínica*. Correio da Appoa. Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1997, p. 46.

<sup>61</sup> Op. cit., *Fragments de uma conversa com João Gilberto Noll*. Appoa, p. 62-63.

### 3.4. CRIMINALIDADE E SENSACIONALISMO

Entende-se por criminalidade o conjunto dos crimes socialmente relevantes e das ações e omissões que, embora não previstas como crimes, merecem a reprovação máxima. A criminalidade é constante tanto no plano da realidade quanto no universo ficcional, reveste-se de uma complexidade bastante subjetiva<sup>62</sup>. O homicídio é uma forma freqüente de criminalidade convencional que também se instaura no cosmos da ficção contemporânea. É o homicídio que nos interessa em nossas análises. A morte dos homens praticadas por eles mesmos traz em si um caráter de antinaturalidade, que consiste no fato de tanto vítima quanto agente pertencerem à mesma espécie animal.

Nos textos de contemporâneos como Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna e Patrícia Melo não houve apenas uma ênfase sobre a temática do crime, mas todos textualizaram o discurso de narradores-assassinos, dotando-os de extrema violência verbal e/ou lucidez racional, colaborando, portanto, com o debate sobre concepções de razão e de loucura, assim como da dissolução de fronteiras entre poetas, loucos, sábios, psicopatas, homicidas, escritores.

Em 1975, Rubem Fonseca publica um livro de contos chamado *Feliz Ano Novo*, livro censurado pelo Departamento de Polícia Federal por 'exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes', sendo novamente lançado somente quatorze anos depois. Dentre as narrativas, temos uma, dividida em duas partes, *Passeio Noturno I e II*, que mostra a rotina de um empresário e sua falta de diálogo

---

<sup>62</sup> Ver SANTOS, Nildo Nery dos. Op. Cit., p. 52-53.

com a família. Este empresário, não designado por nome, tem o hábito de, todas as noites, passear de carro (o último modelo inigualável) e atropelar uma pessoa (as duas vítimas que aparecem, por casualidade, são mulheres).

No texto, nada se diz sobre a possível loucura da personagem. Existem apenas alguns índices que mostram certa perturbação: ao tirar da garagem os carros dos dois filhos e retirar o seu, ele fica um pouco irritado. Seu passeio corriqueiro lhe traz satisfação como num orgasmo necessário.

Ao passar por cima da vítima, ele retorna para casa, como se sentisse extremamente aliviado. No segundo passeio (parte II), ele chega a conversar com a vítima num restaurante, nada que impeça o seu ritual mortífero.

“Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.”<sup>63</sup>

Em nenhum momento há alguém que chega para o personagem e o chama de louco, ou comenta com terceiros sobre sua atitude. Não há, também, comentários implícitos do autor acerca do assunto; há simplesmente uma explanação descritiva de toda a ação. Nem mesmo a personagem parece mostrar consciência de uma suposta loucura ou perversão. O que faz com que se pense que exista algum índice de desvio comportamental no empresário é a naturalidade de execução dos crimes, expressa em primeira pessoa. O que pode causar nos leitores um certo desconforto ou impacto aos valores morais e culturais convencionais(capitalista, cristão, etc.).

---

<sup>63</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Cia. das Letras, São Paulo, 1989, p. 71.

A intenção de Rubem Fonseca pode ser a de desmistificar os rituais de morte, seja por assassinato, acidente ou doença. O que já é parte da temática em suas narrativas, descrever detalhadamente acessos de raiva, esquarteramentos, pessoas pregadas na parede por tiros de metralhadoras, animais sendo descarnados, doentes terminais agonizando e expelindo dejetos e secreções. Este é o universo explorado por Rubem Fonseca. Em sua obra a loucura não é um fim em si, como se vê em Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles, mas um meio de se alcançar outros objetivos, talvez mais bizarros.

Um outro caso especificamente semelhante ao de Rubem Fonseca é a pequena narrativa ***O Monstro*** (1994), de Sérgio Sant'Anna. Este, aliás, nesta recente publicação, assumiu o estilo de Rubem Fonseca, no que se refere à mesma desmistificação de rituais de morte. A história consiste num longo depoimento de Antenor Lott Marçal dado ao periódico 'Flagrante'. Antenor é acusado da morte de uma jovem garota, deficiente visual, Frederica Stucker. Um crime denominado pela imprensa de hediondo, por ser em co-autoria com Marieta de Castro, que, posteriormente ao escândalo, se suicidou. A designação de ***O Monstro*** merece destaque por enfatizar as abordagens modernas da imprensa sensacionalista, especial em substantivar eventos e fenômenos.

Antenor é considerado o 'grande monstro metafórico' da história não só por ter participado de todo o ritual 'macabro' do assassinato da cega, mas principalmente por sua extrema lucidez e consciência em reconstituir o crime nos mínimos detalhes, assumindo sua parcela de culpa e não mostrando arrependimento. Estes aspectos de certa forma reproduzem o que na vida real se conhece, através da imprensa, por crimes cometidos por 'serial killers' ou 'psicopatas'. Aqueles que

matam a família e atestam convicção e lucidez em seus atos, todos esses relatos são ainda divulgados e distorcidos pela mídia.

Em *O Monstro*, porém, o repórter tenta persuadir o entrevistado a assumir sua possível insanidade:

“- O senhor já pensou que pode estar louco?  
- Não, eu não estou louco. Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda mente humana, é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes.”<sup>64</sup>

Este é apenas um recorte do discurso elaborado por Sérgio Sant’anna, em sua personagem-monstro. Sua intenção também pode ser a de mostrar as distorções e descaminhos que a imprensa utiliza para cobrir fatos singulares, semelhantes a esse. As abordagens desses crimes que abalam o país, levando-os para o âmbito da magia negra, da crença num espírito do mal e outras discrepâncias, são alvos visíveis na ficção deste autor carioca.

Percebe-se, também, que Antenor possui uma consciência crítica sobre suas atitudes, ao mesmo tempo cercada de lirismo e paixão, por que ele confessa ser aresta fundamental do triângulo formado por ele, Marieta (a mentora do crime) e Frederica (a vítima), pela realização plena desses sentimentos experimentados.

“Um dos aspectos do cristianismo que volta a me seduzir é a figura radical do perdão, da bondade de Deus, fazendo com que o homem possa salvar-se ainda que tenha praticado os crimes mais nefandos.”<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> SANTANA, Sérgio. *O Monstro*. Cia. das Letras, São Paulo, 1994, p. 78.

<sup>65</sup> Op. cit., p. 79.



Vale completar que as narrativas que compõem o livro *O Monstro* recebem o subtítulo de ‘Três Histórias de Amor’. Com isso, o autor ultrapassa a lógica convencional e penetra num mundo de sedução e perversão, onde a loucura se reduz a mero estereótipo.

A execução criminal pode ser de natureza ocasional ou habitual. Na obra de Patrícia Melo *Acqua Toffana*, o narrador, sem escrúpulos, exercita mentalmente as várias possibilidades de assassinar sua vizinha. Vejamos uma delas:

“Tocou a campainha. Fui abrir, era a dona Célia, com sorvete. Tentei ser simpático e lhe tirar o isopor das mãos, sinalizando que eu não queria visitas naquele momento. Queria ler jornal. Ela resistiu, segurou a caixa, e ainda por cima tentou entrar me empurrando. Foi a gota d’água. Odeio que me empurrem. Presei-a contra a porta com toda a força, até dividi-la em duas. No velório, o médico disse que fraturei a sínfise pubiana e o sacro da dona Célia. Bem feito!”<sup>66</sup>

Como exemplo de ocorrência de criminalidade ocasional temos o personagem-narrador e crítico de teatro Antônio Martins, do mais recente romance de Sérgio Sant’Anna, *Um Crime Delicado*. O mesmo narrador se vê inocentemente envolvido na morte de uma mulher manca que posava para artistas plásticos, com quem se envolvera afetiva e sexualmente.

“Não esperem de mim a transcrição de todos os ritos policiais e judiciais, como nesses romances baratos, e sim uma estilização, uma essência quase alegórica do que se passou no decorrer do processo, que respondi em liberdade, pois o delegado e o juiz consideraram as provas iniciais insuficientes para a caracterização imediata de um constrangimento da querelante à conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça, que me capitularia em crime hediondo e inafiançável.”<sup>67</sup>

<sup>66</sup> MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. Cia. das Letras, São Paulo, 1994, p. 72.

<sup>67</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Um Crime Delicado*. Cia. das Letras, São Paulo, 1997, p. 118.

Voltando ao caso Rubem Fonseca, em *Feliz Ano Novo*, os bandidos matam para continuar vivendo e deixam bem clara essa opção, como nos atesta Deonísio da Silva, ficcionista que já escreveu vários trabalhos acadêmicos sobre a obra de Rubem Fonseca simultaneamente à época enfatizada.

“Se matar é condição para viver, que ambas as ações sejam realizadas em grande estilo. No caso, os atos em si mesmos, morrer e matar, são revestidos de uma roupagem filosófica. Misturando aforismos, clivados por atrapalhes do cotidiano, os bandidos declinam uma especial condição de vida: para viver é preciso matar.”<sup>68</sup>

Em relação à criminalidade habitual no conto *Passeio Noturno*, também do mesmo livro proibido, o protagonista retorna para casa, como se sentisse premiado ou compensado por alguma coisa, retomando o ritmo monótono habitual de sua vida em família.

Em oposição ao Direito Clássico que punha em evidência o crime sobre o criminoso, o Direito Positivo, representado por Heitor Carrilho<sup>69</sup> aqui no Brasil, concentrou o seu olhar no criminoso, com o interesse de investigar sua personalidade e caráter.

Mas é na *História da Loucura*, que Michel Foucault enxerga, no que ele chama de loucura moral, um modelo para toda a psicologia possível.

---

<sup>68</sup> SILVA, Deonísio. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1996, p. 103.

<sup>69</sup> FRY, Peter. *Direito Positivo versus Direito Clássico: a psicologização do crime no Brasil no pensamento de Heitor Carrilho*. In: *Cultura da Psicanálise*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 123.

“Num ponto extremo, o racionalismo poderia paradoxalmente conceber uma loucura onde a razão não seria perturbada, mas que seria reconhecida pelo fato de toda a vida moral ser falsificada, da vontade ser má. É na qualidade da vontade, e não da integridade da razão, que reside finalmente o segredo da loucura. (...) Estamos na trilha daquilo que o século XIX chamará de loucura moral; mas ainda mais importante é que se vê surgir aqui o tema da loucura que repousa inteiramente sobre uma má vontade, sobre um erro ético.”<sup>70</sup>

Não podemos deixar de mencionar outros novos autores brasileiros como Luiz Alfredo Garcia-Roza, autor de *O Silêncio na Chuva* (1996), *Achados e Perdidos* (1998), *Vento Sudoeste* (2000) e *Uma Janela em Copacabana* (2001), e Tony Belotto, autor de *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997) e *BR-163* (2001) que, de alguma forma, se enquadram no gênero policial. Garcia-Roza é um psicanalista que resolveu, após inúmeras publicações sobre metapsicologia freudiana, entrar para o universo ficcional, seguindo uma das linhas de Rubem Fonseca, com um detalhe adicional, é claro, fundindo psicanálise e literatura. Assim como obras da Coleção *Literatura ou Morte*, editada pela Companhia das Letras, que têm a proposta de romancear biografias de Molière, Sade e muitos outros, evidenciando possíveis episódios criminais em suas vidas.

No panorama da literatura em Santa Catarina, destacam-se dois autores: Miro Morais, com a obra *Cândido Assassino* (1983), e Glauco Rodrigues Corrêa, com o *Crime na Baía Sul* (1986). Ambos relatos em primeira pessoa, cujo narrador também confessa e admite os crimes cometidos.

---

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 136-137.

### 3.5. UM DOSSIÊ PORTUGUÊS SOBRE O CRIME

Ao direcionarmos o olhar para a Literatura Portuguesa, é imediata a alusão a *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, que, embora não enfatizasse o homicídio, fez um profundo inquérito acerca dos problemas da sociedade portuguesa. A sua crítica estava enquadrada nas diretrizes real-naturalistas da Europa, sobre a questão do celibato, também anteriormente abordada por Alexandre Herculano, em *Eurico, O Presbítero*, com a diferença de que Eça quis ou pôde expor minuciosamente a ansiedade de Amaro em levantar os obstáculos morais que impediam sua aproximação de Amélia. Álvaro Lins assinalou que teria sido esse o primeiro e único romance de tese de Eça de Queirós, pois além de provar o engano do celibato clerical, contestou os dogmas da religião católica e as deformações psíquicas que poderiam provocar nas pessoas simples da província<sup>71</sup>.

Merece ser citado, também, o romance de Mário de Sá-Carneiro, já no modernismo português, *A Confissão de Lúcio*, que coloca em discussão um crime passionnal envolvendo o poeta Ricardo de Loureiro e o escritor Lúcio Vaz, o narrador da história, que tenta provar paradoxalmente ao leitor que não matou o amigo:

“Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, no entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência. Talvez não me acreditem.

<sup>71</sup>Ver PALEÓLOGO, Constantino. *Eça de Queirós e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 59.

Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo. Não tenho família; não preciso que me reabilitem. Mesmo quem esteve dez anos preso, nunca se reabilita. A verdade simples é esta.”<sup>72</sup>

O teor confessional é muito semelhante ao dos discursos dos homicidas existencialistas anteriormente mencionados. Infere-se, também, que todo o romance será permeado por uma aguçada crítica ao sistema penal português, o que põe em xeque as concepções jurídicas durante o Modernismo em Portugal. Mais adiante, foi n’A *Balada da Praia dos Cães* que José Cardoso Pires favoreceu ao leitor uma profunda reflexão sobre a natureza, a eficiência e as ilusões do discurso jurídico.

De forma magistral, o autor transformou o romance em processo, dando-lhe o subtítulo de dissertação sobre um crime. O contraste já está no próprio desígnio ‘dissertação’, que tradicionalmente consiste numa modalidade textual que privilegia a objetividade, a razão, os argumentos lógicos e a comprovação de possíveis verdades, sob cunho científico, numa estrutura coesa e coerente. Só que, propositalmente, Cardoso Pires nos apresenta uma dissertação narrada, criada literária e fragmentariamente, sem a progressão discursiva recomendada, sem o uso de elementos relacionais, nem operadores argumentativos. O texto é um *puzzle* para o leitor montar, sendo que não existe uma só construção para a obtenção de um sentido plausível. No decorrer da leitura, o leitor se vê diante da sobreposição de muitos textos, que ora relatam seriamente os autos de um processo, recorrendo a todo o jargão jurídico, ora expõem os momentos de leitura desses mesmos autos, recheando-os de delírios, suposições e fantasias de um investigador, que parodia e zomba a mesma verborragia.

O crime, cujas circunstâncias são relativamente bizarras, por vezes parece ser um mero pretexto para desencadear uma extensa crítica ao direito processual penal,

---

<sup>72</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 17.

assim como ao controvertido gênero da literatura policial. E essas são apenas algumas das leituras que o livro nos favorece. Ao transitar entre o discurso literário e jurídico, a obra assume um caráter ensaístico, entendendo o ensaio como uma modalidade que nem produz cientificamente, nem cria artisticamente, mas um espaço intermediário que trava um duelo entre a imaginação e a documentação. Foi Maria Lúcia Lepecki quem fez a aproximação do texto de Cardoso Pires ao Ensaísmo e à História, quando resolveu estudar sua obra levando em conta o ponto de vista enquanto modo de complexificação do narrado<sup>73</sup>.

Na *Balada*, o cadáver do Major Luís Dantas Castro é encontrado na praia do Mastro estraçalhado por cães. Essa primeira metáfora alude ao corporativismo militar do regime salazarista, alvo de crítica do autor à história de Portugal entre os anos 50 e 60. O mais curioso é o fato da vítima sempre ter sido apaixonada por cães. Então, antes do início convencional do romance, o leitor já tem acesso ao laudo do corpo de delito detalhadamente descrito em 15 tópicos, aspecto que remonta a corriqueira atividade da Medicina Legal. As diversas mudanças da fonte da letra na narrativa sugere a fusão ou ruptura do que seria o relato objetivo de fisionomia jurídica para a forma ficcional repleta de figurações.

Na primeira parte, intitulada *A Investigação*, os personagens principais como o chefe-de-brigada Elias Santana e o inspetor Manuel Otero são apresentados através de minuciosas folhas corridas que, mesmo nessa disposição, deixam transparecer vestígios conotativos, deslocando-se de um nível de linguagem restritamente formal, conforme os parâmetros jurídicos, para um nível amplamente literário, repleto de proposições duvidosas, metafóricas, irônicas e eufemísticas. Por exemplo:

---

<sup>73</sup> Ver LEPECKI, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário – ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 161.

Elias Santana (...) à margem é conhecido por Covas ou Chefe Covas decerto porque, prestando serviço na Seleção de Homicídios há mais de vinte anos, tem passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir jazigos gradeados que são as penitenciárias do país (...) jamais pronuncia a palavra Defunto, Finado ou Falecido a propósito do cadáver que lhe é confiado, preferindo tratá-lo por De Cujus que sempre é um termo de meritíssimo juiz.<sup>74</sup>

Visivelmente se percebe que a informação é cercada de incertezas e ligeiras deduções, ao comentar sobre a alcunha de Elias. O mesmo acontece em relação à crítica ao sistema penitenciário português e à superstição do sujeito em não gostar de articular os desígnios referentes ao cadáver. A menção ao crime aparece metaforizada e ao mesmo tempo eufemizada quando se utiliza a expressão ‘desenterrar mortes trabalhadas’, sugerindo que todo o crime praticado e por ele investigado era uma verdadeira obra de arte, e que decifrá-lo seria desenterrá-lo. A mesma relação semântica ocorre ao referir-se aos ‘jazigos gradeados’ para dizer que quem está preso já está morto.

A crítica muitas vezes paródica de Cardoso Pires não se reduz à mera substituição de termos e ao uso de apelidos debochados como por exemplo o de Judite para a Polícia Judiciária, mas atinge também o discurso jornalístico. E isso se comprova através das várias inserções de trechos de matérias de jornais como as do Diário da Manhã para ajudar ou confundir Elias na construção dos fatos, já que o enredo do romance vai delineando-se gradativamente, também, aos olhos do leitor. E este último vai juntando as peças, montando um grande *clipping* composto de excertos jornalísticos, de relatórios jurídicos e das próprias indagações e sonhos do investigador. Assim o leitor posiciona-se atrás das retinas do chefe-de-brigada Elias Santana, que vai realizando todas as leituras destes fragmentos, concordando com algumas partes, duvidando de outras. Muitas destas dúvidas nem são dissolvidas ao término da história,

---

<sup>74</sup> PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia de Cães*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991, p. 11-12.

fazendo com que Elias, e portanto o leitor, conformem-se com as verdades parciais produzidas.

Quanto à tipologia do crime, Elias, tomando por base todos os dados obtidos, vai especulando sobre suas possibilidades. Numa notícia de jornal ele lê:

“ uma vez que, tendo sido posta de parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos indicam estar-se em presença de um assassinio político. O fato de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática de execução dos traidores entre os grupos clandestinos.”<sup>75</sup>

Pela abordagem da imprensa, o crime teve uma conotação política, mas o leitor, assim como o narrador, passa a entender que caso houvesse um crime político, esse teria sido cometido pela própria vítima que já estava envolvida com os seus três adeptos, e também suspeitos de sua morte, num efetivo movimento anti-salazarista dentro da corporação militar. Melhor dizendo, o homicídio foi apenas uma decorrência passional da convivência angustiada entre os quatro fugitivos, o Major Dantas, a vítima; Mena, sua amante; o arquiteto Renato Fontenova; e o cabo Bernardino Barroca, após terem sido apontados como os principais responsáveis por um crime político-social-militar.

É conveniente, então, recorrermos à Teoria Geral do Crime, para confrontarmos as definições legais desses tipos de crime com a concepção sugerida pela narrativa, por meio do discurso jornalístico.

“ Na lição de Nelson Hungria, aplaudida por Magalhães Noronha, os delitos político-sociais agridem a própria segurança interna ou externa do Estado ou são dirigidos contra a própria personalidade deste. (...) Quanto aos crimes militares, referem-se aos interesses das forças armadas (exército, marinha e aeronáutica) subdividindo-se em próprios e impróprios, conquanto digam respeito à atividade militar ou a circunstâncias outras (crimes militares ex-vi legis)”<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Idem, p. 15.

<sup>76</sup> TUBENCHLAK, James. *Teoria do Crime – o estudo do crime através das suas subdivisões*. Rio de Janeiro: Forense, 1978, p. 93.



Ao tentarmos remeter a situação romanesca enquanto ilustração para tais definições, é admissível que a vítima, o Major Dantas, era o líder de um movimento de oposição dentro da instância militar a qual pertencia e que conseguira três adeptos aparentemente fiéis. E foi justamente a falta de concordância entre todos, no período da fuga, pois o Major era extremamente autoritário e obsessivo, que fez com que todos resolvessem eliminá-lo, efetivando-se um pacto. Portanto, tem-se um crime político-militar que, durante o percurso de fuga dos suspeitos, ocasionou no homicídio por questões de desespero e legítima defesa dos demais diante dos impulsos da vítima, pois se eles não o matassem, talvez o fato inverso pudesse acontecer.

É a partir de um longo e fragmentado depoimento de Mena ao investigador, permeado pelos delírios de sedução deste último, que vai sendo possível reconstituir a cena do crime. O cabo dá o primeiro disparo, depois o arquiteto avança em pancadas com uma pá e, por último, Mena é induzida a lançar o tiro de misericórdia, para que o cadáver do Major Dantas parasse de agonizar. Esteticamente tem-se a seguinte cena:

“Mena acena que sim. ‘Céus ele está vivo’, gritara ela. Dantas C despejava golfadas de sangue pela boca, a cabeça era uma massa de cabelos e de carne estilhaçada donde pendia um olho redondo, sem brilho. (...) E Mena não sentiu repulsa nem estranheza ao pegar a pistola. Obedeceu talvez por um instinto de companhia, não é fácil explicar. Ou por habituação à morte, nem sabe. Afinal ia disparar sobre um cadáver para dar sossego a dois vivos; a três, ela também contava.”<sup>77</sup>

Esta tentativa de reconstituição organizada pelos dois investigadores a partir do relato de Mena, contando com a presença dos demais suspeitos, deixou muitas dúvidas. Para Elias, havia qualquer coisa que não batia certo, pois constava nos autos que se Mena viu a boca da vítima a balbuciar e a jorrar sangue, isso só poderia ser visto de um

outro lado que não aquele ao qual ela se referira. Apesar das discrepâncias, a narrativa encerra para Elias, Otero e para o leitor também, possivelmente para conformarem-se com a corriqueira inexatidão de dados obtidos no decorrer de um processo. No discurso jurídico, trabalha-se com a possibilidade, e as verdades são sempre produzidas relativamente. Mesmo assim, não restava dúvidas, todos os cúmplices do crime político-militar de Major Dantas tornaram-se duplamente cúmplices de seu próprio assassinato, um crime doloso e comissivo.

Por fim, ainda é possível pensar em semelhanças entre o perfil do investigador Elias e o do detetive Mandrake do romance *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca. Ambos eram homens em busca de prazeres como apreciar mulheres atraentes, associarem-se a inteligentes profissionais, deslindar crimes memoráveis, descobrir assassinos sofisticados e implacáveis. Tanto a *Balada da Praia dos Cães* quanto as narrativas de Rubem Fonseca discutem a ética e o poder. Elias, assim como Mandrake, não tinha apenas interesse em descobrir quem executava os crimes como obras de arte, mas queria saber quem agenciava o poder, quem ficaria impune e por que razão. Seria um procedimento reducionista classificar o texto de José Cardoso Pires como um romance policial. Seu texto carrega um repertório descomunal de ingredientes clássicos, fundindo discursos, intertextualizando-os num misto de ensaio e crítica.

---

<sup>77</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 207-208.

## SEGUNDA PARTE

### POSSIBILIDADES TEÓRICAS

“Disseram-me para pôr todas essas coisas por escrito, e eu o fiz; agora que dei a conhecer toda a minha monstruosidade, e que foram dadas as explicações de meu crime, eu aguardo o destino que me é reservado, conheço o artigo do Código Penal referente ao parricídio, eu o aceito para expiação de minhas culpas.”

*(Pierre Rivière – (org.) Michel Foucault)*

## 1. ATITUDE NARRATIVA/VIOLÊNCIA NARRATIVA

De acordo com Michel Petersen, denominaremos de Atitude Narrativa o “conjunto dos julgamentos e tendências que levam o narrador a tomar, tanto no nível da narração que o narra, quanto em relação ao discurso que ele propõe, posicionamentos narrativos”<sup>78</sup>. Isto quer dizer que, feito um locutor/falante, o narrador seleciona certa unidade discreta em detrimento de ou preferencialmente a uma outra, operando, assim, discriminações dentre os fatos empíricos e textuais que lhe são apresentados. O que não se pretende aqui é divagar sobre as ambigüidades teóricas que comporta a concepção de narrador<sup>79</sup>. O que se quer mesmo é afirmar que “esta atitude narrativa é dirigida através do contexto semiótico, ou seja, as motivações de uma atitude narrativa não se compreendem senão em função das estratégias gerais da produção de sentido em determinado autor”<sup>80</sup>.

Quando um narrador nos obriga para que lhe sejamos gratos ou cúmplices, não só pelo que nos diz, mas pelo que deixa de nos dizer, ele se refere a um contexto semiótico no qual a noção de verdade é discutível e, portanto, insustentável. Sabe-se que os narradores de Rubem Fonseca articulam em seus discursos todas as suas impressões sobre o crime e a violência, dispendo-as através de descrições de execuções criminais, pontos de vistas de criminosos dos mais variados tipos, com vigor e brutalidade. Alega-se isso, com base numa concepção de literatura na qual o escritor em si seria aquele que se oporia aos discursos hegemônicos de sua época.

---

<sup>78</sup> PETERSON, Michel. *Estética e Política do Romance Contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 116.

<sup>79</sup> Ver *O Narrador*. In: Walter Benjamin, *Textos Escolhidos*. Série Os Pensadores, vol. 48. São Paulo: Abril S.A, 1975, p. 63-81.

Ao contemplarmos a obra de Rubem Fonseca, de 1963 a 2001, constatamos que, partindo de uma atitude recolhida, o narrador foi mudando seu comportamento, conforme mudaram os costumes e a relação com o poder, incorporando modos de agir ora mais objetivados ora menos, tornando-se cada vez mais um lutador com os problemas do cotidiano. Essa mudança poderá ser analisada no decorrer da terceira parte, mas já se antecipa que ela transita entre o psicológico, o atmosférico, o plano da ação, da inteligência, da introspecção, de uma atitude de timidez ao impulso da conquista, da solidão à sedução, do nostálgico ao irônico, da indiferença para a revolta, da inocência para a experiência.

O leitor de Rubem Fonseca se atém, primeiramente, aos acontecimentos da história que estão diante dos olhos, mas se o leitor se detiver com mais paixão ao texto, paixão e razão simultaneamente, perceberá que as atitudes avaliativas de seus narradores são motivadas por contextos semióticos cujas problemáticas gerais são determinadas por tomadas de posição de caráter axiológico e estético. Supõe-se, portanto, que o autor resolve tematizar suas atitudes, grosso modo, para que possamos(ou tentemos) ter subsídios para interpretá-las. Geralmente, o que se depreende das narrativas de Rubem Fonseca é a temática da violência, calcada no ato (ou intenção) de matar. Em seus textos, sempre foi dada uma ênfase peculiar ao mito do assassino, provocando, com isso, toda uma desarticulação de valores e aspectos de cunho moral e ético por parte da massa de leitores e críticos.

Isso equivale a afirmar que a toda atitude narrativa responde uma atitude interpretativa ou atitude de leitura. Nós leitores/intérpretes sempre escolhemos, dentre as possibilidades oferecidas pelo texto mais uma leitura do que outra, dependendo do nosso repertório intelectual e de nossa predisposição emocional, já que fazemos leitura racional e também passional do texto literário. Portanto, a atitude interpretativa consiste

---

<sup>80</sup> PETERSEN, Michel. Op. Cit., p. 116.

numa soma de julgamentos de valores desse determinado leitor acerca de uma determinada obra, e nunca será uma descrição neutra dos fatos textuais. Então isso nos invoca a pensar em qual seria a nossa(a desta tese) atitude interpretativa em relação à atitude narrativa de autores como Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Como trata-se de um somatório de valores, isso prova que só teremos condições de determinar, de forma mais objetiva, qual a nossa atitude interpretativa, após todo o percurso pela obra desses autores, mas mesmo assim já se prevê que essa determinação está longe de uma objetividade, porque várias atitudes narrativas, evidentemente, demandam várias atitudes interpretativas. Como disserta Petersen:

“De início, qualquer descrição é uma soma de enunciados avaliativos. Estes apenas adquirem sua objetividade se a descrição, ao se integrar em uma cadeia de valores que pertence a um sistema de valores, se modular em função do contexto histórico e da cultura em que é executada – visto esse processo não deixar de implicar uma certa dose de violência interpretativa.”

A atitude narrativa, enquanto participa da produção de sentido, está ligada ao que Ross Chambers chamou de violência narrativa, que acusa o caráter arbitrário do ato da narração porque ela é exercida pelo narrador e, portanto, diz respeito à maneira pela qual se impõe uma narração. Seria possível distinguir três tipos de atos narrativos violentos: a violência de substituição, a violência de exclusão e a violência de focalização. Para Chambers<sup>81</sup>, cada narrador escolheria a forma que melhor respondesse às suas necessidades e que, com maior eficácia, atendesse os seus interesses semióticos. Por isso, todas as narrativas ocultariam ou exporiam todas as formas de violência, pois necessitariam, senão de um narrador, pelo menos de uma instância que regulasse a multiplicidade das vozes e dos discursos.

---

<sup>81</sup> PETERSEN, Michel. Op. Cit., p. 120.

A violência narrativa se distingue da atitude narrativa devido ao fato de a primeira desvelar o caráter arbitrário da narração, enquanto a segunda remete a um contexto semiótico que impõe limites axiológicos ao narrador. A violência narrativa refere-se exclusivamente ao ato narrativo, já a atitude narrativa causa efeitos no conjunto do sistema de valores do complexo autor-texto-leitor. Daí a necessidade de se reposicionar os conceitos avaliativos em seu respectivo contexto, isto é, considerá-los como lugar de interdiscursividade. Desta maneira, o leitor terá condições de interpretar, comparando sua cadeia de valores com as do autor e da sociedade.

O conteúdo de um texto como o de Rubem Fonseca e Patrícia Melo pode, portanto, opor valores concorrentes à sociedade, filiar-se aos seus valores ou fazer uma escolha dentre os valores disponíveis no mercado de bens simbólicos. Como a tematização, geralmente, se atém ao crime/homicídio, num determinado fôlego narrativo, a primeira inferência que faremos acerca dos valores evidenciados é a de transgressão. Na fortuna crítica de Rubem Fonseca já foi possível destacar algumas notações acerca da linguagem, que ela oscila entre o penumbrismo e a objetividade, uma linguagem violenta mas reflexiva. Talvez seja certo dizer sobre ele o que Álvaro Lins disse a respeito de Graciliano: “o autor não somente vive a angústia, mas é também um historiador da angústia”<sup>82</sup>. Então Rubem Fonseca, assim como Patrícia Melo, não vivem o crime, a transgressão, mas são historiadores do crime, do homicídio. Violência, prazer e aventura aparecem ‘historiados’ em sua obra, pressupondo um intervalo entre relato e experiência de vida, mesmo que o narrador tente camuflar essa distância.

Ao ler os seus textos, fica claro para o leitor que a violência vem fortemente marcada por motivações psicológicas, traço persistente em toda sua obra. Por enquanto

---

<sup>82</sup> VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 44.

o que se pode dizer é que a violência funciona como tema e linguagem em Rubem Fonseca. Vale lembrar que o estilo do autor já fora definido com diversas categorias adjetivas como realismo, realismo feroz, realismo fantástico, surrealismo, pop-art, grotesco, alegoria, hiperrealismo e pós-moderno, agora ainda queremos classificar os seus narradores de homicidas existencialistas e hiperrealistas<sup>83</sup>. É claro que muitos termos nem aparecem com muita precisão em sua fortuna crítica, mas podem figurar como definição de diferentes momentos na trajetória de produção literária do autor.

Mas o grotesco lhe cai muito bem, pois dentro da ordem, inquietante, pulsa o desejo da transgressão. A consciência que está por trás das figurações cria um texto em que o movimento impulsivo, caótico, híbrido, seja concretizado por uma linguagem clara, precisa e incisiva. Mesmo que cheia de traços fortes, a linguagem assume um realismo límpido. O que é excessivo não se perde em verborragia, é o suficiente necessário, porque há um elaboração disciplinada do estilo. E isso evita a dissolução comum em escritores semelhantes, normalmente tematizando o erotismo. Neste sentido, apenas o texto de Patrícia Melo conseguiu chegar muito próximo ao de Rubem Fonseca, embora nada se repita, pelo contrário, ela consegue acrescentar outras pulsões.

Se o narrador não atinge plenitude, serenidade ou tranquilidade, conforme a obra se desenrola, pode atingir a ironia e muitas vezes a violência. E se a angústia persiste pela capacidade de transformar a realidade que se mostrou ilegítima, depois do áspero caminho trilhado pela consciência, persiste também como consequência de uma busca sem fim, empreendida pela via do erotismo. E para refletirmos sobre essa busca, sobre essa falta, precisaremos entrar no universo do que se considera pulsão.

---

<sup>83</sup> VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit., p. 52.



## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PULSÃO

Criado em 1920, o conceito de pulsão de morte surgiu a partir da obra *Além do Princípio do Prazer*, de Sigmund Freud, como um dos conceitos fundamentais da psicanálise. O termo *Trieb*, pulsão, nos textos iniciais de Freud foi utilizado substitutivamente por excitação pulsional, moção de desejo, estímulo pulsional, excitação e outros mais que acabaram por dificultar o rastreamento da gênese do conceito. Esta terminologia não foi retirada da realidade a partir da observação, mas criada com a finalidade de construir uma nova inteligibilidade, uma metalinguagem da psicanálise. E também não corresponde imediatamente a alguma coisa visível ou identificável, na verdade os conceitos fundamentais da psicanálise correspondem a interrogações.

Hoje, já no debate lacaniano da Psicanálise, o que mais vemos é uma infundável discussão acerca da metapsicologia freudiana. O próprio Freud chegou a declarar que a doutrina das pulsões, apesar de ser a peça mais importante, era a mais inconclusa da teoria psicanalítica, prova disso é a extensão dessa discussão em qualquer mesa-redonda ou curso sobre a leitura de Freud ou Lacan. Não se vê descrições e/ou comentários de casos clínicos, das chamadas narrativas clínicas, mas sim todo um redirecionamento de cada um dos termos psicanalíticos, incluindo os demais conceitos como o de inconsciente, linguagem, narcisismo, recalque e etc.

A pulsão, mais especificamente a sexual, surge no glossário conceitual de Freud em *Três Ensaio de Teoria Sexual* (1905)<sup>84</sup>. Ainda neste texto, percebe-se uma certa indefinição quanto à pulsão ser de ordem psíquica ou não-psíquica. Em alguns momentos, Freud refere-se à pulsão como se o termo designasse estímulos constantes provenientes do próprio corpo, e outras refere-se ao termo para designar o ‘representante psíquico’ desses mesmos estímulos. Por enquanto, a pulsão seria um conceito situado numa fronteira entre o anímico e o somático.

Em certos aspectos, a pulsão tem sua fonte no corpo. Segundo Freud, os órgãos do corpo são a fonte exclusiva das pulsões. A pulsão pode ser considerada um estímulo para o psíquico e não um estímulo psíquico. Finalmente, foi conveniente situar a pulsão entre o aparato psíquico, regido pelo princípio do prazer, e à região externa ao aparato psíquico, isto é, além do princípio do prazer. Não há pulsão sem representação, assim como não há representação sem pulsão.<sup>85</sup>

No início do artigo *Pulsão e destino das pulsões* (1915), o autor aponta que “a pulsão não atua como força de choque momentânea, mas sempre como uma força constante. Sugere que chamemos de ‘necessidade’ aos estímulos internos e de ‘satisfação’ o que cancela essa necessidade. Infere-se, portanto, que o termo necessidade aplicado às pulsões designa o caráter imperativo do impulso pulsional, algo do qual não se pode fugir. Então, para montar o conceito de pulsão, Freud utiliza-se de outros quatro termos: impulso(ou pressão), fonte, objeto e alvo da pulsão.

Por Pressão, entende-se o seu fator motor, a soma de força ou a medida da exigência de trabalho que ela representa, sua própria essência, podendo ser equiparada a um *quantum* de excitação que tende à descarga. O Alvo da pulsão é em todos os casos a satisfação, que só pode ser alcançada, cancelando-se o estado de estimulação na fonte

---

<sup>84</sup> Ver Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *Artigos de Metapsicologia 1914-1917*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.82.

da pulsão. A tese de Freud é que não apenas o alvo da pulsão é a satisfação, mas essa satisfação já foi obtida um dia, em nossa pré-história individual. Já o Objeto da pulsão é aquilo no qual ou através do qual ela pode atingir o seu alvo. É o elemento mais variável na pulsão, não está ligado originalmente a ela, mas articula-se a ela somente pela sua peculiar aptidão para possibilitar a satisfação. Como entender o Objeto senão como uma representação. Para Freud, o Objeto é uma síntese resultante da ligação entre representações sensoriais elementares e a palavra(ou representação-palavra), isto é, o efeito da incidência da palavra sobre as sensações provenientes dos estímulos externos.<sup>86</sup>

Nenhum Objeto de nenhuma necessidade satisfaz a pulsão. Por exemplo, não é o leite, enquanto objeto específico para saciar a fome ou sede que responde pelo prazer, mas o seio ou a mucosa da boca produz a sensação de prazer. “A esse Objeto, Lacan chama *Objeto a*, causa do desejo. O *Objeto a* não é introduzido para designar um objeto específico, o seio, ou mais apropriadamente o leite, enquanto objeto primitivo, mas sim para assinalar que nenhum objeto satisfará a pulsão, no caso a pulsão oral.”<sup>87</sup> E por fim, a Fonte da pulsão é o processo somático, interior a um órgão ou a uma parte do corpo, cujo estímulo é representado na vida anímica pela pulsão. Vale lembrar, também, que não se justifica qualquer distinção de ordem adjetiva entre as pulsões, como pulsão oral, anal, etc. Tais distinções não designam aspectos qualitativos, mas a diversidade, justamente, das fontes pulsionais.

Sabe-se que, até então, para a montagem do conceito de pulsão, Freud refere-se à pulsão sexual, embora utilize o tempo todo o termo pulsão, pura e simplesmente. Como os quatro elementos dessa montagem não se aplicam adequadamente às pulsões não-sexuais, o autor resolveu explicitar como devem consistir essas últimas. No artigo *A*

---

<sup>85</sup> Idem, Op. Cit. P. 85.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 95.

*perturbação psicogênica da visão segundo a psicanálise* (1910), Freud distingue as pulsões sexuais das pulsões de autoconservação, as primeiras que servem à sexualidade, à ganância de prazer sexual, e as outras que têm por meta a autoconservação do indivíduo, as pulsões do eu. Estes dois termos, pulsões de autoconservação e pulsões do eu foram muito utilizadas, também, como sinônimos, apesar de designar processos que não se superpõem necessariamente. O primeiro refere-se às necessidades ligadas às funções corporais, cujo objetivo é conservação da vida do indivíduo como por exemplo procurar comida e defender-se. O segundo diz respeito não tanto à função, mas ao objeto, já que se supõe que o eu esteja a serviço da conservação do indivíduo. Só que o eu não está, verdadeiramente, nessa proporção. O eu é visto por Freud como um dos objetos privilegiados de investimento libidinal.

Em *Para introduzir o narcisismo*, Freud aponta a ideia de que o eu também é objeto de investimento das pulsões sexuais. Apesar de alguns impasses, o autor continua distinguindo as pulsões de autoconservação ou pulsões do eu das pulsões sexuais, admitindo que interesse e libido podem coexistir no que tange às funções do eu.<sup>87</sup> Até que em 1920, com o texto *Para além do princípio do prazer*, Freud postula sobre o conceito de pulsão de morte, substituindo a anterior oposição dualista pulsões sexuais x pulsões do eu pelo novo binômio pulsões de vida x pulsões de morte, sendo que as primeiras envolveriam tanto as sexuais quanto as do eu.

É possível considerar, também, que toda essa confusão sobre o conceito de pulsão foi resultado de uma de suas hipóteses levantadas em textos que falavam sobre o ‘apoio’ inicial das pulsões sexuais sobre as funções corporais que servem, então, à conservação da vida individual, o que facilitou a aproximação ou identificação da pulsão com o instinto. É somente em *O mal-estar na cultura* (1930) que Freud vai

---

<sup>87</sup> *Ib.*, p.96.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 101-102.

firmar a autonomia do conceito de pulsão de morte, entendida como pulsão de destruição, consistindo em disposição pulsional autônoma, originária, do ser humano. Ele próprio fazia-nos crer que a pulsão de morte é invisível e silenciosa, invisível e indizível, isto é, a pulsão de morte estaria para além do princípio do prazer, para além do próprio aparato psíquico.

“A pulsão não tem objeto próprio(ou objeto natural), seu objeto será oferecido pela fantasia, o que implica a sua submissão à articulação significante, e é em termos de significantes que as pulsões sexuais vão se constituir como diferença. Isto porque a sexualidade constitui-se a partir da captura das pulsões pela rede significante, o sexual pertence ao registro do desejo, portanto implica além do imaginário, o simbólico.”<sup>89</sup>

Na prática, o que o conceito de pulsão de morte introduziu na teoria psicanalítica é a possibilidade de se pensar uma região do campo psicanalítico concebido como o caos pulsional, oposto à ordem do aparato psíquico. A pulsão de morte, enquanto potência destrutiva(ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do mesmo, ou seja, a permanência das totalidades constituídas, provocando a emergência de novas formas. A solução para tudo isso estaria na concepção desse dualismo pulsional não como um dualismo de natureza das pulsões, mas como um dualismo de modos de pulsão. Desta forma, as pulsões seriam todas qualitativamente da mesma índole, a diferença entre elas seria dada pelos seus modos de presentificação no aparato anímico. Se a pulsão se faz presente no aparato anímico promovendo e mantendo uniões, conjunções, ela é dita pulsão de vida; se ela se presentifica no aparato anímico disjuntivamente, fazendo furo, então ela é dita pulsão de morte. Assim, tanto pulsão de

---

<sup>89</sup> Ib. p. 161.

vida quanto pulsão de morte seriam modos de presentificação da pulsão no psiquismo e não qualidades das pulsões elas mesmas.<sup>90</sup>

Encara-se, portanto, que pelo menos no âmbito psicanalítico freudiano, a pulsão é um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, por um lado apontando para o corpo, entendido como fonte de estimulação constante e como medida de exigência de trabalho imposta pelo anímico; e por outro aponta para o psíquico, enquanto sede das representações. E a originalidade de Freud consistiu na não consideração dessa ordem corporal na determinação das pulsões. Quando ele propôs o conceito de pulsão, não era o corpo que importava, enquanto totalidade organizada. Os estímulos corporais são tomados apenas enquanto pura dispersão. Mas a pulsão não seria pulsão se não fosse o aparato psíquico, entendido como um aparato de linguagem, ou como aparato simbólico. Assim, quando o aparato captura o disperso pulsional, ou seja, algo oriundo do esquema corporal, transformando-o e impondo-lhe uma ordem, essa ordem é a da linguagem.

---

<sup>90</sup> Idem, p. 162.

### 3. PULSÃO DO MAL/PULSÃO NARRATIVA

É na instância da linguagem que Lacan vai deter sua atenção, quando no *Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* – ele faz a desmontagem da pulsão, retoma a questão da parcialidade das pulsões, de que estariam ligadas a fatores econômicos, e o que é fundamental: o vaivém em que elas se estruturam, sua reversão fundamental, o caráter circular do percurso da pulsão. Lacan relembra a colagem dos termos sado-masiquismo, no que se refere a alegria de ver, a pulsão de ver, o voyeurismo, quando Freud questionou o fato de introduzir, na pulsão sado-masiquista, a possibilidade da dor, sofrido pelo que se tornou, em determinado momento, o sujeito da pulsão.

“É, nos diz ele, no momento em que o fecho se fechou, quando é de um pólo ao outro que houve reversão, quando o outro entrou em jogo, quando o sujeito tornou-se por termo terminal da pulsão. Nesse momento, a dor entra em jogo enquanto que o sujeito a prova pelo outro. Ele se tornará, poderá tornar-se, nessa dedução teórica, um sujeito sádico, no que o fecho acabado da pulsão terá feito entrar em jogo a ação do outro. O de que se trata na pulsão aqui se revela enfim – o caminho da pulsão é a única forma de transgressão que se permite ao sujeito em relação ao princípio do prazer.”<sup>91</sup>

Ninguém seria cruel se não houvesse prazer nisso. Dourado<sup>92</sup> alega que todos nós somos cruéis, mais ou menos educados, daí o sucesso de novelas cujas personagens travam situações crudelíssimas ou da mídia que explora o crime bárbaro com minúcias sádicas. A parte cruel da personalidade humana identifica-se, inconscientemente, aos

---

<sup>91</sup> LACAN, Jacques. *Seminário – Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 173-174.

fatos e obtém relativo prazer sem temer nenhum castigo, é a pulsão de morte. Até mesmo se olhássemos para o interesse e ato de leitura, veríamos que o leitor que nutre paixão pela leitura de textos matérias, artigos, programas de televisão, filmes, que especificam o crime, numa linguagem grotesca e sensacionalista, em extrema violência narrativa, está, na verdade, canalizando latentemente um sadismo que lhe é próprio e singular. Dessa maneira, descarrega-se prazerosamente o potencial de ódio, de crueldade, de destruição e de morte existente nas massas. Uns, simplesmente e apenas, pela leitura, outros, complexamente, pela prática efetiva. Uns têm o crime enquanto objeto de discurso; outros não só fazem o discurso próprio do crime, como o exercitam, na práxis.

Mais tarde, é Jacques Derrida quem traz nova contribuição sobre as pulsões, ampliando cada vez mais o seu universo interdisciplinar. Além de revisar rapidamente todo o percurso freudiano e lacaniano acerca do conceito, fala e tenta caracterizar o que seria a Pulsão do Mal. Numa análise mais prática e funcional (o que parece impossível ao leitor de Derrida) de um de seus ensaios, o filósofo dá um grande passeio digressivo e transgressor por alguns termos, tangenciando diversos saberes, re-semantizando alguns termos como o de Soberania e Crueldade, para chegar até o que considera Pulsão do Mal. Só que ele estende a discussão para um espectro tão genérico que, qualquer pesquisador condicionado a buscas mais concretas e objetivas sobre algumas concepções, acaba se perdendo na rede discursiva do autor, no que diz respeito a precisão conceitual. Embora tenha sido esse um dos fatores que nos fez enxergar a pulsão como algo muito mais do campo do psíquico e da linguagem, do que do orgânico-corporal. Mesmo assim, nos foi possível depreender alguns aspectos pertinentes.

---

<sup>92</sup> DOURADO, Luiz Angelo. Op. Cit., p. 64.



Suas digressões começam no momento em que o autor divaga sobre o ‘deixar sofrer’, o ‘fazer sofrer’, quando nos apresenta uma espécie de descrição semântica da Crueldade. A crueldade é a expressão do ódio e da vontade de poder. Diz ele que, em sua ascendência latina, a palavra Crueldade refere-se a uma necessária história de sangue derramado (*cruor, crudus, crudelitas*), de crime de sangue, dos laços de sangue. Para Freud, *Grausamkeit*, a palavra, no entanto, não teria ligação direta com derramamento de sangue, mas serviria para designar o desejo de fazer ou de se fazer sofrer por sofrer, “mesmo de torturar ou de matar, de se matar, para sentir um prazer psíquico no mal pelo mal, mesmo para gozar do mal radical, em todos esses casos a crueldade seria difícil de determinar ou delimitar”<sup>93</sup>.

Derrida aproxima Freud de Nietzsche, para os quais uma crueldade psíquica sempre estará inventando novos recursos, mesmo se se pudesse estancar a crueldade sanguinária ou pôr um fim ao assassinato por arma branca, por guilhotina, nos teatros clássicos ou modernos da guerra sangrenta. Uma crueldade psíquica seria, então, uma crueldade da psique, um estado da alma, do ser que vive, mas uma crueldade não sanguinária. Um dos objetivos do autor neste ensaio é perguntar-se se isso que se chama Psicanálise não abriria caminho que levaria a saber, a pensar ou a perguntar o que poderia significar esse termo estranho e familiar que é Crueldade, a pior crueldade, a do sofrer por sofrer, a do fazer-sofrer, ou seja, o prazer do sofrimento, a pulsão do mal pelo mal, de um sofrimento que jogaria o jogo do gozo de sofrer, de um fazer sofrer ou de um fazer-se sofrer pelo prazer<sup>94</sup>. Derrida alega que nenhum outro discurso – o teológico, o físico, o metafísico, o cognitivo – saberia abrir-se para tal hipótese. Pelo contrário, todos esses discursos serviriam para reduzir, excluir, privar a palavra de sentido.

---

<sup>93</sup> DERRIDA, Jacques. *Estados-da-alma da psicanálise. O impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Escuta, 2001, p.6.

<sup>94</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p. 7-8.

Portanto, ele defende a idéia de que só mesmo a Psicanálise pode reivindicar a causa da crueldade psíquica, pode até não ser a única linguagem possível, mas a Psicanálise teria condições de se voltar para o que a crueldade psíquica teria de mais própria. Indaga sobre a questão: ‘existe pulsão de morte, uma pulsão cruel de destruição ou de aniquilamento?’ Ou ainda: ‘se existe uma crueldade inerente à pulsão de poder ou de posse soberana para além ou aquém dos princípios, no caso, princípios de prazer e de realidade?’ Onde a crueldade se anunciaria?

Para os nossos interesses aqui vigentes, seria viável pensar que a crueldade não só se anuncia, mas se enuncia, se torna enunciado num contexto literário, a partir da voz de um narrador que adota uma determinada atitude, centrado em temática específica, conduzindo seu ato pela violência narrativa. Há uma pulsão de crueldade nos narradores homicidas, uma pulsão de poder, uma necessidade de odiar e matar. Pensa-se até mesmo numa psicose de raiva e aniquilamento, não esqueçamos que quem configura um narrador é, antes de tudo, um autor, um sujeito que utiliza-se do plano da expressão literária para evadir, por que não, suas próprias pulsões.

No momento em que o filósofo diz que a pulsão de poder ou pulsão de crueldade é irreduzível e muito mais antiga que os princípios, de prazer e realidade, que no fundo são os mesmos, faz toda uma alusão a essa história da crueldade, expondo, também, uma discussão epistolar entre Einstein e Freud sobre a mitologia das pulsões.

“Freud a inscreve numa lógica psicanalítica de pulsões destruidoras indissociáveis da pulsão de morte. Ele faz mais de uma vez alusão ao ‘prazer tomado na agressão e na destruição’, às ‘inumeráveis crueldades da história’, às ‘crueldades da Santa Inquisição’. (...) ele afirma que essa pulsão de morte, que trabalha sempre a carregar a vida, pela desagregação, ‘matéria não vivente, torna-se pulsão de destruição quando ela se volta, com a ajuda de órgãos particulares (e as armas podem ser sua prótese), para o exterior, para os ‘objetos’”<sup>95</sup>

<sup>95</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p. 71-72.

Freud pensava como Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, que para a crueldade não há contrário, antônimo, de que ela está ligada à essência da vida e da vontade de poder. Existiriam apenas diferenças de crueldade, de modalidade, de qualidade, de intensidade, de atividade ou reatividade na mesma crueldade. Por isso que todas as considerações de Freud, retomadas por Jacques Derrida nos foram muito convenientes para evidenciarmos que esta pulsão do mal, em se tratando de narradores de Rubem Fonseca e/ou Patrícia Melo se inscreve não somente aos narradores classificados como efetivamente homicidas. Mas sim está instaurada na maior parte, para não dizer toda, do complexo narrativo dos autores. Mesmo em narradores e/ou personagens que não matam, há essa pulsão subjacente. O que providencialmente chamaremos de Pulsão Narrativa. Assim, a leitura de Freud, Lacan e principalmente de Derrida nos autoriza a montar/desmontar, totalizar/parcializar, renomear e redirecionar e, por fim, utilizar o termo Pulsão com um novo qualificativo, dessa vez mais genérico, pois estaria circunscrito às demais designações, e por fim adaptado às análises literárias, é o da Pulsão Narrativa. A Pulsão Narrativa seria um tipo de atitude narrativa dos autores, que tematizaria o crime e seus correlatos, dando-lhe um tratamento discursivo próprio, dotado de violência narrativa. Só que, no fim das contas, perceberíamos que essa Pulsão Narrativa é inerente não somente à dicção homicida, mas a toda dicção do texto de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, pois mesmo alguns narradores não sendo homicidas, no sentido mais objetivo do termo, nunca deixam de mostrar que há um outro tipo de crueldade latente que não a do aniquilamento puro e simples do outro.

#### 4. ASSASSINATO-NARRATIVA

Mais do que providencial, este momento é o que nos propicia a atar alguns elos que ainda não ficaram visíveis ou até mesmo o de favorecer alguns nós entre eles, já que não se busca uma saída objetiva para esse labirinto traçado propositalmente. Sente-se a necessidade de abordar o projeto que Michel Foucault nos ofereceu quando organizou a obra *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (1977). O filósofo francês reuniu uma série de documentos que compunham o processo Pierre Rivière, dentre eles o médico, o jurídico, o psicológico e o criminológico, acrescido do principal e mais surpreendente que era o memorial do próprio assassino. Foucault quis restituir os confrontos e batalhas entre esses diferentes discursos, que serviram, na época, como armas, instrumentos de ataque e defesa em relações de poder e de saber. Tal análise permitiu que fosse possível decifrar as relações de poder, de dominação e de luta dentro das quais os discursos se estabelecem e funcionam, favorecendo uma análise política e estratégica do discurso.

É claro que Foucault decidiu não interpretar o discurso de Rivière, nem impor qualquer comentário psiquiátrico ou psicanalítico, pois fora o seu relato que lhe serviu de ponto zero para medir a distância entre os outros discursos e as relações que entre eles se estabeleciam. O acusado era um camponês de cerca de 20 anos que dizia mal saber ler e escrever, que no entanto se dispôs a empreender durante sua prisão preventiva a tarefa de dar detalhes e explicação sobre o seu crime. Ele jamais negara, pelo contrário, fundamentara numa dicção surpreendente que desconsertou todas as

instâncias, até mesmo as mais analítico-alternativas. Pierre Rivière era o parricida que muitos consideravam louco, que utilizou o seu próprio discurso enquanto arma, máquina de guerra, o discurso de um louco ou de um criminoso?

“(…)seu crime cometido para ser contado e assegurar-lhe assim a glória através da morte; seu relato preparado de antemão para dar lugar a seu crime; suas explicações orais para fazer crer na sua loucura; seu texto escrito para dissipar essa mentira, dar explicações e chamar a morte, esse texto em cuja beleza uns verão prova de razão (daí a razão de condená-lo à morte), outros um sinal de loucura (daí a razão de encerrá-lo por toda a vida).”<sup>96</sup>

Uma das constatações a que Michel Foucault chegou sobre o memorial de Pierre Rivière, manuscrito em 1835, foi de que, ao invés de esclarecer ou explicar o crime, o texto fazia parte dele, tornou-se uma peça do processo. A narrativa não estava de modo algum fora do crime e acima dele, havia um elemento que fazia parte de sua racionalidade ou de sua desrazão. Alguns diziam que havia no fato do assassinato e no detalhe do que era contado os mesmos ‘sinais’ de loucura; outros alegavam que os mesmos ‘sinais’ eram provas de lucidez, porque havia uma coerência articulada num saber específico, muito próprio, próprio daquele que o narrava. Os médicos, em sua maioria, insistiam sobre os índices de loucura, os juristas se atinham às proezas do fato, portanto eram estes últimos que admitiam a coerência do discurso, pois viam o seu autor como um sujeito capaz de fazer um jogo, utilizar o discurso como arma, como a prótese dos órgãos particulares da pulsão. Assim começa-se a pensar que o discurso é a manifestação da pulsão, é uma forma, um sentido, uma direção, equivalente ao vetor do poder, para Foucault

---

<sup>96</sup> FOUCAULT, Michel. (coord.) Apresentação. In: *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. XII.

Naquela época, estavam o discurso jurídico e o discurso médico num embate, ambos tendo que aceitar o jogo de Rivière, o assassinato e a narrativa do assassinato eram consubstanciais, o triplo assassinato se entrelaçou com o discurso do assassinato, estavam todos diante da redação de um texto que não era nem confissão nem crime, mas antes um elemento do homicídio.

“(...)o texto e o assassinato deslocam-se um em relação ao outro; mais exatamente, movem-se um ao outro. A narrativa do assassinato, que deveria a princípio figurar na cabeça do memorial, nele se enterra e desaparece.(...) As posições sucessivas do texto e do gesto são, no fundo, apenas fases de atividade e de produção de uma maquinaria que é a do assassinato-narrativa. O assassinato aparece um pouco como um projétil oculto a princípio no aparelho de um discurso que recua e torna-se inútil no movimento pelo qual ele o lança.”<sup>97</sup>

Foucault prossegue ressaltando a equivalência arma-discurso, manifestada muito claramente no vagar do assassino após o crime. Busca até o termo *Besta* (daqui vale lembrar de Zola) para designar o sujeito e sua destreza em querer tornar o seu crime glorioso, a besta - arma antiga de disparar setas, a besta - quadrúpede de grande porte, uma besta - animal de carga, a pessoa muito estúpida, tola, uma besta humana. Pensemos também no fato de as palavras servirem como projéteis, do dossiê se reunir, pela forma, a uma série de outras narrativas que formavam uma espécie de memória popular do crime. Assim como atualmente no advento da multimídia que dá mais importância ainda a fatos como este, chegando a mudar de escala, aumentar as proporções, escandalizar o sensacional. Eis a violência verbal, para isso basta fazer entrar na narrativa elementos, personagens, gestos, diálogos, características literárias, próprias da ficção.

---

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 214.

O assassinato é o ponto de cruzamento entre a história e o crime, é o assassinato que constrói o nome dos criminosos-personagens, estabelecendo o equívoco do legítimo e do ilegal. Isto porque os criminosos querem, através da arma-discurso, tornar o seu ato legítimo, por meio da construção de uma dicção própria, coesa, coerente, plausível. Um discurso que tenta nos convencer de que era necessário, sim, ter cometido tal ato, é aí nos lembramos dos argumentos de Raskolnikov, e isso também iremos evidenciar em muitos narradores de Rubem Fonseca. A construção de uma dicção advinda de um ser-personagem que tenta enredar seu interlocutor num discurso, tornando-o, primeiro, passível de análise, e segundo, convincente.

Wayne Booth, n'*A Retórica da Ficção*, ao comentar sobre o romance *The Voyeur*, de Robbe-Grillet, nos diz algo importante sobre o efeito produzido sobre o leitor:

“A teoria da ficção de Robbe-Grillet é brilhantemente executada neste romance tenso e chocante...Através da acumulação de detalhes de descrição objetiva.(...)sem as penetrações do romance tradicional, obtém uma participação do leitor que não tem precedentes em ficção anterior. A nossa atenção é invadida até que, inevitavelmente, nos apercebemos de que estamos dentro da mente de Mathias – cúmplices dum maníaco homicida. (...) Leva-nos, realmente, a experimentar com intensidade as sensações e emoções de um maníaco homicida. (...) Independentemente da questão do modo como este livro poderá afetar leitores que tenham, já de si, tendências homicidas, não haverá limites para o que louvamos desde que seja feito habilidosamente?”<sup>98</sup>

Nesta obra, Booth entende a retórica como ‘o conjunto das técnicas postas em ação pelo romancista para comunicar aos seus leitores, para lhes impor o seu mundo fictício’<sup>99</sup>. Trata-se de dar conta dos meios pelos quais o autor consegue controlar o seu leitor de modo a fazer-lhe partilhar o seu sistema de valores. O autor estabelece a

---

<sup>98</sup> BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcadia, s/d.

distinção entre narrador e autor implícito, pondo fim aos equívocos entre o narrador doador do livro, organizador da narrativa na sua totalidade, e o narrador que, no interior do texto, parece contar (ou perceber os acontecimentos). Centrou-se, também, na avaliação das distâncias entre leitor e esse autor implícito, de que não seriam apenas distâncias de ordem espacial e temporal, nem somente de ordem estética, mas de ordem intelectual e moral.

No que diz respeito a todas essas narrativas que enaltecem várias faces dos assassinatos, convém diferir a ocorrência do homicídio nessas narrativas como objeto de discurso e discurso próprio, isto é, fala-se de crime, faz-se o *mis-en-scène*, mostrando todos os seus aspectos estéticos, e também se constrói o discurso-arma próprio do assassino, a elaboração de seu ódio, a intenção e o ato de matar e, especialmente, os seus argumentos pós-execução, a sua luta com o direito e com a medicina. O primeiro, o discurso sobre o homicídio, disposto em narrativa mais objetiva dos acontecimentos, geralmente por terceiras pessoas ou oniscientes, e no segundo, o discurso do homicida, a sua própria cantiga, o seu lamento, o balanço de suas aprendizagens com o ato, os seus aspectos benéficos, os remorsos, ou o apelo suicida.

A dicção homicida poderia ser representada num discurso com traços bem peculiares. A começar pela escolha da primeira pessoa, em que o criminoso, só pela iniciativa em proferir, já manifestaria e confessaria a sua falta, não se esquivando de sua culpa, proclamando-a, pedindo para si o castigo que merece. O discurso transcende à confissão e à defesa, assume uma posição lírica, abstrai-se em seu próprio assassinato. Foucault disse que o relato de Pierre Rivière veio preencher uma lacuna que faltava nesse lirismo fictício. Havia um assassinato real cuja narrativa foi planejada com antecedência e materializada como relato exato, havia o assassinato-narrativa.

---

<sup>99</sup> ROOSUM-GUYON, Françoise Van. *Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa – Teorias e conceitos críticos*. In: *Categorias Narrativas*. 2ª ed. Lisboa: Arcadia, s/d, p. 33.



Reunindo as narrativas de Rubem Fonseca e Patrícia Melo a de Pierre Rivière, poderemos fazer algumas inferências aproximativas. Rivière foi o sujeito de seu memorial num duplo sentido, pois ele era o autor do crime e o autor do texto. Fonseca e Melo são autores do texto, seus narradores são os autores dos crimes. Os narradores da ficção, no máximo, assumem sua ‘autoria’ criminal no plano figurativo, a questão da autoria se estabelece num sentido só, mas para duas diferentes direções, a dos escritores, responsáveis pela confecção da dicção homicida, e a dos narradores-personagens, actantes, executores da ação, que é objeto de discurso dos autores. O narrador da vida real jogou realmente, “na unidade inextrincável de seu parricídio e de seu texto, o jogo da lei, do assassinato e da memória que regulava, na época, todo um conjunto de narrativas de crimes”<sup>100</sup>.

Mas há algo em comum entre todas essas narrativas, reais ou ficcionais, o seu leitor. Este é testemunha de tudo o que é dito, criado, inventado, mentido. O leitor pode se ver diante de um conflito moral em ter que admitir que dá razão ao criminoso, até pensa que ele seja um louco, mas um louco que não corresponde aos cânones tradicionais da loucura.

“O narrador pode estar mais ou menos distante das normas do leitor; por exemplo, física e emocionalmente (Pinkie em *Brighton Rock* – *O Condenado* – de Graham Greene) e muitos outros degenerados morais que a ficção moderna conseguir transformar em seres humanos convincentes. (...) não admira que autores modernos tenham experimentado narradores pouco dignos de confiança, cujas características se alteram no decorrer das obras que narram.”<sup>101</sup>

Ambos os tipos de narrativa também são alimentadas pela pulsão, já que é esta última que propicia a sua articulação enquanto texto, e dentro do texto, no plano

<sup>100</sup> FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 220.

<sup>101</sup> BOOTH, Wayne. Op. Cit., p. 172.

ficcional, outras pulsões se manifestarão através do discurso dos personagens. Não se pode deixar de relevar, também, o fato desses narradores homicidas se inscreverem propositalmente no que se conhece por loucura moral, anteriormente abordada. A figura dos criminosos vem desenhada sob os signos da loucura. Rivière foi visto como um ser à parte, um selvagem que escapou das leis da simpatia e da sociabilidade.

Para os médicos, trazia a prova de que o crime era o produto de uma alienação mental que remontava à primeira infância, absolve o culpado, poupando à defesa o trabalho de alegar a monomania homicida. A monomania homicida consistia, de acordo com Esquirol, em 1810, num tipo de loucura parcial, na qual o alienado, conservando o uso de quase toda sua razão, delira apenas sobre um objeto ou sobre um pequeno número de objetos, sentindo, raciocinando, pensando e agindo, tudo em prol de sua idéia fixa. Já na visão dos magistrados, a narrativa tinha a dupla função: a tradicional, que era a de explicar os seus atos, aludindo a sua natureza perversa; e a polêmica, estabelecendo contra os médicos o argumento de que Rivière nunca fora louco, destruindo assim o sistema de defesa de seu advogado. É claro que Rivière, inteligente como demonstrou ser, preferiu figurativizar antes uma loucura fingida, do que uma razão explícita, embora a existência de sua narrativa nos faça discutir sobre a vontade que o culpado teria em ser ou não ser castigado.

## TERCEIRA PARTE

### A DICÇÃO HOMICIDA EM RUBEM FONSECA

“(...) injetei a substância letal na veia da mulher. Logo ela disse que fora invadida por uma sensação muito boa de alegria e felicidade, falou da imponência das árvores, do frescor da brisa que vinha do mar – não sei se tudo não passava de auto-sugestão. Ela corria pela floresta quando parou, deitou-se, como faz uma pessoa em busca de um curto repouso, e morreu.”

*(Livre Arbítrio – Rubem Fonseca)*

Seria redutor demais se disséssemos que nos textos de Rubem Fonseca há uma freqüente abordagem sobre a violência urbana no Rio de Janeiro. É claro que se percebe facilmente uma insistência temática acerca do crime, mas essa insistência é apenas aparente. Para aqueles que detêm os seus olhos mais efusivamente sobre o seu texto constata-se que há a cada conto um amadurecimento do assunto, propiciando-nos discussões multidisciplinares. É possível afirmar que foi Rubem Fonseca quem instaurou definitivamente no panorama da literatura brasileira, e por que não da universal, a dicção própria do homicida, os discursos de narradores-assassinos sob diversos formatos e com as mais variadas intenções, desde aquele sujeito mais "fudidão" de condições sociais desprivilegiadas, contexto que previsivelmente justificaria seu comportamento, até o mais requintado empresário cujas práticas já não se sustentariam sobre as mesmas questões, mas talvez em aspectos psicopatológicos da vida burguesa moderna.

Se um leitor avisado somente pelo senso comum deparasse com o primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os Prisioneiros* (1963), certamente se frustraria, pelo simples fato da narrativa que dá nome ao livro não ter relação alguma com criminalidade ou com o mundo carcerário. A sugestão é metafórica. Trata-se de um texto dramático em que os prisioneiros de si mesmos são paciente e psicanalista num conturbado e recíproco processo de transferência. Nem um nem outro tem condições de perceber seus anseios e fantasias, o paciente, presumivelmente uma vítima de um jogo de representações e

estereótipos da vida moderna capitalista ocidental, e o terapeuta vítima das fórmulas ilusórias e generalizantes de diagnósticos. Interessante coincidência, já que tanto se mencionou a psicanálise para estudar os textos de Rubem Fonseca, ele mesmo, em sua primeira obra, no conto-título, já nos apresenta um curioso texto, que retrata uma luta retórica entre paciente e terapeuta, para provocar e questionar esse campo do conhecimento. Isto nos mostra, já de início, o quanto é importante a Psicanálise, como saber interdito, portanto enquanto objeto de discurso, na obra do autor.

## 1. HENRI – O PRIMEIRO SINTOMA

Foi no conto *Henri* que o autor, há 39 anos, descreveu pela primeira vez o frio procedimento de um assassino. Apesar do foco narrativo estar disposto em terceira pessoa do singular, o narrador, irônica e antiteticamente, vai caracterizando o personagem-título, lançando adjetivos não muito condizentes com as práticas adotadas por ele no decorrer da história. Henri é simples, sóbrio, tranqüilo, possui olhos de homem honesto, boca de homem sensível, é um intelectual, educado, respeitável e pontual.

O texto investe numa minuciosa descrição de sua cabeça, ressaltando o tamanho peculiar do crânio, junto à calvície e à barba negra. Novamente, podemos destacar, como já fizemos no item *Naturalismo e Criminologia*, essa ligeira alusão à forma craniana postulada por Cesar Lombroso, enquanto saber interdito, no que se refere ao formato das cabeças de assassinos e delinquentes. Como é típico do texto fonsequiano, há marcas propositadamente incompletas no discurso do narrador, no que se refere ao encadeamento de enunciados que caracterizam o ofício de Henri: o seu trabalho não se comprometia pela sua aparência, tinha uma vasta experiência, no tipo de negócio em que estava metido eram imprescindíveis qualidades como a disciplina, a meticulosidade, a pontualidade e a organização. Henri tinha que dar uma solução ao caso, já havia efetuado aquela operação uma dezena de vezes, talvez ele pudesse cancelar os seus planos. Afinal qual era o trabalho de Henri? A história narra a expectativa deste homem em encontrar uma senhora de nome Madame Pascal.

Vale agora fazer uma ligeira digressão, mas importante, para entendermos a personalidade de Henri. É o fato do sobrenome Pascal fazer alusão direta ao filósofo Blaise Pascal, num trocadilho e numa reflexão da própria personagem, quando apanha um exemplar da estante de *Esprit de géométrie* e se delicia com a leitura, sugerindo algo de místico. Pascal era o seu mestre, o seu favorito.

A sua experiência (sua vasta experiência) e a leitura de Pascal levavam-no sempre a pensar em duas avenidas através das quais a crença podia ser comunicada: o entendimento e a vontade do ouvinte. O entendimento é o caminho mais natural, a vontade é o mais usual. Isso ocorre com as verdades no mundo natural, onde o processo estritamente racional oferece o único caminho seguro. Não era, aliás, devido à segurança com que trabalhava que ele havia conseguido aquele imenso, e por que não dizer, incrível sucesso? Ah, se os outros pudessem saber! E as verdades sobrenaturais? Essas ele não alcançava. Talvez porque Deus quisesse humilhar o raciocínio orgulhoso dos homens, essas verdades só podiam entrar na mente através do coração. As coisas naturais têm que ser conhecidas antes de serem amadas; as coisas sobrenaturais só chegam a ser conhecidas por aqueles que as amam.”<sup>102</sup>

Pelo que se percebe, a leitura de Pascal é a forma de se chegar à violência. Quando ele utiliza termos que se referem ao trabalho e ao decorrente sucesso, nos faz acreditar que ele seja um frio assassino de mulheres, este é o seu ofício, é profissional, trabalha só por prazer. Salienta-se, também, a análise impiedosa que o filósofo Pascal já fez acerca dos ‘divertimentos’ do homem, uma forma de encobrir o abismo de seu nada. Segundo ele, o divertimento seria a única coisa que nos consolaria de nossas misérias<sup>103</sup>, mas essa era a maior de nossas misérias, pois sem ela ficaríamos desgostosos, e esse desgosto nos levaria a procurar um meio mais sólido de sair dele. Mesmo assim o divertimento sempre será a nossa alegria, e que nos levará sensivelmente à morte.

<sup>102</sup> FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 48.

<sup>103</sup> Ver PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Abril, 1980, p. 80.

Henri era um homem culto, tinha bagagem de leituras, conquistava as mulheres mais velhas com sua retórica. Ao mesmo tempo, o que sentia pelas mulheres genericamente era o contrário do que representava, pois as achava um trapo, feias, repulsivas, fétidas. Ao mesmo tempo em que tem a convicção de que não há tempo a perder e de que é preciso executar o trivial, ou seja, realizar o seu trabalho, Henri parece envolver-se enganosamente num processo de sedução, sem perder de vista a sua sordidez.

Um exemplo está no momento em que, ao despertar bruscamente de um sonho, em cuja história ele enforcava o próprio pai, Henri se deixa levar por uma série de devaneios. Ao tomar consciência disso, imediatamente substitui o objeto de seu pensamento (discurso onírico) por Madame Pascal, sobre a qual já transfere a sua raiva e sua revolta, bastando lembrar de alguns traços físicos ou comportamentais da mulher. E é neste instante que ele sai decidido a concluir a sua tarefa. Chegando lá transforma um pretexto de massagem em estrangulamento. Vejamos:

"Madame Pascal senta-se. Uma pequena massagem, disse Henri delicadamente. Seus dedos acariciam a garganta de madame Pascal, seus ombros; que mãos suaves, pensou ela, que dedos hábeis, que homem encantador. Como é magra, pensou Henri, como é frágil a sua carne, como são finos os seus ossos, é preciso que ela não sofra. Ele estava atrás dela, curvado sobre a poltrona, os dez dedos em sua garganta. Agora! os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo." <sup>104</sup>

O interessante notar, além da subdivisão dos possíveis pensamentos dela e dele, através do narrador, é a forma quase autônoma ou involuntária que as mãos e os dedos de Henri vão adquirindo, como se não dependesse da sua mente o domínio motor, e aquelas partes do seu corpo agissem tão natural e mecanicamente, fazendo-o notar



somente depois, quando das cartilagens cedidas. Essa forma peculiar de narrar chama a atenção do leitor, que identifica a intenção do narrador em desmistificar o ritual de execução criminal, o seu momento específico, desvinculando-o de qualquer sentido simbólico que o crime, e portanto, que a morte pode ter. Isto porque logo surge a palavra-comando ‘Agora!’, transformando Henri num exterminador nada emotivo.

“(…)existe uma dimensão moral na escolha que o autor faz de técnicas impessoais e não comprometidas. A narração objetiva, particularmente quando conduzida por um narrador muito pouco digno de confiança, oferece tentações especiais para o leitor se desviar. Mesmo quando apresenta personagens cuja conduta o autor deplora profundamente, apresenta-os através do meio sedutor da sua própria retórica autodefensiva. Os leitores católicos de Graham Greene censuraram-no freqüentemente por fazer os seus personagens maus demasiado agradáveis, por tornar o próprio mal atraente.”<sup>105</sup>

As seqüências narrativas que Rubem Fonseca cria para o ato de matar geralmente têm essa nuance: tudo vem descrito numa linguagem que une o grotesco e o lírico, de forma a causar impacto no leitor. A morte é retratada funcional, instintiva e anatomicamente, sem interferências emocionais. Neste caso não existiu nenhum deslize de consciência para a culpa. O que prevalece é a vontade de poder cada vez mais sobre o outro. Quem tem poder pode usurpar propriedades como também ser o único, o dono de muitas vontades, de inúmeras vidas. Vejamos uma das seqüências posteriores em que o autor nos apresenta uma espantosa descrição do expirar e do ver expirar, do sofrer e do fazer sofrer, os instantes mágicos desse prazer:

"(...) Henri contemplou fascinado a morte no corpo nu de madame Pascal. O rosto: petéquias disseminadas por quase toda a face, constituindo um pontilhado escarlatiforme sobre a pele pálida, cianosada; os olhos congestionados; as narinas apresentando uma espuma sanguinolenta; a língua projetando-se entre os dentes. (...)A morte devorava a vida lentamente, pensou Henri. Primeiro o corpo se imobilizava, a consciência se perdia

<sup>104</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 53.

<sup>105</sup> BOOTH, Wayne. Op. Cit., p. 404.

(madame Pascal! chamou ele duas vezes, madame Pascal!), suspendia-se a respiração e os batimentos do coração. Já era noite e o corpo de madame Pascal estava frio, o suor frio de sua pele cessara, seu corpo começava a endurecer." <sup>106</sup>

Henri, após suas práticas, ainda consegue visualizar o resultado, os destroços humanos de maneira isenta, descompromissada, seu olhar é fisiológico. A única função emotiva em sua linguagem está na ânsia de querer até mesmo profanar o cadáver. Eis a necrofilia.

---

<sup>106</sup> Idem, p. 53-54.

## 2. AUTÓPSIA NECRÓFILA

Termo criado por Guislain, a necrofilia designava não apenas uma expressão de loucura, dizia-se sempre hereditária, que se manifestava pela violação de cadáveres. Depois veio o conceito clássico de Krafft-Ebing e Hirschfeld<sup>107</sup> sobre a necrofilia, considerada perversão sexual exclusiva, impulso mórbido. Logo a necrofilia ganhou maior amplitude na obra de Erich Fromm, passou a ser entendida como tendência orientada para a morte, contra a vida, antônimo de biofilia ou tendência orientada para a vida e contra a morte<sup>108</sup>. Uns amam a vida, outros a morte. O binômio antitético Necrofilia e Biofilia passou a ser utilizado em designação equivalente, mais abrangente, complexa e menos objetiva, a Pulsão de Morte e a Pulsão de Vida. Fromm estudava a presença de traços necrófilos em muitos indivíduos, a maneira de ser do homem que possuía inclinações necrófilas como integrantes de seu caráter.

Esse instinto necrófilo surge com mais voracidade no conto *Duzentos e Vinte e Cinco Gramas*, do mesmo livro. Neste, Rubem Fonseca constrói sugestivamente um pensamento necrófilo ao confrontar num IML um médico-legista sádico com uma testemunha cética e mais insensível ainda. 225g é o peso do coração ileso de uma mulher, praticamente indigente, encontrada morta, após muitas facadas. Dos ferimentos, um tem três centímetros na face externa do terço superior do braço esquerdo, um está na região axilar esquerda, dois centímetros e meio, perfurante, dois na face interna hemitorácica esquerda, cada um com quatro centímetros. Assim, o legista convida o

---

<sup>107</sup> Ver DOURADO, Luiz Ângelo. Op. Cit., p. 60.

homem a acompanhá-lo no exame, e Rubem Fonseca nos dá uma aula de Medicina Legal, metaforizando algumas passagens da autópsia. "Parece que estou matando-a novamente não parece?", comenta o médico.

"(...)com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana. A carne do peito foi puxada violentamente para os lados, desprendida dos ossos, deixando-os à mostra.(...)Com o costetomo o legista iniciou o seu trabalho. Os ossos eram partidos com um som seco. Apareceram os pulmões, o coração. O enfermeiro levantou a cabeça da mulher e com o bisturi cortou o couro cabeludo na base do crânio; enfiou os dedos da mão direita na fenda que fizera e com um golpe rápido arrancou o couro cabeludo, que se soltou do crânio rangendo, como papelão colado se desprendendo de uma parede. O crânio nu parecia um enorme ovo amarelo."<sup>109</sup>

Vê-se que o texto assume uma modalidade praticamente técnica, enquanto descrição de processo. Insere elementos específicos da Medicina Legal, instaurando uma unidade metalinguística no discurso do narrador. Mesmo assim, a violência parece aflorar até mesmo contra o corpo já inerte como "a carne do peito foi puxada violentamente para os lados" , "com um golpe rápido arrancou o couro cabeludo". E nos parágrafos seguintes, já encaminhando-se para o final da história, ainda percebemos enfaticamente a violência embutida no processo de descrição técnica da autópsia como "com a mão enluvada, o legista agarrou o pulmão e tentou arrancá-lo de um só golpe" e "os órgãos foram todos jogados de volta, para dentro do corpo".

A descrição da autópsia denuncia a violência institucionalizada que não respeita qualquer sacralidade do corpo, transformando-o em material de trabalho pouco ou muito sádico. Parece haver um tipo de erotismo do médico que quer possuir o corpo da

---

<sup>108</sup> Ver FROMM, Erich. *O Coração do Homem - seu Gênio para o Bem e para o Mal*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 39 a 67.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 27.

mulher na presença do ex-amante. O tema de Pascal<sup>110</sup> das ‘razões do coração’ também pode ser refletido sobre este conto que justamente elimina ironicamente os sentimentos, reduzindo a vida e o corpo à matéria. Depois de sua exibição de sadismo, o médico-legista retira o coração do cadáver para pesá-lo, erguendo-o na mão, como se fosse um troféu, numa cena ritualística.

Para Dourado, o necrófilo mora no passado, porque sua tendência é regressiva: deseja voltar à infância, às sombras de um pretérito individual. É um primitivo e imaturo. Sua primeira reação ante a desgraça alheia é a alegria. Admira a força, ‘a vontade de poder’, o domínio de que nos fala Nietzsche, porque da posse dele pode converter homens em robôs ou seres inanimados, sem vontade, sem alma, sem nada<sup>111</sup>. A orientação necrófila básica pode ser vislumbrada no desejo de matar, na adoração da força como meio eficiente destrutivo, na presença de sadismo e no fascínio pela morte, terror, guerra, hecatombes, enfermidades, decomposição, imundície, torturas, cemitérios, enterros, sangue, suplícios, etc. Ama o cadáver, porque é a negação da vida.

Fromm alega que a necrofilia, como orientação geral, nunca fora descrita na literatura psicanalítica, apesar de ser relacionada com o caráter anal-sádico de Freud, bem como o instinto/pulsão de morte. Para ele, necrófilos são aqueles que gostam de falar de doença, de enterros e de morte. Enchem-se de vida justamente quando podem falar de morte. Um exemplo nítido do tipo necrófilo que o autor nos sugere é o próprio Hitler, que era fascinado pela destruição, e o odor da morte era-lhe doce<sup>112</sup>. Menciona também um relato de um soldado que, no período da guerra, teria visto Hitler em estado de transe, contemplando um cadáver em decomposição e sem querer afastar-se.

---

<sup>110</sup> Retomar VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit., p. 46.

<sup>111</sup> DOURADO, Luiz Angelo. Op. Cit., p. 60.

### 3. DETETIVES E INVESTIGAÇÕES

Em seu segundo livro, *A Coleira do Cão* (1965), Rubem Fonseca desenvolveu ainda mais suas técnicas narrativas, construindo histórias bastante heterogêneas quanto à temática e ao foco narrativo. O conto que dá título à obra é o pioneiro do autor que vem inscrito nos moldes de uma história policial do gênero "noir" norte-americano. Isto porque nos revela as mazelas do submundo do narcotráfico e da malandragem carioca: a violência banal e gratuita que ocorre corriqueiramente em locais públicos como em coletivos urbanos, nos pés e nos topos de morros. Incorpora também o jargão dos tiras e as relações de poder interpessoais numa delegacia, em forma de relato de ocorrência, numa linguagem objetiva e bastante coloquial, tecendo, inclusive, algumas críticas ao tipo de abordagem seletiva e sensacionalista que a imprensa costuma fazer em seções policiais diárias.

Nota-se a influência da literatura do escritor Raymond Chandler<sup>113</sup>, autor que talvez deva a Fonseca o fato de sua obra ser divulgada no país nas últimas décadas. Foi nesta história que ele concebeu Vilela, o investigador que posteriormente retornará como peça fundamental do romance *O Caso Morel* (1973). Quanto à maneira de ver do narrador-detetive, ao modo de recuperar o sentido da morte, buscando tirar-lhe o peso diluidor da rotinização esquemática, o detetive Vilela parece ter um parentesco com

---

<sup>112</sup> FROMM, Erich. Op. Cit., p. 42.

<sup>113</sup> Ler CHANDLER, Raymond. *A Dama do Lago*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Philip Marlowe, o herói de Chandler. Este não se limitava à descrição detalhada, forçava o traço de maneira a distorcer propositadamente a imagem, tendendo ao caricatural e ao grotesco.

Na obra de Rubem Fonseca, podem aparecer vários modos de expressão do gênero policial. O primeiro é aquele mais tradicional, em que há um detetive empenhado numa investigação, com deduções e esclarecimentos finais, tipo de história decorrente da influência de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Raymond Chandler e Georges Simenon. Exemplos em Fonseca seriam as narrativas em que aparecem o detetive Mandrake, principalmente as primeiras *O Caso de FA* e *Mandrake*, antes de *A Grande Arte* (1983). O segundo tipo é aquela narrativa ambientada no espaço da marginalidade carioca, com a presença de outras figuras além de um único detetive, há os delegados, as quadrilhas, os punguistas e favelados, como é o caso de *A Coleira do Cão* e *Feliz Ano Novo*. O terceiro modo é aquele em que aparecem personagens relacionadas à polícia, sem que possamos qualificá-lo como conto policial com todos aqueles ingredientes previsíveis, exemplo seria o conto *Agruras de um Jovem Escritor*, que veremos mais adiante. Há ainda outra modalidade que se enquadra no tipo de história de espionagem, em que são abordadas as questões relativas ao crime organizado, exemplo seria *Encontro no Amazonas*.

A personalidade dos detetives de Rubem Fonseca se construiu com base nos detetives dos romances ‘noir’ norte-americanos. Vilela, Guedes, Mattos e, principalmente, Mandrake estão longe daquele tipo de detetive científico, de modelo britânico, que possuía até mesmo um laboratório reluzente e novo, mas que lamentavelmente não possuía um rosto. O próprio Chandler fizera algumas considerações ensaísticas sobre as histórias de detetive, independente de serem

tradicionais ou clássicas, de investigação ou de dedução lógica, dizendo que o seu principal dilema era:

“(...)o fato de que qualquer tentativa de chegar à perfeição exige uma combinação de qualidades difíceis de se concentrarem na mesma mente. O que estrutura a história friamente nem sempre se utiliza de personagens convincentes e diálogos bem arquitetados, falta-lhes um senso de ritmo e o apego aos detalhes de importância. O lógico implacável produz tanta atmosfera quanto uma prancheta de desenho.”<sup>114</sup>

Neste ponto, é possível constatar que os assassinos que Rubem Fonseca dá voz quase sempre vêm dispostos em seus livros de contos, enquanto que os seus personagens detetives, comissários e investigadores são profundamente trabalhados em seus romances, como o Guedes, em *Bufo & Spallanzani*, e o Mattos, em *Agosto*. O detetive Vilela surge em *O Caso Morel* (1973), é o tipo humilde, magro e desengonçado que come meramente para viver; já Mattos é o homem de um contexto mais antigo, final do período getulista, pré-suicídio, homem que sofre de asma e gastrite e que tem o espírito múltiplo no que se refere à relação com as mulheres. O curioso é notar que os seus homens da lei surgiram primeiramente em contos, com exceção de Mattos, para depois serem amadurecidos em seus romances como é o caso de Mandrake que surge inicialmente no conto *O Caso de FA*, no livro *Lúcia McCartney* (1967), tornando-se a partir de então o personagem mais conhecido do autor, meticulosamente explorado em *A Grande Arte* (1983).

Mandrake é o duplo do herói de Chandler, seria um pastiche desse detetive, saiu das histórias em quadrinhos, faz a confissão de amor à cidade, é uma certidão de sua identidade urbana. Sexualidade, magia e humor fazem com que ele se ligue às tradições do malandro brasileiro, num certo primitivismo, que se traduz em impulso erótico



irrefreável<sup>115</sup>. Registra a degradação da cidade, em que prazer e violência convivem idilicamente, o que resulta numa ambigüidade ideológica, sempre está pronto para estar noutros lugares, fugindo ou perseguindo.

---

<sup>114</sup> CHANDLER, Raymond. *A Arte Simples do Crime*. In: *Pérolas dão Azar*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 171.

<sup>115</sup> Rever VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit., p. 142.

#### 4. O DUPLO

Em *Lúcia McCartney* (1967), finalmente o autor nos apresenta o relato em primeira pessoa de um assassino em crise com o seu próprio eu. O conto é *Meu Interlocutor*, uma narrativa ambígua que não apresenta nem princípio nem fim, mas configura-se como continuidade de algo já dito anteriormente. De forma proposital, o autor nos deixa em dúvida sobre quem seria o seu interlocutor, se é realmente uma vítima, ou seja, uma outra pessoa com quem ele conversa, se o interlocutor é o seu próprio self (ele mesmo, num processo autocomunicativo), ou será que somos nós leitores, os interlocutores e suas fiéis vítimas?

"Eu e ele, o meu interlocutor, nos odiamos. Esse ódio nos acompanhou a vida inteira. Agora estamos aqui, sentados, já velhos, novamente sem coragem de nos estraçalharmos de uma vez. (...)Vontade de dar-lhe um soco, e depois cuspir-lhe na cara. Mas isso abreviaria, talvez, a prova final. A prova final não é saber se sou mais forte do que ele, isso eu já sei. Não será vantagem, portanto, esbofetear (e cuspir) nesse mísero farrapo. Pelo menos já. Além de tudo, não creio que a violência física lhe fizesse mal."<sup>116</sup>

É essa formação do ódio que acompanhará os demais homicidas de Rubem Fonseca. Ninguém poderá odiar-se eternamente, daí a auto-agressividade transformar-se em hetero-agressividade. O ódio é projetado para fora. A raiva derrama-se, a fraternidade desaparece, e o crime surge como necessidade equívoca de auto-afirmação

pelo ato anti-social. São personagens ou narradores que sempre buscam mentalizar ou redirecionar o objeto-sujeito de seu ódio, para dar sentido à intenção e à execução de suas práticas, assim será no *Cobrador* e no narrador de *Passeio Noturno I e II*.

Em *Meu Interlocutor*, o que parece é que para o narrador odiar alguém que o acompanhou a vida inteira, só mesmo se esse alguém fosse algum parente ou ele mesmo, mas ao mesmo tempo ele pessoaliza esse alguém, ele-mesmo, concretizando-o em outrem, fazendo realmente parecer ao leitor que se trata de uma discussão tortuosa com outra pessoa. A pauta da discussão é a seguinte: de um lado o interlocutor tenta desmanchar a imagem angelical que o narrador tem de sua futura nora, e de outro, o narrador, numa atitude arrivista, começa a relatar uma história de que tivera um caso no passado com uma mulher que seria a própria esposa do seu interlocutor. Assim, a discussão toma proporções mais graves e culmina numa grande ameaça física. Vejamos:

"Bato na sua cara com a mão aberta; chuto seus culhões inúteis; cuspo nos seus olhos; esmurro suas orelhas, jogo-o no chão e piso sua cara. Espanco-o durante algum tempo. (...) Isso me deixa muito inquieto, sem outro caminho, a não ser esse, que ele mesmo exigiu. Apanho a faca da cozinha. Uma faca longa, cuja lâmina, de tanto uso, tem, no centro, uma acentuada reentrância. Verifico a agudeza do seu fio, passando sobre ele, levemente, o polegar da minha mão direita. Mas o que importa é a ponta: fina e fria. Num golpe rápido e preciso varo o seu triunfante coração."<sup>117</sup>

Vê-se que os seus golpes assumem gradativamente um teor cada vez mais extremo. Ao dizer que não lhe resta outra saída a não ser essa, que o próprio interlocutor lhe exigiu, dá a entender que, de acordo com outros índices presentes no texto, desde a infância já havia uma relação de poder entre eles, isto é, um batia e o outro até gostava de apanhar. Há uma atitude narrativa pulsional, de quem está diante de um mundo

---

<sup>116</sup> FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 104-105.

prestes a destruir-se; esse estilo grotesco torna o corpo descrito ao mesmo tempo repulsivo e atraente.

Segundo o que percebera Vidal<sup>118</sup>, há uma progressão na obra de Fonseca que vai do personagem introvertido para o que desafia as interdições da realidade ao seu impulso de vida, mas está sempre à margem da sociedade. Conforme o desenrolar da narrativa, a posição do narrador torna-se cada vez mais agressiva, essa gradação vai configurando com maior clareza a figura de um duplo, expressão de suas contradições. Esse duplo encarna a crise da mentalidade narradora que está às voltas com um posicionamento ideológico e, ao mesmo tempo, com a realização de um desejo que tem o seu preço. Em *Meu Interlocutor*, o seu duplo só pode ser ele mesmo, ele é um self-homicida, pra não dizer um típico suicida que fantasia um alter-ego e transfere pra ele todo o seu ódio incontido. Assassina a si mesmo.

A questão do duplo sempre fora um tema dos mais significativos que transita dos românticos para os modernos. Por meio de espelhos, sombras, sócias, bonecas, autômatos, sonhos, visões e, principalmente, cadáveres; motivos grotescos expressam a angústia de homens dilacerados que se defrontam com o semelhante (ou com o totalmente diferente), numa completude fatalista, que prenuncia a sua própria morte, ou a morte de uma de suas faces. Há várias possibilidades de qualificação dos tipos de duplo, a mais explícita no texto de Rubem Fonseca é a que se refere à oposição econômica e social dos personagens, que geralmente ocupam espaços polarizados e extremos.

Exemplo mais concreto desse conflito está n' *O Outro*, em *Feliz Ano Novo* (1975), um conto também narrado em primeira pessoa que mostra a rotina de um executivo, entre a casa e o trabalho, que tem a incômoda sensação de inutilidade, sente-

---

<sup>117</sup> Idem, p. 109.

<sup>118</sup> Rever VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit, p. 143.

se estressado e sofre de taquicardia. Durante uma caminhada, após recomendação de seu cardiologista, é abordado por um estranho pedinte. Ele, achando que fizera sua boa ação do dia, lhe dá um dinheiro e segue o seu caminho. Nos dias seguintes, inevitavelmente, ele começa a ser abordado pelo Outro, que insiste em lhe pedir esmolas. Ele, pra tentar se livrar objetivamente dos assédios, molha suas mãos com quantias cada vez mais altas. Até que um dia:

“Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava de pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. Pouco depois ouvi o barulho de saltos de sapatos batendo na calçada como se alguém estivesse correndo atrás de mim. Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar, mas neste instante ele chegou ao meu lado, dizendo, ‘doutor, doutor’. Mantendo-se ao meu lado, ele disse, ‘doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo’(...) ‘É a última vez’, eu disse, parando e dando dinheiro para ele, não sei quanto.”<sup>119</sup>

Há uma ligação íntima, quase familiar, entre o Eu e o seu Duplo. Depois de seguir os conselhos do médico, para mudar de vida e caminhar, o executivo parece já destinado a ir ao encontro do Outro, a caminhada favorece, já que a rua é o espaço da alteridade. Ele já tinha mania de perseguição, a ocorrência do Outro na sua frente era apenas um direcionamento e concretização desse anseio. No final da história, o seu perseguidor vai se metamorfoseando aos seus olhos, era apenas um ‘sujeito’, depois ‘um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos’, em seguida vê um rosto ‘cínico e vingativo’, e por fim, se dá conta de que ele era mais alto do que ele, ‘forte e ameaçador’. Assim o perigo se intensifica:

“Fui na direção da minha casa, ele me acompanhando, o rosto fixo virado para o meu, me vigiando curioso, desconfiado,

<sup>119</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 89.

implacável, até que chegamos na minha casa. Eu disse, ‘espere aqui’. Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse ‘não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo’. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.”<sup>120</sup>

A morte parece figurar como a tentativa desesperada do homem cancelar aquele impasse, mas é também o momento da revelação, já que o que lhe parecia ameaçador tornou-se indefeso. A morte indica a impossibilidade de convivência entre os dois seres, uma solução extremista. A mudança de vida talvez estivesse justamente nessa transição da regularidade para a transgressão. Aí perguntamos se este Outro era ele mesmo. Já que, de certa forma, após ter cometido o assassinato, parece enxergar-se no próprio rosto da vítima. Bem possível, prova disso era o caráter obscuro e fantasmagórico das cenas, dotadas de magia e realidade.

Presente cada vez mais em toda a obra de Rubem Fonseca, o Duplo vai crescendo de intensidade, quanto mais exacerbada vai sendo a representação da miséria e da sexualidade. Em sua mais recente obra *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001), o autor ilustra mais uma vez essa teoria, presenteando-nos com o conto *A Natureza, em Oposição à Graça*. Neste, além de trazer alguns traços comuns da personalidade do Eu, do conto anterior, esse narrador começa o seu relato a partir do desfecho da história, no qual ele presta declarações a um policial, deixando-nos ansiosos para saber o que teria acontecido antes. Inicia-se, então, o flashback.

Era casado com Alessandra, mulher bonita, freqüentemente assediada pelo amigo Sérgio, o seu Outro, quando estavam na piscina do condomínio. Sérgio era o oposto do nosso narrador, era um homem forte, musculoso, sabia nadar, jogar tênis e

---

<sup>120</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 90.

lutava jiu-jitsu, o tipo galanteador de esposas alheias, principalmente dos amigos. O narrador era um homem franzino, vegetariano, delicado, prestativo com a filha e com a sogra, tinha a mesma mania de perseguição de *O Outro*. Tanto é que um dia notara que havia um velho parado na porta de um dos prédios do condomínio, postado a sua frente, observando a situação. Eis sua primeira abordagem:

“Permita que eu me apresente, disse o velho, meu nome é Victor. Moro aqui no condomínio, mas ninguém me conhece porque ninguém me vê, e ninguém me vê porque escolhi ver em lugar de ser visto. (...)Por favor, acompanhe-me até o meu apartamento. (...)Como se estivesse hipnotizado, segui Victor até onde ele morava, um lugar escuro, repleto de livros, enfileirados em estantes que cobriam todas as paredes. (...)Tenho visto as ofensas que esse indivíduo lhe faz sempre que vocês se encontram, notei o que aconteceu hoje na piscina. Você, como fazem os cachorros medrosos ao enfrentar um outro mais feroz, deitou-se submisso com o rabo entre as pernas.”<sup>121</sup>

Confirmamos a mesma atmosfera mágica e sinistra da cena e a potencialidade do velho em condicioná-lo, tomando partido de sua vida como se lhe fosse muito íntimo. Mais estranha ainda fora a declaração de que ninguém o via, e que escolhera apenas ver, ver ‘o sofrer’, ou ver ‘o fazer sofrer’. Este aliás, é um índice importantíssimo para que o leitor comece a desconfiar que este homem pode não existir de fato, mas sim ser apenas uma representação negativa, dotada de maldade, da própria personalidade do narrador. Quem sabe o seu lado maligno, um outro Outro, o Outro si mesmo, numa bipartição personal.

O fato de o velho viver num apartamento escuro e repleto de livros nos dá a impressão de que é dotado de saberes, e por causa disso tenha agenciado poder sobre o narrador. Este, às vezes, não conseguia distinguir se o velho tinha um acesso de tosse ou de gargalhada. Depois de tê-lo chamado de cão medroso, ainda lhe disse saber os

---

<sup>121</sup> FONSECA, Rubem. *Secreções, Excreções e Desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 39.

motivos pelos quais ele não reagia às provocações do Outro. Disse que a causa do seu medo era devido ao fato dele ser um homem que se alimentava apenas de legumes e verduras. Intertextualiza mencionando Rousseau que, sendo um vegetariano compulsivo, admitia que as pessoas vegetarianas tornavam-se efeminadas.

“Ouça, jovem ignorante, o homem é um animal que só adquiriu coragem quando deixou de comer raízes e outras porcarias arrancadas da terra e começou a ingerir carne vermelha. Dize-me o que comes e dir-te-ei quem és, até os cozinheiros sabem disso. Uma gazela come verduras – e o leão? O leão come a gazela, você tem que decidir se quer ser zebra ou tigre, há quanto tempo você não come carne?”<sup>122</sup>

Presumivelmente, o nosso herói é persuadido pelas palavras do mestre obscuro. A metáfora prosopopeica da gazela e do leão, que remonta ao universo das fábulas, serviu para ilustrar as relações de poder entre os homens, a disputa predatória capitalista, em que as instâncias entre bem e mal ficaram bem definidas. A partir de então, o homem começa a tentar mudar sua alimentação, descartando os pratos naturais/integrais, passando a adotar um cardápio bastante exótico. De bifés sangrentos solicitados no açougue até o plasma puro de touro. E lá prosseguia o velho, em abordagens inusitadas, com sua teoria sangüinária:

“Só tem uma solução, meu jovem, o velho prosseguiu, você é um caso sério, para resolver o seu problema não adianta agora comer bifés grelhados, tem que beber sangue, os grandes guerreiros se fortaleciam para a guerra bebendo sangue, mas ninguém fala mais nisso, as pessoas pensam no sangue como um fluido vermelho com plasma e corpúsculos unicelulares que serve apenas para carregar oxigênio, nutrientes e doenças de um lado para o outro. Os barbeiros antigos, aqueles que faziam sangrias, entendiam mais de sangue do que os médicos e cientistas em geral, porque sabiam que sangue é para ser derramado.”<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Idem, p. 40.



O pensamento primitivo e a perspectiva biológica são características subjacentes ao discurso de Victor. O conto nos oferece estes conhecimentos dispostos em função referencial, isto é, Fonseca busca em saberes diversos uma forma de fundamentação para que o discurso desse Outro possa persuadir, sem deslizes, a mente do Eu-narrador. Este Eu, além de estar sofrendo com as oposições de seu Duplo, agora se bifurca em duas vias: a do bem e a do mal. E é o mal que perdurará, pois durante um mês, o homem se dispôs ao sacrifício da dieta prescrita pelo velho. De vez em quando sentia necessidade de procurar o velho para expor seus resultados e progressos, mas sempre se perdia dentre os prédios, que eram todos iguais, procurava a residência de Victor sem sucesso. Só mesmo quando ele surgia na sua frente, feito uma aparição sobrenatural, é que conseguiam conversar.

A cada encontro, novas dicas, gradativamente bizarras, Victor lhe dava. O narrador parecia mostrar-se ainda ingênuo em relação às metas a que o velho pretendia chegar. Nessas alturas, o leitor já tem quase certeza de qual seria a próxima sugestão, isto é, qual seria o acréscimo informativo e irrefutável que o velho faria em seu discurso. E lá vinha ele, num comportamento não-verbal, também, assustador:

“Se você quer resultados a curto prazo, ele disse, tem que beber o sangue do inimigo e se precisar matar o inimigo para beber o sangue dele, mata o inimigo, o melhor é isso mesmo, matar o inimigo e beber o sangue dele, e depois comer a carne dele, era assim que se fazia antigamente, muito antigamente. E não se mata o inimigo e bebe-se-lhe o sangue apenas para deixar de ter medo dele, é para não se ter mais medo de ninguém e de nada.”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>124</sup> Idem, p. 45.

É necessário inferir um pouco sobre a aparência desse homem contemporâneo que pôde reproduzir, em vários momentos de sua vida, o homem primitivo, cuja mentalidade ainda sobrevive em nossos hábitos e costumes. Os elementos depreendidos do discurso de Victor, esse Outro, nos remetem aos procedimentos do homem primitivo para obter comida e abrigo, assim como para suprir suas necessidades fisiológico-sexuais. A personagem quer aproximar, a todo o custo, o homem primitivo ao selvagem moderno. Nesta circunstância, ele deseja fazer a cabeça do narrador para que este recupere a prioridade de sua fêmea, longe dos olhos do inimigo. O canibalismo sugerido, permeado por notações místicas, favorece a aproximação de traços de animalidade à personalidade do narrador. A concepção de crime é estritamente biológica, matar para sobreviver, para atingir o alvo de uma pulsão, geralmente a sexual.

Victor, cada vez mais funesto, aparece novamente diante do narrador, esse se assusta com a aparência - cabelos e barba desgrenhados, a roupa suja de areia, como se tivesse dormido na praia -, ao cumprimentá-lo, foi recebido com ruídos estranhos que tanto podiam traduzir um ataque de tosse ou um acesso contido de riso. Era o seu lado demencial debochando de si mesmo, o diabinho que lhe impunha o pacto irreversível do assassinato. Lá pelas tantas, ele decide convidar o amigo Sérgio para uma pescaria, longe dali, precisamente em cima de um penhasco:

“Do alto do precipício ouvíamos o barulho do mar batendo nas pedras. A noite era escura, sem lua, mas eu via os longos cílios de Sérgio. Notei também uma pedra grande no chão, se ela não estivesse ali talvez tudo não acontecesse tão rapidamente. Peguei a pedra e bati com força na cabeça de Sérgio. Ele caiu, sangrando muito, e despencaria no precipício, se eu não o segurasse, colocando o meu corpo sobre o dele. Colei a boca no ferimento da cabeça de Sérgio, para segurar o sangue que escorria. Não senti nenhum nojo, era como se fosse suco de tomate. Sorvi o sangue dele durante uns dez minutos, enquanto sentia, com a ponta dos dedos, a sedosidade dos seus

longos cílios. Depois eu o empurrei e ele rolou pela escarpa. Ouvi o ruído do corpo batendo na água, ao afundar.”<sup>125</sup>

De repente estava ali a possível vítima, na sua frente, à disposição, se oferecendo enquanto presa passiva. A referência aos longos cílios de Sérgio é significativa, pois trata-se do primeiro índice que denunciara o interesse de Alessandra por ele, certa vez ela vacilara, deixando escapar um infeliz comentário, sobre esse traço de Sérgio. Desde então, obsessivamente, para reforçar a construção de seu ódio, o narrador passou a fixar o pensamento no enunciado da esposa, para lembrar a si mesmo de que ainda não fizera nada para reverter o quadro problematizado.

O ato de matar também revela a impulsividade e a permanente indagação de que as mãos agiriam por si próprias, independente da vontade, isto é, ele só efetivara o ato, porque a pedra estava ali, à espera. O vampirismo também complementa a idéia antropofágica pregada pelo mestre ancião. A satisfação e o deslumbramento sobre os cílios do cadáver conotam o prazer da vitória daquela etapa. Ele tirara a vida do Outro e aproveitava para apreciar o índice corporal de sua vítima, aquele sobre o qual centralizara o seu pensamento, o que mais almejava e ojerizara. Acabou corroborando a hipótese inicial da esposa sobre a beleza dos cílios de Sérgio. Quando o corpo da vítima foi encontrado, os peritos perceberam que suas pálpebras tinham sido arrancadas, isto é, o crime tinha requintes de crueldade. O assassino as removera como quem guardasse um amuleto precioso, o troféu da vitória, a marca da maldade. Era um animal orgânico que se apropriava de partes de sua presa. Ao colar o corpo ao da vítima, parece sugerir uma fusão de corpos, a absorção de seu Duplo.

O diferencial deste narrador, em relação aos demais utilizados para ilustrar a concepção de Duplo, está no fato de ainda haver um outro Duplo, na reserva. A

---

<sup>125</sup> Idem, p. 47.

consciência desse Eu, o narrador, supostamente reestabelecida, é novamente estremecida, quando percebe que aquele velho sábio, bruxo, Victor, nunca existira:

“Decidi ir ao apartamento do velho Victor para agradecer os conselhos que me dera. Como sempre me enganava de prédio, não me incomodei quando o porteiro disse que não conhecia nenhum velho com as características descritas por mim. Percorri as portarias de todos os outros prédios, e os respectivos porteiros disseram a mesma coisa. Alessandra me procurou, queria voltar a ser minha namorada. Levei-a para a cama umas duas vezes e depois tirei Alessandra e as verduras e legumes da sua mãe da minha vida.”<sup>126</sup>

A desapareção da personagem Victor, na verdade, se concretiza apenas aos olhos daquele leitor mais passional, que ficou espantado com o desfecho, o leitor que fizera apenas a leitura emocional. Nem o nosso narrador, tão frágil e vulnerável, pareceu preocupar-se, com o paradeiro do velho, se estava tendo visões ou simplesmente enlouquecendo.

No último parágrafo do texto, acima citado, ele mostra, sim, que agora matara o seu Outro dentro de si, mas não o seu Outro perverso, instintivo, o velho Victor, e sim ele mesmo, ortônimo-anônimo, o narrador, o Eu inicial, franzino, vegetariano, raquítico, medroso. Fora essa personalidade definitivamente aniquilada, arquivada. Quem passou a vigorar, de fato, fora o velho Victor, o seu self maligno. O lado cruel e soberano do narrador.

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. 48.

## 5. ESCRITORES-ASSASSINOS

Depois de *Lúcia McCartney*, demorou seis anos para Rubem Fonseca lançar novo livro, desta vez o seu primeiro romance *O Caso Morel* (1973), o primeiro de uma série em que o personagem principal é um escritor, e o seu ofício é acompanhado da violência e do erotismo, levados a extremos limites. Essa atitude narrativa de dispor os anseios de um narrador-personagem, que tenha a profissão de escritor, há muito tempo tem sido uma alternativa de dicção para diversos autores. Desde Machado de Assis, houve uma série de textos, cujos narradores figurativizaram as mazelas da vida literária, da luta pela sobrevivência no mercado editorial, da busca de leitores, da angústia de pôr no papel todos os seus sentimentos, num misto de autobiografia, memória, ficção e realidade.

Muitos contos e romances de Rubem Fonseca trazem um escritor como narrador e personagem central, que se utiliza de formas distendidas de narração, num jeito bem à vontade de narrar, que parece escrever sem se preocupar com limites. O resultado geralmente é uma narrativa ágil e veloz, cheia de intertextos e metalinguagens narrativas. Em início de carreira, Rubem Fonseca concebeu alguns contos cujos narradores apreciavam o hábito da leitura, freqüentavam bibliotecas, possuíam estantes caoticamente organizadas em suas casas, repletas de livros, e almejavam um dia escrever e serem reconhecidos, canonizados, exemplo disso era o narrador de *A Matéria do Sonho*, em *Lúcia McCartney* (1967). Mas sobre este narrador e sua trajetória nas obras posteriores dedicaremos o próximo item, devido a outras peculiaridades.

Agora pretendemos falar da primeira e das posteriores ocorrências de narradores-personagens-centrais-escritores que estavam, acima de tudo, comprometidos com o homicídio. Os escritores-assassinos que, pelo fato de saberem lidar com a palavra de forma especial, conseguiram, mais do que nunca, ludibriar o leitor, envolvendo-o em tramas prodigiosas. Além de serem autores dos crimes, antes disso eram mentores de toda a armadilha de palavras, de toda a pantomima literária, cujos leitores, e eles mesmos narradores, poderiam sempre encarar como matéria de sonho, mentira descarada, paranóia submetida, memória de um futuro, possibilidade de realidade e outras variantes.

## 5.1. PAUL MOREL

O escritor Paul Morel, um dos possíveis alter-ego do autor, realiza o seu projeto que é o de direcionar a literatura para dois grandes temas: o amor e a morte. Morel narra os fatos para o investigador Vilela já dentro da prisão, tentando convencê-lo de que não fora responsável diretamente pela morte de uma de suas três mulheres. Ele mantinha relações sado-masoquistas com ela, que gostava de apanhar durante as transas. Impressionante coincidência, mas vale lembrar que Morel foi também um importante nome na Criminologia, que postulava sobre a questão da degeneração, referente aos estados pré-psicóticos e ao temperamento criminal<sup>127</sup>.

Existe a possibilidade de cogitarmos que este binômio, escritor-assassino, possa ser encarado, também, como o Duplo. Há um transgressor da ordem e um transgressor da palavra, a visão marginal e a visão intelectual. Essa duplicidade entre a situação do intelectual e a do marginal nos faz perceber diversas motivações para a violência. No caso do marginal, compreende-se sua existência como resposta a uma violência maior; no caso do intelectual, ela tem de ser relativizada, caso se queira ver o mesmo tipo de reivindicação. Daí, como diz Vidal, surge “um gozo estético de violência, pois o narrador não se compraz em descrever, mas sim em fruir a imagem sensualizada, com requinte descritivo e certo sadismo”<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Ver MACHADO, Dyonélio. *Uma Definição Biológica do Crime*. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Bels, 1975.

<sup>128</sup> Rever VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit., p. 149.

Na prisão, Paul Morel (Paulo Morais) começa a escrever sua autobiografia, quase como o memorial de Pierre Rivière no que se refere à intenção, para contestar a acusação, submetendo os seus manuscritos para o advogado Vilela, para que este preparasse a publicação. A narrativa adota uma progressão caótica de cortes abruptos em seqüência, com intercalação de citações e documentos, dentre eles depoimentos policiais, laudo de exame cadavérico da vítima(nos moldes tradicionais e fidedignos - apresentado como nota de rodapé) e ainda trechos do diário íntimo de Joana. Isto é, a matéria narrativa era composta por fragmentos dos discursos jurídico e médico, nos mesmos moldes do dossiê analisado por Foucault.

Conforme disse Deonísio da Silva:

“Paul Morel/Paulo Morais impõe a Joana/Heloísa uma série de sofrimentos, numa relação amorosa que, em óbvia cumplicidade, pode levar um dos amantes à morte; mas julgar um deles como vítima e outro como homicida, segundo os cânones do código penal, seria reduzir a um nível tal fenômeno que impediria sua compreensão. (...)os heróis problemáticos de Rubem Fonseca, sempre transgressores, não podem ser sumariamente julgados num auto-de-fé que tome apenas o código penal como clivagem de conhecimento onde eles poderão estar incursos. Além do mais, o ficcionista não está praticando aqueles atos que narra ou escreve. Está inventando. Tenta-se, pois, punir a expressão, não a sua prática, que, a propósito, os poderes coatores reconhecem como verossimilhante, não no sentido da verossimilhança interna do texto, mas apenas numa homologia entre realidade e ficção.”<sup>129</sup>

Há de considerarmos que essas observações do crítico dizem respeito a um projeto que, na época, tentava desmistificar toda a vingança repressora que haviam feito contra o texto de Rubem Fonseca. Um dos mais freqüentes argumentos articulados pelos homicidas da obra de Rubem Fonseca será o de que eles inegavelmente matam, mas os seus motivos e as circunstâncias do crime são narrados de tal forma, com tal

---

<sup>129</sup> SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 70-71.



precisão, dotados de uma emoção tão convincente, que o investigador do caso e, portanto, o leitor, volta à mesma indagação: se eles teriam ou não razão de terem cometido tais atos.

É isso que ocorre com Vilela, pois na verdade ele pensa em absolver Morel, por achar que ele fora vítima das circunstâncias bizarras a que fora submetido, isto é, sua vítima pediu para morrer. Além disso, a presença do diário de Joana servia para reforçar os argumentos da defesa, porque ali ela revelava sua apreciação por atividades sádicas:

“Ele me bate e abre para mim o cofre fechado dos meus tormentos. Meu corpo começou a ficar marcado de roxo, meus lábios tão inchados, eu estou muito cansada e ele me perguntou com a respiração ofegante (coitadinho ele também está exausto), se eu queria que ele batesse mais e eu respondi que sim e ele continuou me dando socos, cada vez mais fracos, talvez eu sentisse menos por estar anestesiada, o que sei é que as pancadas já não doíam tanto. Depois ele parou e limpou minha boca, eu levantei, fui olhar meu rosto no banheiro, minha boca inchada sangrava, apertei bem os lábios, para que o sangue esguichasse bem em cima do ferimento, abri um buraco na carne, o sangue descendo pelo queixo, pingando no ladrilho branco do chão do banheiro, cuspi sangrento na parede e quando tudo estava muito sujo gritei Paul! Paul!”<sup>130</sup>

É o conteúdo do diário de Joana que favorece a absolvição de Morel por parte de Vilela e por parte de nós leitores. É inegável o fato de a vítima buscar não só essa intensa flagelação para si mesma, mas o de gostar de fazer o outro sofrer. Ela chama Morel para ver o cenário cheio de sangue, para que este fique mais assustado ainda, ela sobrepõe-se a ele, e ele se submete. Assim, quando o narrador tenta fazer uma proveitosa hermenêutica sobre o diário da mulher, reitera o procedimento para descobrir ou produzir a verdade. É lendo que Vilela (e nós leitores) consegue inocentar Morel, através do deslindamento de uma espessa teia de tramas que se cruzam, envolvendo todos os personagens do romance que funcionam como indicações de interpretação.

---

<sup>130</sup> FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 138.

Evidentemente nossa atitude interpretativa é tão igual à leitura que Vilela realiza sobre o livro de Morel, interpreta-se o que se lê à luz de sua formação, possibilitando a produção de uma verdade. O herói é o escritor, personificado na figura do narrador. Assim, aproveitando as designações de Deonísio da Silva, a metáfora está posta: “bom bandido/ bom amante/ bom narrador. Matar, amar e escrever. Qualquer dos três ofícios será realizado com refinamentos estupendos”.<sup>131</sup>

Certo dia, durante uma de suas caminhadas na praia, Morel e Joana discutem. Ele até se sentia plenamente feliz, pois conseguira reunir e viver com as suas três mulheres simultaneamente, com exceção de Joana, que não se misturava com as demais, exigindo-lhe exclusividade. Morel fazia o balanço de sua vida e se sentia contente, pois tivera condições de criar e garantir a subsistência de seu filho, era um homem realizado. Mas Joana não estava satisfeita, tocava-lhe na cara que ele havia perdido a sensibilidade e a inquietação, acusava-o de poluído, diminuído e fodido, tudo isso porque ele havia deixado de bater-lhe durante as relações.

“Joana queria cerveja. Fomos para um bar. Passamos a tarde bebendo, em silêncio. Depois saímos e Joana deitou na areia. Ficamos olhando o pôr do sol. Depois espanquei Joana a pontapés, como se ela fosse uma lata vazia. ‘Viu o que me fez fazer?’ Ela não respondeu. ‘Tenho horror de crueldade’, eu disse, quase chorando. Joana abriu os olhos e fitou o céu, tranqüilamente. Sua boca estava manchada de sangue, mas ela não parecia sentir dor. ‘Não quero mais te ver’, eu disse. Fui para casa. Não dormi durante a noite. Acordei várias vezes, fui à janela ver a rua vazia.”<sup>132</sup>

Sem conter os impulsos, sob os efeitos do álcool, Morel acaba, mais uma vez, satisfazendo a vontade da amante, que também era a sua própria vontade, a vontade de poder. Quando tenta falar com ela após os golpes, já está consciente de que ela não lhe responderá, mesmo assim, insiste em vão, para fazer de conta que o seu coração ainda

---

<sup>131</sup> SILVA, Deonísio da. Op. Cit., p. 103.

palpita. Ao fitar o céu, Joana já está expirando, é a morte enunciada. Apesar de tudo, Morel ainda diz não lhe querer ver mais, é porque sabe, de fato, que isso realmente não irá mais acontecer. Sua saída é semelhante à de Luís da Silva, em *Angústia*, que, após enforçar Julião Tavares, volta normalmente para o seu quarto de pensão e fica esperando a polícia interpelar. Com Morel, a mesma situação ocorre, simplesmente a polícia bate a sua porta e o conduz à delegacia. O narrador, através do seu relato, vive uma forma de superioridade e persuasão, é um marginal falando como um homem culto, um homem culto agindo como marginal. Isso explica alguma coisa sobre o poder de sedução junto aos leitores.

---

<sup>132</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 111-112.

## 5.2. UM JOVEM ESCRITOR

Em *Feliz Ano Novo*(1975), aparece novamente a figura do escritor angustiado, mostrando-se inteiramente, pensando sobre a sua condição. O conto *Agruras de um Jovem Escritor* nos mostra a história de um prosador que acaba de receber um prêmio literário e ser acusado de ter matado a própria namorada. Era um sujeito cheio de fobias e paranóias. Tinha verdadeira aversão em olhar para o mar, achava ‘uma visão dantesca’, ‘uma horrenda massa verde-azulada’, costumava atravessar a Avenida Atlântica de costas, para evitar de ver o mar. Por um segundo de descuido, enxergou essa imagem que ojerizava e acabou tendo uma espécie de convulsão, uma crise de suores frios e vômitos.

Desde o princípio da história, o leitor tem a impressão de que está lendo uma obra kafkiana, na qual a personagem vai mergulhando numa série de eventos, tudo muito rápido, sempre levando a pior. Depois das náuseas, ele vai para casa, tenta descansar, mas logo é a campainha que não pára de tocar. Quando observa pelo olho mágico, vê um sujeito indeterminado, encapuzado, pensa que é um ladrão ou um assassino, vai até a cozinha, pega um facão e abre a porta, ameaçadoramente. No mesmo instante, percebe que é apenas uma freira. Por causa disso, tempos depois, ele recebe uma intimação para depor na delegacia. A freira dera queixa, pois além dele estar armado, quando da sua recepção, ainda estava nu.

Como sua namorada Lígia estava viajando, ele, mulherengo, como muitos personagens fonsequianos, resolve ir ao cinema com outra garota. Para a sua surpresa, surge Lígia na sua frente e o enche de pancadas, dando o maior escândalo, quebrando-lhe, literalmente, a cabeça. Neste momento, o narrador faz uma breve digressão para especificar as circunstâncias em que conheceu Lígia. Ela era uma fã ardorosa, que um dia infiltrou-se em sua casa e nunca mais saiu. Ela se propôs a fazer todos os serviços, pôr tudo em ordem, lavar, passar, fazer comida e compras. Até mesmo redigia os seus textos, à máquina de escrever. Ele ditava, ela datilografava. Só que ela acabou dominando a situação e começou a privar-lhe de algumas vontades como a de beber. Em seguida, o narrador encerra o *flashback* e retorna para a situação da lesão na cabeça. Resolve fazer-se de impotente. Ela o leva ao médico e duvida de seus argumentos. É aí que ele toma a decisão de abandoná-la. Ao cogitar essa possibilidade, ela o ameaça de morte, mostrando-lhe um revólver. Durante a madrugada ele consegue tirar a arma da bolsa de Lígia e tenta dar um fim no instrumento.

“Afim, decidi sair e jogar a arma num bueiro da rua. Era tarde da noite e quando eu me curvava na sarjeta, tentando enfiar o revólver através do ralo, chegou um crioulo com um canivete na mão dizendo, passa a grana e o relógio para cá se não eu te furo. Porra, o meu relógio japonês de quartzo, eu não tiro do pulso nem para dormir e que atrasa apenas um segundo em seis meses! Levantei-me e só então o crioulo viu o revólver na minha mão, deu um passo para atrás assustado, mas aí já era tarde, eu já tinha apertado o gatilho, bum! E o crioulo caiu no chão. Voltei correndo para casa dizendo, matei o crioulo, matei o crioulo, enquanto na minha cabeça polifásica Joyce perguntava para a irmã dele, pode um padre ser enterrado de batina?”<sup>133</sup>

Como fica fácil captar os traços em comum de um narrador para outro. Este, além de apresentar todos os sintomas de uma pessoa ansiosa e acelerada, nos mostra como a impulsividade faz parte do seu cotidiano. No entanto, ainda consegue

arranjar uma parceira mais obstinada ainda, uma mulher possessiva que não pode ser contrariada, pois a pulsão de destruição já aflora, sem chance de relaxamento. Daí já deseja agredir e matar. O fato de mostrar a brutalidade da relação entre os dois só reforça o estigma já caracterizado em Morel, e isso nos deixa curiosos quanto à persistência de algumas performances dos personagens fONSEQUIANOS. É o prazer de fazer o outro sofrer que surge cada vez mais explícito na narrativa.

Quando ele consegue dizer para Lígia que está indo embora, objetivamente, ela reverte o seu impulso de hetero-agressividade, transformando-o em impulso de autodestruição, ou seja, faz a ameaça do suicídio. Ele, sem sombra de dúvidas do que ela poderia fazer, mesmo assim, sai de casa. Nesta mesma noite, o nosso herói ainda teve disposição de paquerar uma outra garota num boteco, enquanto tomavam caipirinha. Ao dizer para a garota, uma estudante de enfermagem, que era um escritor, sentiu-se constrangido, quando ela respondeu que nunca tinha ouvido falar no seu nome.

“(...) você escreve sobre o quê? Sobre pessoas, eu disse, minha história é sobre pessoas que não aprenderam a morrer, e tomamos mais algumas caipirinhas. (...)e já era tarde da noite e eu me dirigi para casa, entrei trôpego e disse para Lígia, que estava na cama dormindo, a história que a gente está escrevendo é de amor? mas Lígia não me respondeu, permaneceu em seu sono profundo. Então vi o bilhete na mesinha de cabeceira junto com o vidrinho vazio de pílulas tranqüilizantes. (...) Sacudi Lígia com força, mas ela estava em coma.”<sup>134</sup>

Após dar-se conta do estado de Lígia, o narrador passa por outras peripécias patéticas: tentou telefonar de casa, mas o telefone não funcionara; desceu até um telefone público, mas não possuía fichas; avistou o mesmo crioulo que achara que havia matado e, pelo menos, aliviou-se, por não se sentir um assassino. O crioulo chamava-se

---

<sup>133</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: 1989, p. 95.

Enéas, emprestou-lhe uma ficha amarrada a um fio de *nylon* e depois subiu com ele para ajudá-lo, fez até cafezinho. De nada adiantou, Enéas foi embora, ao avistar a polícia que chegava. O narrador rasgou o bilhete deixado por Lígia e reescreveu-o, forjando a assinatura da amante.

Enquanto esperava que os encarregados chegassem para remover o corpo, começou a beber uma seqüência de cervejas e passou a conversar com o cadáver, até mesmo beijou-o com insuportável asco. Enquanto os homens da perícia analisavam o ambiente, o romancista sonhava em ver a notícia nos jornais, pensando no prestígio que poderia alcançar. Imaginava, presunçosamente, a manchete do dia seguinte: ‘Linda Mulher se mata por Jovem Escritor’. Tudo mera fantasia em sua mente polifásica. Para completar a situação absurda, foi novamente para um bar, encher a cara e paquerar garotas. Ao perguntarem o que fazia, ele respondeu: “Sou assassino de mulheres – podia ter dito, sou escritor, mas isso é pior do que ser assassino, escritores são amantes maravilhosos por alguns meses apenas e maridos nojentos pela vida afora – e como é que você mata elas? – veneno, o lento veneno da indiferença”.<sup>135</sup>

De todos os narradores vistos até agora, esse talvez tenha sido o mais surpreendente. Alguém imerso num mundo de fantasias e equívocos, um azarado que, ao tentar livrar sua cara das irregularidades, ainda consegue entrar ainda mais pelo cano. É o típico herói problemático fonsequiano mergulhado numa atmosfera irreal demais para aquele leitor que busca possibilidade e verossimilhança na obra do autor. Esse narrador é uma caricatura que funde os anseios e infortúnios mais extremos a que tanto um escritor quanto um marginal possam sentir e vivenciar. O maior de todos os equívocos ainda acontece no momento em que retorna a sua casa e não consegue

---

<sup>134</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 96-97.

<sup>135</sup> FONSECA, Rubem. Op. cit., p. 100.

escrever mais uma palavra no tal romance que estava em fase de produção pelas mãos de Lígia.

Ao analisar minuciosamente o que ela já havia redigido, constatou que nada do que ele havia ditado fora registrado. Ela escrevera uma história própria, independente, era a verdadeira criadora, romancista. Construía uma obra que, certamente, viraria um grande sucesso. Essa revelação só fez o narrador afundar-se numa depressão, num acesso de pessimismo e negatividade, pensou até em morrer, mas (para completar a sua saga estapafúrdia) foi surpreendido pela polícia novamente em sua casa, trazendo-lhe uma lista de acusações:

“Você está em maus lençóis, meu filho, a Técnica provou que a assinatura da morta foi forjada por você e as pílulas foram compradas com uma receita em seu nome e além disso você já quis matar uma freira sem nenhum motivo a não ser satisfazer o seu já agora comprovado gênio violento. Protestei, violento? Eu sou uma alma gentil e doce, o senhor não me conhece (...) e, além disso, prosseguiu, tem ainda uma briga entre você e a morta, temos o depoimento do médico, (...) finalmente, apareceram duas garotas na delegacia que disseram ter ouvido você dizer num bar que já havia envenenado algumas mulheres, vamos embora meu filho.(...) Peguei o livro e descemos juntos, entrei no carro da polícia, meu pensamento polifásico – romancista famoso acusado de crime de morte – editores em fila batendo nas grades do xadrez – consagr<sup>136</sup>”

E assim termina o conto, de forma abrupta, com a palavra ‘consagrado’ rompida ao meio, como se a carreira de brilho do escritor não passasse de um delírio seu. Aos olhos do leitor, sua presunção era muito mais significativa do que os fatos patéticos pelos quais passara. Pouco importava se realmente ele iria passar longos anos no cárcere, ele queria mesmo era ter um nome representativo no panorama da literatura. Todos os seus incidentes enternecedores foram reutilizados como contra-argumentos no

---

<sup>136</sup> Idem, p. 103-104.



processo judicial. Até mesmo a atitude paternalista do detetive, chamado-o de ‘meu filho’ só complementa o estado inusitado das coisas.

Mais do que um pícaro era o nosso narrador, era um anteprojeto de escritor cujo assassinato não fora efetivamente, na verdade dos fatos, de sua autoria, embora seu envolvimento nas circunstâncias atenuantes fosse mais comprometedor do que as reais ocorrências. Numa entrevista para um jornalista, já na delegacia, ele alega estar escrevendo um romance definitivo de ‘amor e morte’. Apesar da captura, ele pôde aproveitar o tempo da narrativa pra discutir a respeito da literatura brasileira, que está em crise, transformando linguagem em metalinguagem. Buscou insanamente entender o papel da literatura e do romancista numa sociedade cada vez mais padronizada pela imagem eletrônica.

A mesma disposição de debate surge no conto *Intestino Grosso*<sup>137</sup>, que consiste num texto quase em forma dramática, que expõe uma entrevista, cobrada por palavra, de um escritor para um jornalista. Mais uma vez Rubem Fonseca propicia uma reflexão acerca da situação do intelectual na cultura brasileira. A matéria narrativa passa a ser o debate epistemológico, uma discussão de idéias que favorece o encurtamento das distâncias entre realidade e ficção. O autor que dá a entrevista tem um livro publicado, obviamente, com o mesmo título do conto. As questões mais relevantes da entrevista são aquelas referentes a utilização de uma linguagem pornográfica e à sexualidade, dando-lhe um caráter de manifesto. A única diferença dessa performance de escritor em relação às demais já referidas é que não se tratava de um homicida, envolvido em situação delituosa, a não ser a da transgressão da palavra. A matéria temática pode ser diferente, mas a atitude narrativa é a mesma dos demais.

### 5.3. BUFO MARINUS

É em *Bufo & Spallanzani* (1985) que Rubem Fonseca dá à luz o seu mais importante narrador, escritor, alter-ego e homicida, com a peculiaridade de enganar o leitor até as últimas páginas. É Gustavo Flávio, batizado em homenagem ao grande romancista realista da França do século XIX, Gustave Flaubert, criando nele a imagem de Nero Wolfe, com ecos biográficos de um Jean Valjean abasileirado. O seu pólo opositor é o detetive Guedes, que alude, de passagem a Georges Simenon, um dos poucos expoentes tidos como ‘noir’ francês.

Desta vez, o autor consegue se divertir em termos de inclusão de paráfrases literárias e de intertextualidade, enchendo a narrativa com citações de escritores internacionais renomados como Tolstoi e Shakespeare. O narrador-protagonista está tendo um caso com uma mulher da *high-society* Delfina Delamare, esposa de um milionário ciumento e vingativo. A história começa quando o corpo de Delfina é encontrado dentro de seu próprio carro, com um tiro no coração, sem nenhum vestígio de arrombamento. Guedes entra em ação para investigar o caso, chega até Gustavo Flávio a partir de um livro seu *Os Amantes*, com dedicatória exclusiva, que é encontrado no porta-luvas do carro da vítima. Daí por diante a narrativa desbanca para uma simultaneidade de ações em tempos distintos. O presente da investigação, conduzida por Guedes, é misturado ao passado sombrio de Gustavo Flávio.

---

<sup>137</sup> Ver VIDAL, Ariovaldo José. Op. Cit., p. 152-162.

Vivendo com Minolta no presente, uma jovem intelectual despojada, uma espécie de dissidente da contracultura, o escritor está no processo de produção de seu novo romance *Bufo & Spallanzani*. No passado ele ainda não é escritor, trabalha numa companhia de seguros, é empregado de Eugênio Delamare, marido de sua futura amante. Nesta companhia, Gustavo descobre uma fraude perpetrada por um cliente, que consistia na ingestão da secreção de um sapo, o *bufo marinus*, para induzi-lo a um estado cataléptico, isto é, ter a aparência de morto, para receber o seguro de vida. Empolgado por decifrar o mistério, Gustavo crê numa recompensa e acha que vai conseguir lucros pessoais com a revelação da fraude. Mal sabia ele que o próprio chefe estaria envolvido nisso tudo.

Este episódio, do passado, é a matéria narrativa do livro que Gustavo tem dificuldades em escrever, no presente. Isto quer dizer que todas as situações descritas, a caracterização dos personagens e o desenrolar do enredo estão condicionados ao ponto de vista do narrador do livro. Ou seja, todas as atitudes interpretativas do leitor dependem de sua atitude narrativa. Desta maneira, passado e presente vão ocorrendo simultaneamente aos olhos do leitor a partir da segunda parte do livro – *Meu Passado Negro*. A confluência dos dois tempos dar-se-á efetivamente no fim da história. O tema que envolve o leitor, num primeiro momento, é o mistério do assassinato de Delfina Delamare. O narrador conduz-nos a acreditar que o principal suspeito era o próprio marido da vítima. Enquanto isso, vai mostrando a formação daquele personagem, ele mesmo, há anos atrás quando possuía até uma outra identidade: Ivan Canabrava.

*Bufo & Spallanzani* é uma metanarrativa, nela há um romance dentro de outro romance, costurado pela onipresença de Gustavo Flávio, seja em primeira pessoa e observador-participante direto, seja como narrador onisciente. Ambos os relatos terminam quando esse Duplo protagonista apaga de seu computador o que conseguiu

escrever até então. Gustavo Flávio, ou Ivan Canabrava, vai mostrando o seu lado mais egoísta e impulsivo. Tendo acesso ao seu passado negro, o leitor percebe que ele já havia matado um homem. Era um homicida que havia passado momentos difíceis em processos e instâncias psiquiátricas. Isto porque naquela época da denúncia, em vão, da fraude na companhia, seu próprio chefe, Eugênio Delamare, o fez morder o próprio rabo. Ivan, para tentar mostrar a qualquer custo que o sujeito, o qual denunciara, estava vivo e não morto como atestavam, foi de madrugada no cemitério, ajudado por Minolta, para tentar exumar o corpo inexistente. Nesse entretempo, é surpreendido pelo coveiro que ameaça chamar a polícia. Num instante de impulsividade súbita, Ivan, com o instrumento que utilizava para desencavar a sepultura, mata o coveiro.

A cena estava feita, construiu-se a imagem do homem que, por forças das circunstâncias e por um momento de descontrole emocional, matara um outro, quase sem querer. O leitor se vê imposto a torcer pela ‘inocência’ do herói, a acreditar que Ivan não tivera culpa, e que tudo não passara de uma fatalidade, um incidente. A metáfora do sapo, *bufo marinus*, é bastante explorada no livro, assim como na versão cinematográfica de Flávio Tambellini. Há uma analogia paródica do narrador, um gordo guloso, com o anfíbio. Ambos dedicavam-se à comida e à fornicção. Ele atravessa a narrativa depreciando quase tudo o que vê com muito sarcasmo e arrogância.

Conforme a trama vai avançando, as suspeitas do assassinato de Delfina Delamare recaem sobre apenas dois suspeitos: Gustavo Flávio e o marido da vítima. Este último, devido às complicações do processo, em que um acusava o outro, resolveu sair atrás de Gustavo para matá-lo, no morro do Pico do Gavião, em Teresópolis-RJ, onde estavam, ele e Minolta, escondidos.

Não houve possibilidade de fuga. Eugênio Delamare, junto aos seus capangas, conseguiu fazer uma surpresa a Gustavo, pegando-o desprevenido. Tinha em suas mãos,

uma faca. Num processo bárbaro, recheado com um intertexto sobre luta de cães de combate na Inglaterra, Delamare prefere torturar o narrador, num estilo conferencista, adotando um procedimento peculiar. Só mesmo Rubem Fonseca, com todo o seu potencial descritivo e numa linguagem naturalista e grotesca, para expor, desta maneira, o sofrer de Gustavo e o fazer sofrer de Delamare, o prazer absoluto:

“Comecei a me debater em pânico, mas meus braços, minhas pernas e o meu tronco estavam fortemente atados por arames que dilaceravam a minha carne. Sangue começou a escorrer pelo meu corpo. ‘Fiz muito isso com os meus bois, na fazenda. Mas com você é agradável’, disse Delamare. Fechei os olhos. Eu sempre ouvira dizer que quando uma dor é muito forte, você não a sente. É verdade. ‘Faça ele abrir os olhos’. Alguém me esbofeteou com violência. ‘Sabe o que é isto?’ Delamare aproximou a mão do meu rosto. Segurava entre o polegar e o indicador uma bola bege, como um gomo de jaca, ovalar, lisa, fosca, compacta. ‘É um dos seus culhões, garanhão.’ Com as unhas Delamare lacerou o ovo, desenrolando os longos tubos que pareciam cordões, como se o meu testículo fosse um novelo de fios grossos. (...) Delamare cortou cuidadosamente o outro lado do meu saco escrotal e retirou delicadamente o meu segundo e último testículo. Então, eu desmaiei de pavor.”<sup>138</sup>

De um sátiro glutão, o narrador agora era um impotente, vítima de uma mutilação bizarra. A metáfora do sapo estava fechando o seu ciclo de analogias. *Spallanzani* era um biólogo oitocentista que realizava experiências de rotinas, fazendo o mesmo com os sapos que dissecava para estudar o seu processo reprodutivo. Mesmo mutilado o sapo respondia bem a muitas funções fisiológicas. Gustavo era como o *bufo*, ‘uma espécie muito vaidosa’, daqueles que ‘se enfuna de soberbia’. O ritual de mutilação presidido por Delamare reforça bem os papéis do sádico-algoz contra sua vítima-indefesa. Já no hospital, Gustavo, sobrevivente, fica sabendo da versão midiática dada para o Caso Delamare. O marido teria contratado um assassino profissional para

<sup>138</sup> FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Col. Mestres da Literatura Contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1991, p. 230-231.

executar a esposa, pois descobrira que ela era amante do escritor Gustavo Flávio. No momento da captura, um tiroteio aniquila quase todos, inclusive o próprio Delamare, só restando o detetive Guedes. Assassino morto, caso encerrado, e o escritor castrado, na cama do hospital, conversando com Minolta, cita uma frase de William Blake : ‘uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar’.

Essa era apenas uma deixa para que Minolta ficasse desconfiada de que o narrador ainda não havia contado tudo para ela. E ele tinha, de fato, algo a dizer. Algo que ainda dizia respeito a sua relação com Delfina Delamare. Certa ocasião, ela lhe contara que estava com um câncer incurável e que possuía poucos meses de vida, era leucemia. Dali pra frente Delfina se mostrava quieta e controlada. Começou a expor mais claramente suas pulsões de morte. Falava da morte com uma intimidade assustadora. Mencionava matar-se. Um dia propôs a Gustavo que pusesse em prática um dos episódios de seu livro *Trápola*: aquele em que uma mulher se matava com um tiro no coração com calibre 22.

Delfina achava que a morte seria tão instantânea, que jamais sentiria dor. Foi aí que começou a fazer um trabalho de convencimento ao amante. Discutiam muitas vezes, Gustavo não admitiria tal coisa. Até que uma noite:

“Abri os botões da blusa de seda e a carne rosada do seu peito surgiu. Ela passou a mão no meu rosto e enxugou as minhas lágrimas. ‘Eu te amo, muito obrigada,’ ela disse. Tentei ver os seus olhos, se ainda existia neles algum calor e paixão, a mesma resistente que havia nas pupilas de Bufo, mas Delfina, num gesto de recato e despedida, fechou as pálpebras. Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho, qualquer escritor de livros policiais sabe que ficam marcas de pólvora na mão dos suicidas com arma de fogo. Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim. (...) O sorriso dela

se desfez, mas no seu rosto de olhos fechados pude ver que Delfina não sofrera e que estava alegre, acho que até feliz, no seu último instante de lucidez, de vida.”<sup>139</sup>

Dos romances de Rubem Fonseca, talvez seja este o mais representativo, porque o ficcionista buscou e encontrou um modo de narrar em forma de depoimento, testemunho, um narrador sendo personagem. Não apenas construiu outros personagens como se fez personagem dono de si, mestre da narrativa, que sabia conduzir a trama com engenho. É claro que o romancista aproveita, também, já que está disfarçado de narrador, para emitir as suas impressões sobre a condição humana.

Mais do que isso, *Bufo & Spallanzani* é o único romance de Rubem Fonseca no qual ele desenvolveu inteiramente um modelo exemplar de narrador homicida, que reúne consigo o maior número de características que aqui vêm sendo enfatizadas. Um narrador, muito bom de prosa, que cerca o leitor com informações que só contribuem para o enaltecimento de sua personalidade, sem modéstia alguma. Um narrador que constrói o espectro narrativo e nos deixa dependente dele até a última página. E na última página, assim como o narrador de *Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, assume a autoria do crime. Faz o leitor despencar de toda a rede simbólica de crenças e valores que havia formado dentro de sua atitude interpretativa. E o mérito é, mesmo assim, alcançado, pois o leitor não explode de indignação. Pelo contrário, o compreende e o absolve. De certa forma esse narrador finge que engana o leitor, e este último, redundantemente, finge que é enganado. Está feito o pacto.

---

<sup>139</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 237.

#### 5.4. GUSTAVO FLÁVIO: O RETORNO

Mas a odisséia do *Bufo* não terminaria dessa forma, se não fosse a atitude do autor em lançar o romance *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). O título do romance é um verso que faz parte do *Poema do Frade*, de Álvares de Azevedo, poeta romântico da segunda geração. Aliás, esse diálogo com a obra do escritor do mal do século não é gratuito. Além de haver toda a identificação com os sentimentos de Gustavo Flávio, há aquela singular apreciação ao charuto. Cabe lembrar que tanto Gustavo quanto Mandrake são fumantes inveterados, a todo o momento em que ambos conversam, fumam seus charutos e trocam idéias sobre o gosto, o aroma, favorecendo todas as conotações possíveis. A escolha do charuto não é nada aleatória. Visivelmente a nuance fálica do objeto funciona como alusão à impotência comprometida de Gustavo, talvez para compensar ou sublimar a aptidão sexual do herói.

Nesta obra surge uma nova proposta: aliar o conhecimento de Gustavo Flávio à destreza do detetive Mandrake, reunindo-os numa narrativa onde confissão e ficção se misturam. Pela primeira vez, Rubem Fonseca reuniu os dois mais importantes expoentes narrativos de sua obra. Cria uma combinação antitética, porém amistosa entre o detetive e o escritor, como se fechasse um ciclo em sua obra. Oferece ao leitor um novo e intrigante debate, também permeado por intertextos e discussões, entre os seus dois principais narradores. Mandrake, desde *A Grande Arte* (1983) instaurou-se como narrador dotado de senso de digressão. Naquele romance, por exemplo, ele relatava na



primeira pessoa as ações das quais participava, e usava a terceira pessoa para reconstruir acontecimentos suplementares, ou seja, já que o seu papel era o de desvendar mistérios, ele utilizava como matéria de narração os dados recolhidos, os testemunhos e documentos.

Gustavo Flávio surge, desta vez, um tanto desanimado com a carreira literária, depois de ter publicado cerca de 20 livros, dentre eles um chamado *Foder e Comer*. Seu estado de castração não o deixou impotente sexualmente, mas literariamente. Depois do episódio Delamare, o narrador entrou numa crise de impotência criativa, portanto deixara de escrever romances, agora escrevia apenas ensaios.

“(...) deixei de escrever romances e não me arrependo. Agora, além de ensaios, pretendo escrever minhas memórias. Dostoievski, pela boca de Aliosha Karamazov, diz que as memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação; e se apenas uma dessas boas memórias permanece em nosso coração, ela talvez venha a ser, um dia, o instrumento da nossa salvação.”<sup>140</sup>

O propósito do encontro do escritor com o detetive é descobrir quem está matando as ex-namoradas de Gustavo Flávio. O texto vem disposto de forma fragmentada: um conjunto de pequenas anotações de Mandrake, declarações longas de Gustavo Flávio, assim como pequenos monólogos, trechos de diálogos pela Internet e ainda pareceres de várias de suas mulheres atuais como Luiza e Amanda, além, é claro, de seqüências narrativas, necessárias à história, dissolvidas nestes fragmentos.

Em semelhança a Paul Morel, Gustavo Flávio, que agora não é narrador exclusivo em primeira pessoa, tem relação com mais de uma mulher. Ele, a princípio, gostaria de levar essas relações abertas de forma natural, mas sempre há uma delas (no

---

<sup>140</sup> FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 13.

*Caso Morel* era Joana) que não aceita a variedade, exigindo-lhe exclusividade: Luiza. Os assassinatos que ocorrem antes e durante a história são de mulheres que já tiveram caso com o escritor. Geralmente, pouco antes de cada crime, ele recebia, pelo correio, fotos das vítimas, fotos que ele mesmo batera, em ocasiões diversas, quando ainda namoravam. Esse é o critério do assassino, lançar mão de índices que servissem não só como aviso de quem seria a próxima vítima, mas para fazer Mandrake, Raul (um outro delegado) e nós leitores desconfiarmos de Gustavo Flávio.

Uma de suas mulheres, Amanda, também queria ser escritora. Gustavo costumava dar algumas dicas de como ser um bom escritor. Seu autor predileto era o Marques de Sade<sup>141</sup> que, segundo ele, enchia o coração e a mente dos leitores de medo e horror, porque a vida era isso, medo e horror. É muito pertinente essa referência a Sade, justamente por haver uma explícita identificação com o tipo de vida que levava Gustavo e suas mulheres. Quase no final do livro, conversando com Mandrake, Gustavo expõe o seu ponto de vista:

“Um dia eu estava conversando com Amanda sobre os pré-requisitos para alguém se tornar um bom escritor. E eu dizia para ela que entre esses requisitos devia ser incluída a coragem, a coragem de fracassar, a coragem de dizer aquilo que não pode ser dito, não importa a natureza do impedimento, a coragem de dizer aquilo que ninguém quer dizer, de dizer aquilo que ninguém quer ouvir – quem diz o que os outros querem ouvir, Mandrake, é a televisão, a coragem a que me refiro é a do Sade, que passou 27 anos de sua vida em asilos de loucos, Sade, que se manteve vivo duzentos anos não pelo seu estilo, mas pela sua coragem. (...) Então Amanda me perguntou, e a coragem de matar? Eu não entendi o que ela queria dizer, e Amanda acrescentou, eu tenho coragem de matar, isso me ajuda?”<sup>142</sup>

De maneira sintética é o autor quem nos dá a palavra a respeito da escolha da matéria narrada e do modo de narrar. Tema que ele apresentou para discussão desde *O*

<sup>141</sup> Ver CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>142</sup> Op. Cit., p. 111.

*Caso Morel* e que continua até hoje em quase 40 anos de produção literária. Quem lê um texto seu de 1963 e o compara com um de 2001, parece que, em nível de mentalidade e ousadia, o autor não envelhecera, pois o grotesco se mantém cada vez mais autorizado. Só se percebe a velhice do autor, a partir da apreensão de alguns temas relacionados a problemas de saúde como prisão de ventre, câncer de próstata e ao fantasma da impotência.

Abrimos um parêntese para o pensamento de Sade (1740-1814) que, por intermédio de algumas criaturas de romance, desenvolveu uma teologia do ser supremo em maldade. Autor de *Justine* e *Os 120 Dias de Sodoma*, este último escrito na Bastilha em 1785, e no século XX levado às telas brilhantemente por Pier Paolo Pasolini, Sade era considerado um filósofo do mal, aquele que fazia apologia ao crime e à crueldade. Talvez por isso sua obra, e sua vida, fosse admitida enquanto categoria psicológica ou exemplo sociológico, mas negada enquanto texto<sup>143</sup>. Seu ateísmo desafiou a Deus e, por isso, desfrutou do sacrilégio, padecendo na Bastilha.

Seus personagens praticavam crimes por amor, por prazer, muitas vezes sem qualquer sentimento, era a gratuidade do mal que fundamentava os seus prazeres. A essência de suas obras era a destruição, não somente dos objetos, das vítimas, dos cenários, mas de si mesmo. Foi herdeiro de toda uma tradição literária como o *Decameron*, de Boccaccio, e do *Livro das Mil e Uma Noites*. Sade achava que o crime tinha por si mesmo um tal encanto que, independentemente de toda a volúpia, ele podia bastar para inflamar as paixões. “A alma sádica só toma consciência de si própria pelo objeto que exaspera sua virilidade e a constitui no estado de virilidade exasperada, a

---

<sup>143</sup> Ver SADE, Donatien Alphonse François. *Os Crimes do Amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre: LP&M, 2001.

qual se torna igualmente uma função paradoxal de viver: ela só se sente viver na exasperação.»<sup>144</sup>

Os personagens de Sade são meros elementos mecânicos de uma máquina sexual, parecem buscar o prazer como alguém que corre risco de vida, seu desregramento alucinado é uma necessidade. Daí a equivalência de perfis e de concepções aos personagens de Rubem Fonseca. Justifica-se a necessidade do autor em mencioná-lo, e a nossa facilidade em inferi-lo, também, em *O Caso Morel e Bufo & Spallanzani*.

Enfim, quem matou as três ex-namoradas de Gustavo Flávio? Hilde, Regina e Sílvia? No desfecho, é Luiza, uma de suas atuais amantes, a responsável pelas mortes. Ela, nos momentos finais, discutira com Gustavo e ainda conseguira dar-lhe dois tiros. No epílogo, está Gustavo Flávio, após uma operação, em estado grave, mas fora de perigo, a conversar com Mandrake sobre a doença de Luiza, que matara-se após o disparo dos tiros. Raul, o outro delegado, ainda consegue cogitar que Luiza, no passado, havia matado o próprio pai, isto é, seria simultaneamente uma parricida, homicida e suicida. É claro que este desfecho era precipitado e provisório, mas nem Mandrake e muito menos Gustavo gostariam de levar a discussão até o fim. O problema é que a perícia descobriu que a arma que disparou os tiros em Gustavo não era a mesma que tinha sido usada para o assassinato das outras vítimas. Restava uma pergunta: será que foi mesmo Luiza quem matou as demais? A pergunta não é respondida. Gustavo e Mandrake desviam do assunto e preferem ficar falando sobre charutos.

Percebe-se, mais uma vez, que o *Bufo* não estaria acima de qualquer suspeita, poderia ter sido ele o autor dos crimes. Só quem já o conhecia do Caso Delamare é que poderia não ficar satisfeito com o veredicto final. Pelo que se observa no descaso de ambos, escritor e detetive, em não quererem prosseguir naquele assunto, tudo indica que

---

<sup>144</sup> BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 103.

Gustavo Flávio ainda era suspeito, embora uma outra versão da história já estivesse traçada, com o aval da polícia e da justiça. Então pergunta-se: um narrador que já ludibriara a crença do leitor na obra de 1985, por que não continuaria a envolvê-lo na teia narrativa? Talvez seja porque o próprio leitor não quisesse acreditar, o leitor preferiu calar e consentir.

Gustavo Flávio matara por amor, um assassino apaixonado. Se ele mente à polícia, é porque sabe que a verdade cronológica e factual seria insuficiente para ilustrar a realidade, despertando no processo investigativo uma série de suspeitas onde ele estaria perdido. E conforme colocou Deonísio da Silva: “Mas, ético acima de tudo, ele não deixa de confessar ao leitor a verdade verdadeira. O leitor sabe quando o narrador precisa mentir ou quando mente apenas por gosto,(...)o leitor sabe que o verdadeiro amor está entre Gustavo e Delfina, e que o adultério, além de não prejudicar a ninguém, acaba sendo a única alternativa para aquele amor.”<sup>145</sup>

Não podemos deixar de admitir que esta opção narrativa é muito bem sucedida, porque, de alguma forma, nos leva às tentativas de justificação de qualquer medida que seja extrema. E realmente, os personagens e/ou narradores transgressores não se explicam, e quando se explicam, são capazes de forjar a verdade. Essa tarefa é a do narrador em primeira pessoa, que tem grande poder de persuasão, tal a infinidade dos argumentos discorridos. Na ficção de Rubem Fonseca, o narrador é um dos personagens que, ao narrar, presentifica os acontecimentos, onde e quando tenham ocorrido. O leitor, assim, acaba tendo uma perfeita ilusão do real, já que a verossimilhança foi deslocada para o interior da narrativa, de acordo com todas as normas literárias inerentes.

---

<sup>145</sup> SILVA, Deonísio da. Op. Cit., p. 70.

## 5.5. O CRIME PERFEITO DE PETER WINNER

Em relação aos escritores assassinos, poderíamos encerrar por aqui se não fosse a ocorrência de um outro personagem que, embora não seja o narrador do conto, é muito significativo para fecharmos esta questão. Ele é Peter Winner, o escritor de romances policiais do tipo ‘noir’ da obra *Romance Negro* (1992). Apesar dele não ser efetivamente o narrador do texto, cujo foco narrativo vem disposto em terceira pessoa, não podemos deixar de lado uma história que, além de postular sobre o crime perfeito, faz toda uma crítica ao gênero policial, tão controvertido. No início, pensamos em encaixar Peter Winner na galeria dos Duplos, mas cremos que algumas observações sobre ele serão muito mais pertinentes agora.

Peter Winner é um escritor que, junto a sua namorada Clotilde, chegou a Paris para participar do *Festival International du Roman et du Film Noirs*, em Grenoble. Enquanto estavam no quarto do hotel, Peter já mostrava ao leitor o fetiche que tem por mulheres ossudas. Gostava muito de massagear os ossos de Clotilde, da clavícula à rótula. Numa conversa excitante ele diz a Clotilde que tem alguns segredos para revelar-lhe. Estes segredos vão sendo lançados no decorrer da narrativa, não só para deixar Clotilde apreensiva como para despertar a curiosidade de nós leitores. A primeira revelação é de que Peter Winner matara um homem.

Pelo fato de ambos estarem indo para um evento que trata da literatura ‘noir’, é sombria a descrição do local onde ocorrem as palestras: “um local escuro que parece

uma imensa caverna; ouvem-se, a intervalos regulares, através de alto-falantes ocultos, sons de avalanches, de trovões, de terremotos que ecoam nas sombras”<sup>146</sup>.

Uma das críticas mais relevantes ao gênero policial que Winner expõe no congresso é no que diz respeito à inexistência de uma literatura ‘noir’ francesa. Ele desafia os colegas questionando o porquê de não ter surgido uma corrente francesa no *roman noir*, com peculiaridades próprias e com importância idêntica às correntes de língua inglesa. Dizia ele:

“Afinal as *Memórias*, do francês François Vidocq, de 1828, anteriores portanto ao livro de Poe, só não haviam inaugurado o gênero por não serem uma obra de ficção; e o primeiro seguidor notável (efeito Baudelaire?) de Poe foi o também francês Émile Gaboriau, com *O Caso Lerouge*. Por que o famoso detetive Lecoq, criado por Gaboriau, não deixou uma boa descendência? Reconheço que os franceses, conquanto medíocres praticantes do gênero – Simenon é uma exceção não muito brilhante – são inteligentes exegetas e entusiasmados consumidores; eles decidem quem faz, ou não, parte do clube. (...) Foram os franceses que difundiram esse *gossip* nojento de que eu seria um homossexual. Odeio franceses, os *chauffeurs* de táxi primeiro, depois os críticos. Estes últimos, aliás, de todas as nacionalidades.”<sup>147</sup>

No evento, estavam presentes todos os escritores ‘reais’ como a inglesa P.D. James, o americano James Ellroy e o alemão Willy Voos. Todos se diziam os continuadores da tragédia grega. Pela forma incisiva com que Winner profere o seu discurso, tudo nos leva a crer que ele também se encontra numa fase crítica, por isso o ranço contra os críticos de qualquer nacionalidade. Peter já se sentia acabado, sem coragem para publicar. Para ele, o escritor quando não conseguia mais escrever, comparecia a congressos, instigado a lhe prestarem homenagens, com banquetes

<sup>146</sup> FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 148.

<sup>147</sup> Op. Cit., p. 162.

glorificantes, medalhas, prêmios, coroas de louros e edições comemorativas. Era o seu caso.

Outra discussão importantíssima se dá em torno da elaboração do crime perfeito. Este aspecto se revela imprescindível para a interpretação da narrativa não só por fazer parte de uma mesa temática do evento, mas pelo fato de Winner começar a revelar aos poucos que o crime por ele cometido seria um crime perfeito. Os debatedores, em sua maior parte, alegavam não existir o crime perfeito, nem na ficção nem na vida real, e de que na vida real existiriam os detetives imperfeitos. Já Winner os contestava afirmando que havia crime perfeito em ambas as facções, a real e a fictícia. P. D. James, a autora de *Mente Assassina* (1963)<sup>148</sup>, dizia que um crime nunca é perfeito porque o criminoso não conta com o acaso, que nunca pode ser previsto e acaba por condená-lo. Mas Winner contrapunha-se, comparando o crime perfeito a uma obra de arte, onde não havia o acaso, assim como não existia em sua mecânica, já que a obra de arte devia ser como uma máquina, portanto o crime perfeito seria como uma máquina. Eis os postulados de Winner sobre o crime perfeito:

“Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema. (...) Cometi um crime, cujos indícios, garanto, estão ao alcance de todos presentes. Estão todos desafiados a descobri-lo. Têm três dias para isso. (...) É um crime muito grave.”<sup>149</sup>

Estava feita a grande provocação: um dos mais representativos escritores da literatura policial, além de lançar a hipótese do crime perfeito, ainda revelava ele mesmo ser o autor desse crime. Membros da platéia um tanto desconcertados

<sup>148</sup> Ver JAMES, P.D. *Mente Assassina*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

<sup>149</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 152.



perguntaram-lhe, então, quem era a vítima desse crime. O editor, aproveitando-se da situação, confunde-os mais ainda afirmando que o nome dele era Peter Winner, tentando explicar que as suas últimas obras eram muito diferentes das anteriores, como se houvesse então havido a morte simbólica de um Peter Winner para o nascimento mítico de outro Peter Winner.

Em relação às fofocas de que ele seria ou não homossexual, isto fazia parte das revelações que Winner ainda estava fazendo a Clotilde. A simbologia da morte de Winner, evidenciada durante o debate, só se confirma no nível do discurso de Winner, isto é, de que teria havido consideráveis mudanças de estilo nos últimos anos em seu texto. Mas no plano da realidade, o fato é que o homem que ele, Peter Winner, matara era o verdadeiro escritor Peter Winner, este sim homossexual. Peter Winner não era Peter Winner. Seu nome era John Landers, um escritor fracassado, de quinta categoria, que invejava a obra do verdadeiro escritor. Num plano mirabolante, John Landers colocara estricnina na taça de bebida de Winner.

“Felizmente naquele momento Winner levou as mãos à garganta e caiu no chão, tremendo convulsivamente. Como acontece nas óperas, ele somente morreu depois de cantar sua ária por inteiro. (...) Ao verificar que Winner havia realmente morrido, despi-o completamente. Em seguida desnudei-me também. Ali estava eu, nu, com um homem morto também nu, e era nossa nudez que tornava irreal, como um sonho, ou um pesadelo, aquela situação, não a circunstância de eu ter acabado de me tornar um assassino.”<sup>150</sup>

Mas o homossexualismo manifesto de Peter Winner não deixou de aguçar a latência em John Landers, quando este precisou disfarçar-se, trocar de identidade e, portanto, manter a relação que a vítima tinha com Sandro, cheio de constrangimentos. Diante da nudez de Sandro: “Tirei os olhos da nudez dele como quem afasta os olhos da

---

<sup>150</sup> Idem, p. 164-165.

chama azul de um maçarico”. Só que toda essa pantomima não adiantou porque Sandro não acreditara na sua atuação, ficara desconfiado. Landers se viu não só obrigado a contar-lhe a verdade como também a colocar o veneno em sua taça e matá-lo. Agora Landers carregava em suas costas um duplo homicídio. E a última parte de sua revelação ainda estava por vir. Logo mais ele descobrira que tinha um irmão gêmeo, que lhe fora separado desde a infância, e este irmão era quem? Peter Winner, para o seu próprio desespero. Peter Winner era biologicamente um Duplo de John Landers. John Landers matara o próprio irmão Peter Winner e assumira a sua identidade. Portanto quem morrera de fato, quem deixou efetivamente de existir foi o próprio Landers, que nunca mais poderia voltar a ser o que era. Isso porque Clotilde, para não deixá-lo ser preso, conseguira inventar e distorcer uma série de dados, alegando que Winner tivera um surto psicótico, fazendo de conta que tudo aquilo era delírio de ficcionista. Portanto ninguém acreditou naquela história maluca.

E o atual pseudo-Winner, ex-verdadeiro-Landers, que matara o verdadeiro-Winner, ficara refletindo sobre a tragédia Édipo Rei, aliás, referência importantíssima, tanto pra quem escreve narrativas de crime, quanto pra quem as estuda. Pensou Winner, ex-Landers, que ali, na tragédia de Sófocles, o enigma da esfinge não era o essencial. Solucionar a charada era apenas uma cilada do destino para que Édipo, depois de matar o pai, casasse com a mãe e cometesse o outro crime, o mais grave, o do incesto. Freud quem diga.

Sobre a tragédia de Édipo, vale complementar que há uma representatividade crucial não só porque se refere à genese do romance policial, mas porque instaurou um certo tipo de relação entre poder e saber, entre poder político e conhecimento, do qual a nossa sociedade ainda não se libertou. De acordo com as observações de Michel Foucault, realmente há um complexo de Édipo em nossa civilização. “A tragédia de

Édipo é o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas. Trata-se de uma história em que pessoas ignorando uma certa verdade, conseguem, por uma série de técnicas, descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano”<sup>151</sup>.

O problema de Winner não era nem de pecado nem de confissão. Era muito mais complicado: um caso de fratricídio. Matara o irmão, que desprezara e odiara nos poucos momentos em que estiveram juntos. Não tivera nem a inteligência nem a sensibilidade de perceber. Postulara sobre o crime perfeito, tornando-se ao mesmo tempo criminoso e vítima.

---

<sup>151</sup> FOUCAULT, Michel. *A Verdade e As Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1996, p. 31.

## 6. PSICOPATAS E *SERIAL KILLERS*

Os contos fonssequianos são construídos justamente para que no ato de sua recepção, o leitor passe a compactuar de suas práticas, sentindo-se até mesmo um cúmplice de seus crimes, pois acaba torcendo por aquele que seria moralmente o vilão da história, questionando, por fim, a própria concepção de culpa, num choque de valores éticos e morais. Sabe-se que o momento mais polêmico na carreira do autor ocorreu com a publicação deste livro de contos *Feliz Ano Novo*, quando teve sua circulação proibida em todo o território nacional por "exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes" da época. Tal atitude só contribuiu para reedições do exemplar que, 14 anos depois, acabou sendo um dos livros mais procurados pelos leitores. Nesta obra, além dos contos já mencionados, ainda tem o conto-título que enfatiza a atitude de um grupo de marginais e traficantes quando resolve invadir uma mansão na zona sul carioca na noite de reveillon para um assalto, cercado de extrema brutalidade. Há, também, dois contos singulares: *Passeio Noturno I e II*.

Estas histórias, já mencionadas no item *Criminalidade e Sensacionalismo*, apresentam não um narrador escritor, mas um empresário homicida, um homem de negócios, talvez o mesmo de *O Outro*, que vive entediado na monotonia materialista de sua vida profissional e familiar. Sua forma de compensar essas frustrações se realizava por meio de passeios noturnos, nos quais adotava o seguinte procedimento:

“Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.”<sup>152</sup>

Era essa a finalidade banal: atropelar e matar transeuntes em ruas escuras do Rio de Janeiro, geralmente mulheres, que para ele eram mais fáceis, pois a emoção propiciada era menor. Em seguida, voltava pra casa, vestia novamente a máscara de pai e esposo, e ia dormir, dizendo que teria um dia terrível na companhia onde trabalhava. Esse é o tipo de narrador homicida que foge ao critério redutor, e do senso comum, de interpretação. O de tentar entender suas práticas, de ter se tornado o que é por razões sociais e econômicas. É claro que esses motivos são importantes para a sua constituição moral, não no que diz respeito ao suprimento de suas necessidades básicas - alimentação, educação e trabalho -, porque isso sua família tinha de sobra, mas pela formação de uma mentalidade egoísta, megalomaniaca, burguesa e massificada.

Seus atos se justificam por ter sido um grande favorecido na vida social, ou seja, era um homem que tinha tudo, mas ao mesmo tempo não tinha nada, faltava-lhe humanidade, humildade. Era um eufórico compulsivo, um estereótipo de psicopata. Sabemos que, em se tratando de narrativa de Rubem Fonseca, é a questão das condições de produção dos crimes e da determinação de um princípio de culpabilidade que desperta a curiosidade interpretativa do leitor mais intrigado.

Na segunda parte de *Passeio Noturno*, temos o mesmo narrador, sentindo os mesmos anseios dentro de casa, a mesma falta de diálogo com a família. Só que desta

---

<sup>152</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. p. 62.

vez ele é abordado no semáforo por uma mulher bonita, de nome Angela. Ela passa o número de seu telefone pelo vidro do veículo. Ele telefona para ela, ambos se encontram num restaurante. Ela, com a perspectiva de garantir uma noite de ardentes prazeres. Não era uma prostituta, segundo o que dizia, era somente uma mulher que batalhava pelos seus desejos. Ele, numa perspectiva completamente diferente, e que bem sabemos qual é. A conversa dos dois não rende muito. Ela sedutora, ele ríspido; ela querendo romance, ele, morte.

Como a falta de sintonia foi muito grande, e o narrador não estava mais a fim de dispende assuntos, já que seu objetivo era outro, encerram o jantar e pedem a conta. Angela frustrada; o narrador, eufórico. Ele não quis deixá-la na frente de sua casa, alegando que seu cunhado morava no mesmo prédio, poderia ser reconhecido, afinal de contas era um homem casado e comprometido. Deixou Angela saltar do carro um pouco antes. Ela foi caminhando pela calçada, lentamente, fácil demais para ele. Eis o mesmo ritual:

“Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual o problema? Ninguém havia escapado. Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.”<sup>153</sup>

O prazer de aniquilá-la a qualquer custo está explícito. Da mesma maneira anterior, ele retorna pra casa, depara-se com a mesma cena: a mulher vendo televisão com indiferença. Diz a mesma coisa: que iria dormir, pois teria um dia terrível na

---

<sup>153</sup> Idem, Op. Cit., p. 71.

companhia. Depois do gozo, o sono. Assim Rubem Fonseca, novamente, é causador de um estupendo horror à massa de leitores ingênuos que, diante de si, vê apenas um escancarar de procedimentos violentos, descritos de forma crua e inusitada. Só quem lê Fonseca em sua totalidade, motivado pelo que vem na próxima história, é que consegue desmistificar essas idéias estereotipadas sobre o crime, e perceber os índices e os fundamentos essenciais do texto do autor. Um desvendar de saberes interditos, em estruturas narrativas surpreendentes e constrangedoras, que pressupõem uma audaz disciplina no ato da escritura.

Em *O Cobrador* (1979) , o narrador sai pelas ruas do Rio de Janeiro, a pé, atirando em pessoas que, segundo ele, lhe deviam alguma coisa como o dentista, que zombou do estado de sua dentição; o bacana motorista de um Mercedes, que buzinou para que ele saísse do meio da rua; o muambeiro da Cruzada, que lhe vendeu uma Magnum e muitos outros. Até que chega um momento que o cobrador conhece uma garota chamada Ana, que lhe dá a seguinte sugestão: que passasse a aperfeiçoar e a disciplinar melhor o seu ofício, isto é, que matasse em conjunto, e não individualmente, já que matar um por um seria muito místico. Assim, o narrador-protagonista arranja uma parceira, e ambos passam a matar coletivamente, utilizando uma arsenal bélico heterogêneo de primeira. Vejamos as suas palavras acerca dessa nova fase a qual ingressara:

"Adeus, meu facão, adeus, meu punhal, meu rifle, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum.(...) O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana." <sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 28.

Não será engraçado pensar que a união do gênero *Bonnie & Clyde* num contexto de *Natural Born Killers*, de Quentin Tarantino poderia favorecer fascinante intersecção entre circunstâncias banais, surreais e fabulosas, mostrando-nos *O Cobrador* enquanto um louco que personifica e ama suas armas, que mitifica suas práticas, agindo feito o psicopata arquetípico que a mídia costuma construir, um *serial killer*, um monstro insano. Então o autor lhe dá a voz, ele esparrama sangue pelas páginas e vai especificando o que se sente e o como se faz.

Faz-se necessário refletir sobre as distinções que Stéphane Bourgoïn, que pesquisou sobre assassinos em série<sup>155</sup>, fez entre sociopata e psicopata. O primeiro estaria para além de um insensibilidade moral e de uma total ausência de sentimentos, aparentando sentir emoções que nunca experimentara. O segundo, um verdadeiro hedonista, que procura constantemente o seu próprio prazer, mesmo que seja em detrimento de outrem. O sociopata é polido, geralmente muito inteligente e tem por vezes uma brilhante carreira, este êxito pessoal compensa uma intolerável impressão pessoal de insuficiência. Já o psicopata, quando mata, não sente remorso ou qualquer sentimento de culpa, visto que não tem consciência. O que o torna tão aterrorizador é o seu aspecto normal, pois se tornou o mestre na arte da manipulação.

O discurso e a práxis dos narradores homicidas hiperrealistas transitam entre essas características. O de cunho social mais elevado, como o executivo de *Passeio Noturno*, não possui nenhum vestígio aparente de um comportamento estranho nem de pensamentos irracionais. Já o de nível social mais baixo feito *O Cobrador* sente um grande prazer em controlar e manipular os outros, impondo-lhes força, decidindo sobre suas vidas e suas mortes. A pulsão narrativa é a atitude preponderante em ambos, pois emocional ou racionalmente são muito instintivos, precisam suprir esta demanda,

---

<sup>155</sup> Ver BOURGOÏN, Stéphane. *Serial Killers – Investigação acerca dos assassinios em série*. 3ª ed. Lisboa: Asa Literatura, 1996, p.28.



satisfazer uma necessidade muito mais primitiva. O prazer de matar é como o prazer de comer, dormir, foder e defecar.

Os crimes de *Passeio Noturno* compõem uma espécie de ritual do narrador: todas as noites na hora da novela ele saía de casa. Não considerava a vítima um ser humano, mal percebia o seu gênero e, quando percebia, não era para fins sexuais. Considerava-a um objeto, uma carcaça, membros destinados a despertar-lhe o desejo. O que importava não era a identidade do cadáver, mas aquilo que representava. Enquanto isso, os crimes de *O Cobrador*, um homem menos inteligente, são delitos que lhe proporcionavam um benefício imediato, havia uma violência exercida sobre a vítima. Ele não tinha o hábito de matar, foi uma atitude súbita como se passasse por um Dia de Fúria e resolvesse se vingar em quaisquer pessoas que atravessassem o seu caminho e lhe contrariassem.

Conveniente lembrar que *O Cobrador* foi justamente o livro posterior a todo o teatro da repressão a *Feliz Ano Novo*. Por isso, é necessário considerar que não só neste, mas nos outros contos, sente-se um ódio ainda maior, como se o autor estivesse mais indignado com a seqüência dos acontecimentos e quisesse escancarar ainda mais a tal ‘violência banalizada’, que muitos atestavam. O diálogo entre a obra de 1975 e a de 1979 mostra os vestígios da revolta que logo se cristaliza em contos que abordam questões como a pedofilia, as neuroses da idade senil, o estupro involuntário e todo um conjunto de fenômenos instintivos, fantásticos e também corriqueiros, pela primeira vez descritos, impressos, autorizando os leitores a pensarem a respeito, com presença ou não de palavrão.

Cronologicamente, a fase seguinte foi um espaço aberto para uma criação mais densa da carreira do autor, que engloba quatro consecutivos romances: *A Grande Arte* (1983), uma provocante tese sobre a arte de matar, sobre a qual falaremos mais adiante;

*Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), uma narrativa mais independente, típica sucessão de episódios de suspense com o mesmo rigor irônico e agressivo, e *Agosto* (1990), no feitiço de uma metaficção historiográfica que vasculha os crimes da história do Brasil na era Vargas, diluindo personagens fictícios com vultos reais da história oficial.

Um aspecto discutível sobre a composição dos perfis de narradores-assassinos é o fato de Rubem Fonseca não ter se preocupado em especificar o passado desses personagens, nem de mostrar-nos sua infância, para tentar sustentar as teses reais sobre os *serial killers*. Conforme constatações de Bourgoïn, eles teriam os motivos ocultos desses assassinatos, geralmente de natureza sexual, que se escondem em suas obsessões. Prova disso é a infinidade de textos cinematográficos norte-americanos (e alguns europeus) que muito contribuíram para corroborar essas teses, construindo perfis criminológicos em seus personagens e narradores, de tal forma a mostrar-lhes-nos, antes, como vítimas de um sistema opressor e de uma família conflituosa, para que isso, depois, servisse de justificativa aos leitores/espectadores sobre os seus atos. Temos exemplos memoráveis na literatura cinematográfica sobre *Serial Killers*. Antes de exemplificarmos alguns, talvez seja conveniente primeiro expor a tipologia desses homicidas múltiplos, utilizada por Bourgoïn:

“Assassino de massa (*mass murder*): quatro vítimas ou mais num mesmo local, quando de um único acontecimento.

*Spree Killer*: assassinios em locais diferentes num lapso de tempo muito curto. Esses crimes provêm de um acontecimento único e o seu encadeamento pode estender-se por um determinado período de tempo.

*Serial killer*: três ou mais acontecimentos distintos, com um intervalo de tempo a separar cada um dos homicidas.

Quando desses acontecimentos, o *serial killer* pode muito bem matar várias vítimas ao mesmo tempo.<sup>156</sup>

Apesar de muito próximas e fronteiriças, essas distinções nos ajudam a entender que nem o executivo de *Passeio Noturno* nem *O Cobrador* se importavam com a identidade das vítimas, massacravam aqueles que tinham a eventualidade de os encontrar, tanto na realização de atropelamentos quanto no combate corpo a corpo. Seriam considerados assassinos de massa. O executivo, embora não escolhesse suas vítimas a partir de critérios meticulosos, era freqüente e habitual no que fazia, pensando nunca ser capturado, o que é próprio do assassino em série. Portanto, o *serial killer*, em seu sentido mais amplo, seria um reincidente do homicídio que, durante meses, e até por anos, mata, com um certo intervalo de tempo entre seus crimes. Sofre de uma espécie de bulimia de homicídios que o diferenciam do assassino passional, o qual não mata geralmente mais de uma vez, ou do assassino de massa, que vai executar em pouco tempo um grande número de pessoas.

Não podemos falar em *serial killers*, sem imediatamente visualizarmos algumas obras hitchcockianas como *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972)<sup>157</sup>. No primeiro, o herói Norman Bates, um jovem solitário, costumava empalhar pássaros e pessoas, inclusive sua mãe. Logo assume a personalidade dela e passa a assassinar mulheres bonitas, vistas por ele/ela como prostitutas, eliminando todos os vestígios. Já no segundo, Robinson, um homem aparentemente íntegro, tinha por hábito estrangular mulheres, ajudando a mídia londrina a difundir o caso do crime da gravata. Ambos cometem deslizes e acabam descobertos. Em *Psycho*, Alfred Hitchcock fundamentou o passado do herói, ilustrando com primazia o complexo de Édipo num caso extremo e patológico. Em

---

<sup>156</sup> BOURGOIN, Stéphane. Op. Cit., p. 12.

<sup>157</sup> Ver CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. 2ª ed. Vitória: Ed. UFES, 1995.

*Frenzy*, a matriz do falso-culpado serve de impecável metáfora, já que outro personagem é confundido com o real assassino da gravata, por absurdas coincidências.

Poderíamos ir mais além se visualizássemos filmes como *Copy Cat*, em que se cogita a tese do assassino de ciclo lunar; *Seven*, no qual se dispõem os sete pecados capitais com base em intertextos de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Os Contos de Canterbury*, de Oscar Wilde, e menções a Marques de Sade, São Tomás de Aquino e Truman Capote; *The Butcher Boy*, do livro de Patrick McCabe, levado às telas por Neil Jordan, no qual mostrava a crueldade de um garoto, Francie Brady, ao esquarterar uma senhora. Aliás, é imprescindível referir que o texto de McCabe nos proporciona o acesso ao relato em primeira pessoa de uma criança psicótica, das travessuras às loucuras. Tendências delituosas se encontram presentes na criança, visto que ela procurava satisfazer as suas necessidades instintivas, sem levar em consideração o que isso poderia significar de prejuízo para o meio social.

Acredita-se, portanto, como se vê na ficção, que não será apenas a pobreza, o analfabetismo e as más companhias que decidirão ou transformarão o homem num criminoso. Não será somente a situação do presente por si só o primordial, mas razões atenuantes no período formativo da personalidade, que determinarão a futura conduta social ou anti-social. Segundo coloca Dourado<sup>158</sup>, a educação da criança por duplo comando, isto é, a mãe tudo perdoa e o pai condena, ou vice-versa, não só determina desorientação quanto ao caminho a seguir como incrementa a agressividade e a revolta. Irrefutavelmente, o criminoso nasce no lar.

E Rubem Fonseca não quis realizar tal digressão para fundamentar o discurso ou justificar as práticas de seus narradores e personagens. Preferiu, surpreendentemente, deixar que apenas inferíssemos a respeito, permitindo-nos infundáveis discussões. Mesmo assim, o que se confirma é que o narrador está sempre destacado do grupo pela

sua individualidade, de certa forma superior a qualquer instância. O narrador homicida vive sempre alguma forma de superioridade.

Em *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001), a mesma semente homicida de *Passeio Noturno* e *O Cobrador* ressurge sintetizada na figura dos narradores de dois contos: *Coincidências* e *A Entrega*. No primeiro, *Coincidências*, sua superioridade já se revela na primeira frase: “Não sou de levar para a cama uma dona que encontro no balcão de uma loja de sucos e sanduíches.”<sup>159</sup> Mais uma vez é o estilo empresarial que se desenha nesse narrador, Chico, um homem que começa a encontrar uma mesma mulher em diferentes situações, primeiro no balcão da lanchonete, depois no saguão do aeroporto, como se passasse por um acaso forçado. A mulher não havia lhe dito o seu nome. Ele ficou na dúvida se seria Camila, Cássia ou Cordélia, mas nada disso importava, já que para ele mulher primeiro se come e depois se chuta. Numa terceira abordagem, Chico reencontra a mulher, desta vez numa reunião de organização filantrópica. Finalmente o esclarecimento: seu nome era Carlota, estudante de história da PUC, trabalhava em companhia de aviação e já haviam transado uma vez, no dia da lanchonete. Na quarta abordagem, Carlota estava numa festa na casa de um banqueiro, conhecido de Chico. Trocaram algumas palavras, enquanto o narrador fazia as suas primeiras reflexões:

“Coincidência é um evento acidental que parece ter sido planejado, mas não foi, por isso é considerado uma coincidência. Porém muitas vezes essa coincidência nada tem de fortuita, foi mesmo arranjada. Quando digo isso, meus sócios me chamam de paranóico. Paranóico é um sujeito com suspeitas delirantes, mas eu sou lúcido, racional. Por isso nada de mal acontece comigo.”<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup>Ver DOURADO, Luiz Angelo. Op. Cit., p. 22.

<sup>159</sup>Ver FONSECA, Rubem. *Secreções, Excreções e Desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 19.

<sup>160</sup>Idem, p. 22.

Além de teorizar sobre a coincidência, Chico tenta provar que o que sente não é decorrente de uma mania de perseguição, como muitos já atestaram ao seu redor. Mesmo assim, seguro de si, ele continua fortalecendo o seu ego incomensurável. O fato é que Chico descobriu que Carlota era uma penetra na festa, e mesmo assim resolveu marcar um novo encontro num lugar onde, segundo ele, ninguém morava. Percebem-se, neste instante, alguns vestígios de sua maquinaria mortífera. Depois de alguns beijos e carícias, lá foram eles para cama, enquanto o nosso narrador articulava: “Ela merecia mais do que uma trepada, tenho que reconhecer. Era a última vez e eu tinha que aproveitar”. Estava dada a sentença, o índice letal, seria a última vez.

Depois do gozo, Chico começou a inquiri-la, tentando desmascará-la, pois havia checado que seu nome não era Carlota, não estudava história na PUC, seu nome não constava do departamento de pessoal das companhias de aviação, no grupo filantrópico ninguém a conhecia, seu telefone não tinha número de registro, enfim, na mente de Chico, tinha tudo para ser uma grande cilada. Carlota, ou a impostora, mesmo assim tentava contra-argumentar, até que:

“Fala a verdade, Carlota, ou lá que nome você tenha. Estou falando a verdade. Deixa de ser paranóico. Coloquei as minhas mãos em torno do seu pescoço. Vou apertar o seu pescoço até você falar a verdade. E não sou paranóico, fique sabendo, apenas lúcido. Ela tentou se desvencilhar, Carlota, ou lá que nome tivesse, possuía muita força nos braços. Lutamos algum tempo, até ela ficar imóvel. Na sua bolsa não havia documento de identificação, nem cosméticos, apenas uma corda fina de náilon.”<sup>161</sup>

Está aí uma forma fácil para o narrador sair do dilema de se sentir um paranóico, começar a aniquilar todos os que se referissem dessa forma para ele. E para o leitor, quem era Chico? Um burguês criminoso e boçal, alvo de inimigos que tentavam matá-

---

<sup>161</sup> Idem, p. 26.

lo, ou simplesmente um paranóico? É certo que a ausência de informação na bolsa de Carlota e o índice da corda de náilon nos deixou também desconfiados de que ele poderia estar numa armadilha. Um homem poderoso pode facilmente sofrer emboscadas.

Depois do ato, Chico ligou para o Magrão, uma espécie de capanga de luxo, para que este fosse buscar o corpo de Carlota. Na saída, Chico pediu a Magrão que observasse se um carro parado na esquina, com dois sujeitos dentro, o seguiria. Não o seguiu. Chico permaneceu observando da janela, até que às quatro da manhã o carro foi embora. Então, já no fim do conto ele boçalmente reflete: “Como tem gente preguiçosa neste mundo! É por isso que não fazem as coisas direito”. Assim, ficam os leitores mais uma vez atônitos diante das fatalidades provocadas, isto é, aquilo que para o narrador era o possível objeto de sua paranóia, a presença de Carlota, para nós leitores e para ele mesmo ficou descartado, pelo menos provisoriamente. Prova disso é não só a presença da corda na bolsa e do carro com dois homens que permanecera um tempo considerável frente ao edifício de Chico. Mas o fato de seu deslocamento somente às quatro da manhã e, mais do que isso, das vagas, ingênuas ou doentias, constatações do narrador no fim da história, desconsertando a todos, deixando-nos reticentes. Independente de dúvidas, algo está claro: o perfil deste narrador segue a mesma linha do executivo de *Passeio Noturno*.

Páginas adiante, no conto *A Entrega*, o narrador é um sujeito que estava atrás de uma mercadoria que seria entregue próximo à Praia do Arpoador. Dizia-se um benfeitor de consumidores. Ao abordar um homem negro que carregava uma bolsa, próximo a um carro de entrega, esse atualizado narrador reúne a destreza e a frieza dos anteriores e procede da seguinte forma:

“Abri o blusão, tirei o 45 da cintura e atirei na cabeça do negão. Depois, peguei a bolsa que ficara sob o seu corpo caído. A dona de preto, os babacas que estavam com ela e o cara do quiosque, nenhum se mexeu nem abriu o bico. Fui até o carro do entregador.(...) Peguei a mercadoria, fui para o meu carro. A caminhonete do entregador veio atrás, mas logo nos separamos. Enquanto dirigia, abri a bolsa do negão. Documentos e uma Glock, uma jóia. Fiquei com a pistola e joguei o resto na primeira lixeira que encontrei. O sol agora estava forte. Ia ser um dia quente.”<sup>162</sup>

A forma de matar é semelhante à de *O Cobrador*, mas a indiferença, principalmente a da última frase, alude ao final de *Passeio Noturno*, quando o executivo dizia à família que iria dormir, pois teria um dia terrível na companhia. Portanto, dia quente/dia terrível, uma providencial analogia. Como o texto é curto demais e não nos dá mais índices sobre a prática do narrador, não podemos associá-lo ao perfil de um *serial killer*, pois, mesmo parecendo que não era a primeira vez que ele fazia aquilo, sua ação é como a de um criminoso em geral, que utiliza, em princípio, arma de fogo, além de conotar envolvimento em tráfico de drogas e/ou de armas.

Aproveitando ainda as abordagens de Bourgoïn, não se pode deixar de referir que o *serial killer*, conforme se postula, seria um doente que já não consegue parar de matar, e nem sequer tem vontade de o fazer. Ele só existe através da morte dos outros e só se detém se for morto, capturado ou suicidado. Embora se saiba que muito raramente os assassinos em série se matam<sup>163</sup>. Uma vez capturados, confessam quase sempre os seus crimes e até têm tendência para reivindicar mais homicídios do que os que cometeram. Isto porque são dotados de um ego incomensurável, movidos pelo desejo de celebridade, conseguindo manipular, até mesmo, o sistema judiciário. Nestes casos, não será nem no narrador de *O Cobrador* nem no de *Passeio Noturno* que encontraremos melhor resposta ilustrativa, mas sim em Pierre Rivière, o narrador de seu próprio assassinato-narrativa.

---

<sup>162</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 95.



## 7. OS ENFERMEIROS

Surge agora uma outra linha de narradores homicidas, bastante recorrente na obra do autor. Um sujeito do tipo calado e reprimido, que aprecia leituras e costuma se oferecer para cuidar de pessoas doentes ou idosas. Seria uma espécie de enfermeiro que, muitas vezes, se vê envolvido em circunstâncias, nas quais a sua única saída é adotar aquela prática, pela qual se provoca a morte para poupar dores a pacientes incuráveis. Veremos, de acordo com os índices presentes nos textos e das decorrentes inferências, se realmente tratar-se-á de um caso de eutanásia. Mas antes de tudo é mais do que urgente trazer à tona um outro texto, de outro autor, de um século atrás, que talvez o tenha influenciado, na construção destes perfis. Sem dúvida, Rubem Fonseca deve ter percorrido este texto.

Trata-se de *O Enfermeiro* (1896), do grande mestre Machado de Assis. O conto é narrado por Procópio José Gomes Valongo, um homem que se dizia atender aos requisitos de pessoa discreta, entendida e paciente para servir de enfermeiro ao coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. Ele conta a sua história a um interlocutor anônimo, no caso, nós leitores, numa perspectiva de tempo, em 1860, um pouco após o ocorrido com ele, em agosto de 1859. Isso contribui para que se crie um interesse pelo decorrer da narrativa, despertando a curiosidade do leitor.

Chegando à vila, Procópio já começou a obter informação de terceiros sobre o coronel Felisberto. Logo de início já ficara com maus presságios: o coronel era um

---

<sup>163</sup> BOURGOIN, Stéphane. Op. Cit., p. 27.

homem “insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dois deles quebrou a cara.”<sup>164</sup>

Em princípio Procópio oscilava, mas logo se convencera de que não tinha medo de gente sã, muito menos de gente doente. Enfim, começou a trabalhar. No oitavo dia, já entrara na vida de seus predecessores, uma vida de cão, recolhendo injúrias e até mesmo rindo delas. A doença do coronel Felisberto era um rosário: padecia de aneurisma, de reumatismo e de três ou quatro afecções menores. Aos 60 anos, era um homem também mau, deleitava-se com a dor e a humilhação dos outros, concluía o enfermeiro, que precipitara-se a ir embora quando levou golpes de bengala do velho. Ao arrumar suas coisas, o velho suplicara-lhe para ficar, pois não valia a pena zangar-se por sua rabugice. Insistiu tanto, que Procópio ficou.

Passou um certo tempo, e relativamente um se acostumara com o outro. Mas seus dias pareciam estar chegando, o velho não andava bem, estava às voltas com testamento e tabelião. O trato com Procópio cada vez mais rude. Ele já havia perdido a sua dose de piedade que, de vez em quando, lhe fazia esquecer os excessos do coronel. Já amadurecia dentro de si um fermento de ódio e aversão, portanto convencia-se de que iria embora, qualquer que fosse o estado do doente. Numa noite, mais uma acesso de raiva: o velho atropelou-o, disse-lhe muitos nomes crus, ameaçou-o com um tiro, terminando por atirar-lhe um prato de mingau, que achou frio, ainda chamando-o de ladrão, obrigando-o a pagar o prato quebrado.

Após resmungar mais um pouco, entregou-se ao sono. Procópio relaxou, pegando um livro da estante, ficou a lê-lo ao lado do velho, adormecendo também. Até que:

---

<sup>164</sup> ASSIS, Machado. *O Enfermeiro*. In: *Várias Histórias*. São Paulo: Ática, 1997, p. 74.

“Acordei aos gritos do coronel, e levantei-me estremunhado. Ele, que parecia delirar, continuou nos mesmos gritos, e acabou por lançar mão da moringa e arremessá-la contra mim. Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o. Quando percebi que o doente expirava, recuei aterrado, e dei um grito; mas ninguém me ouviu. Voltei à cama, agitei-o para chamá-lo à vida, era tarde; arreventara o aneurisma, e o coronel morreu.”<sup>165</sup>

Assim, este fato deu origem a uma série de inquietações do narrador. Começou a sofrer um atordoamento, um delírio, vago e estúpido. Parecia-lhe que as paredes da casa, a partir de então, tinham vultos, escutava vozes surdas, os gritos da vítima antes e durante a luta, tudo repercutia sobre Procópio. Chegava a ouvir vozes chamando-o de assassino. Esta era a tônica do conto: especificar o estado de Procópio entre a culpa, o arrependimento e a omissão de que matara o velho. Culpa tão parecida com a de Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, e de Luís da Silva, de *Angústia*. O silêncio da casa lhe pesava aos ouvidos, andava à toa pela casa, sentava, punha as mãos à cabeça, desesperava-se. Tentava justificar a si mesmo de que aquilo não teria sido crime, mas uma luta em que ele, atacado, defendera-se. Também o velho já estava com seus dias contados, não havia com o que se preocupar. Fixara-se nestas idéias, como Raskolnikov.

Tempos depois, para seu maior espanto, na abertura do inventário do coronel Felisberto, Procópio ficara sabendo que era o seu herdeiro universal. Na vila todos o elogiavam. Apontavam-no, até mesmo, como um herói, que havia agüentado todas as manhas do coronel. E Procópio, entre a culpa e o arrependimento, acabara por convencer-se de que, na verdade, o coronel devia morrer, mesmo, ainda que não fosse daquela fatalidade.

Este conto de Machado de Assis certamente foi lido e reescrito por Rubem Fonseca. Agora passaremos à seqüência de três contos que retratam o mesmo narrador

---

<sup>165</sup> Op. Cit., p. 77.

personagem. Seu nome é José. Surge pela primeira vez no conto *A Matéria do Sonho*, em *Lúcia McCartney* (1967), quando, através de um anúncio de jornal, vai parar na casa do seu Alberto, o qual ele deveria cuidar: dar-lhe banho, mudar-lhe a roupa, dar-lhe comida, colocá-lo na cadeira de rodas e passear. Seu Alberto era um velhinho muito magro que até sorria, não era rabugento como o coronel Felisberto. José afeiçoou-se pelo velho e por sua família, D. Julieta e Dr. R., o seu filho. Este lhe apresentara uma vasta biblioteca, que passou a ser o seu refúgio, pois neste período o narrador nutriu-se de inúmeras obras, dentre elas, algumas bem significativas para o assunto aqui tratado. A começar por *Crime e Castigo*, *Guerra e Paz*, *O Príncipe e o Mendigo*, *O Lobo da Estepe*, *O Processo*, *Eurico*, *o Presbítero*.

Durante dois anos, José trabalhara lá e lera centenas de livros. Até que um dia foi surpreendido no banheiro pelo Dr. R. Este flagrante autorizou-o a dar-lhe alguns conselhos. No princípio, constrangido, José pegou suas coisas e foi embora. Foi morar numa pensão no Catete. Até o Dr. R. procurá-lo para oferecer-lhe uma compensação: Gretchen, uma mulher inflável. José confessara até então que nunca havia tido relações com uma mulher, apenas com galinhas, cabras e éguas, quando era garotinho. Os caminhos pela literatura continuavam, apesar do narrador não trabalhar mais na casa do pai de Dr. R. Ele continuava visitando a biblioteca e aproveitava para realizar novas leituras, dentre elas *Os criminosos na arte e na literatura*, *Judas*, *o Obscuro*, *Sem Olhos em Gaza*, *O Escaravelho de Ouro*, *Luz de Agosto*, *Aventuras de Sherlock Holmes*, *Rocamboles*, *O Último dos Moicanos*, *Os Possessos* e muitos outros.

É importante a ênfase dada a essa infinita bibliografia, que no conto é muito mais extensa. Tratam-se das obras que o ajudaram em sua formação. É certo que Rubem Fonseca não possui nenhum romance, o qual poderíamos chamar de romance de formação, o *Bildungsroman*, mas digamos que há alguns contos em seus cinco primeiros

livros, sobre os quais é possível perceber alguns elementos de sua formação. Neste caso, temos as obras que mais lhe chamaram a atenção. O fato é que esse narrador, em *A Matéria do Sonho*, não chega a cometer nenhum crime, já que o seu Alberto era uma pessoa pacífica. A importância desse conto se deve também à abordagem das fantasias sexuais, sobre as quais, o narrador canalizou com a presença de Gretchen, mencionada no texto como se fosse uma pessoa, mas que no fundo era um objeto que faria o narrador evitar as práticas onanistas.

Este texto serviu para nos mostrar a gênese desse narrador enfermeiro, à sombra de Machado de Assis, que retorna, mais explorado, em *Romance Negro e outras histórias* (1992), no conto *O Livro de Panegíricos*. É o mesmo homem, que há mais de duas décadas já havia trabalhado no mesmo ramo, cuidando de uma pessoa idosa e doente. Desta vez surge com mais reforço narrativo e intertextual, além de mostrar-se uma pessoa um tanto angustiada, com mania de perseguição e, principalmente, com aversão a livros. É novamente o José que passa a cuidar de um velho, o doutor Baglioni, um ex-jurista.

A relação entre os dois se fortalece, chegam até a trocar confidências de ambos terem no passado cometido crimes, o velho teria assassinado a própria mulher, José não especifica o seu crime. O texto dispõe de índices que contribuem para que pensemos que alguma coisa José fizera num passado não muito distante, porque a todo o tempo ele parece se esconder, travando conversas cifradas por telefone com alguém. O Dr. Baglioni carrega consigo muitas características em comum com o coronel Felisberto, do conto machadiano, ambos resmungavam com frequência e pareciam alimentar um certo ódio contra os enfermeiros. Numa certa ansiedade, José, sempre que pode, tenta assistir à televisão, para ver se aparece alguma notícia que lhe interessa, como se esperasse a divulgação de algum fato.

*O Livro de Panegíricos* era um compêndio que reunia uma série de depoimentos sobre o Dr. Baglioni, de amigos, colegas de profissão e outros figurões dizendo que ele era um homem formidável. Todos elogiavam a sua inteligência, sua generosidade, sua cultura e seu espírito público. A única frustração do velho em relação à existência desse livro é que na verdade a obra fora compilada com o intuito de ser publicada apenas com o advento de sua morte. O equívoco ocorreu no momento em que Dr. Baglioni encontrava-se em estado grave e crítico, quando os editores resolveram agilizar a publicação. Só que o velho não morreu, e lá constava *O Livro de Panegíricos* como se o vulto ali exaltado já estivesse debaixo da terra.

Dr. Baglioni aos poucos vai alugando os ouvidos de José para contar-lhe todas as suas aventuras e seus anseios. “Sempre quis morrer devagar, sem pressa. Meu maior pavor na vida sempre foi morrer subitamente, sem poder organizar minha vida.”<sup>166</sup> Até que chegou um dia que ele lhe fez uma proposta: queria que José o deixasse morrer:

“Ele me explica como posso ajudá-lo. Um copo d’água e duas caixas de Lexotan. Cada caixa tem vinte comprimidos pequenos, cor-de-rosa. Nome genérico bromazepan. Coloco um copo e uma garrafa com água e duas caixas de comprimidos sobre a sua mesinha de cabeceira. Ele está deitado, as pernas cruzadas. Os comprimidos de Lexotan são pequenos e ele os engole de dois em dois, sentado, as costas apoiadas nos travesseiros. ‘Eu já quis viver muito tempo, para ver todos os meus inimigos morrerem. Mas logo que morre um inimigo você se lembra da existência de outro. Ou inventa outro. Nunca acabam.’ Os quarenta comprimidos são tomados com vários copos de água. A garrafa fica vazia. Ele volta a se estender na cama, de pernas cruzadas. ‘Tenho que morrer só.’ Apanho a caixa de charutos com os dólares. Vou para o meu quarto.”<sup>167</sup>

Quando Lou, a enfermeira folguista, com quem José de vez em quando transava, retornou, o velho já estava morto. O narrador não teve receio algum em

<sup>166</sup> FONSECA, Rubem. *O Livro de Panegíricos*. In: *Romance Negro e Outras Histórias*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 115.

<sup>167</sup> Idem, p. 122.

contar-lhe a verdade, deu-lhe os dólares, a pedido do Dr. Baglioni, e foi embora, levando de recordação *O Livro de Panegíricos*. Já na rua, ele rasgara a capa e a maioria das páginas do livro, jogando-o no lixo, também, a pedido do Dr. Baglioni. Foi para um hotel no centro da cidade, tirou os sapatos, deitou-se e esperou a noite chegar.

Diferente de Procópio, José nem sequer teve oportunidade de culpar-se, pelo contrário, agiu como se estivesse fazendo uma boa ação, prestando as homenagens simbólicas solicitadas pelo velho. Procópio agiu impulsivamente, em legítima defesa após uma série de ataques do coronel Felisberto; José, apesar de sua indiferença e ceticismo, apenas executou ordens, e a morte foi por envenenamento, sem nenhum vestígio de passionalidade, como era o caso de Procópio, que ficara atormentado. José era apenas um enfermeiro que praticou a eutanásia, com o aval da vítima. As demais pessoas jamais saberiam o que teria ocorrido. Apenas Lou e nós leitores sabemos, mais ninguém.

Cada vez mais o leitor se convence que o ato de matar alguém pode ser tanto voluntário quanto involuntário, e que o sujeito pode guardar estas imagens consciente ou inconscientemente. O crime é mostrado como um procedimento compulsivo, premeditado ou incontrolável, inerente a qualquer ser humano. É a pessoa quem decide chegar ou não a extremismos fatais. Até aqui já vimos homicidas carentes, esnobes, simplórios, zangados, criadores, fantasistas, visionários, escritores, *Idiotas que falam outra língua*<sup>168</sup>, uma língua que só eles, e talvez algum tipo de leitor, consigam codificá-la e compreendê-la.

*Histórias de Amor* (1997), livro de contos, contém dentre eles *Anjo da Guarda*, uma permissão irônica a uma nova atitude criminal do mesmo narrador de *O Livro de Panegíricos* e *A Matéria do Sonho*. Nesta história ele trabalha como um segurança, uma espécie de leão de chácara, é um narrador que gosta de falar as coisas pela metade,

omite dados, é eufemístico, não denomina, apenas alude, curioso recurso discursivo. Mesmo assim, o leitor vai juntando as peças, identificando as marcas e vai montando o jogo e percebendo que ele é José, o ex-enfermeiro de velhos.

*O Anjo da Guarda*, metáfora antitética, resguarda uma mulher, espécie de madame, num local afastado. Sente-se já um tanto encarquilhado, tinha uma ‘porção de ossos quebrados e mal-emendados espalhados pelo corpo’, por isso tinha dificuldades para dormir. Isto nos fornece a idéia de o quanto esse narrador não deve ter apanhado e se debatido pela vida, cada vez mais experiente. Digamos que de um enfermeiro-onanista, que ‘amava’ Gretchen, a um enfermeiro-homicida, muito ele deve ter transgredido (ou evoluído?), e agora de enfermeiro a guarda-costas, muito mais. Da masturbação como regime único à preservação de uma força de proteção a terceiros, uma coisa ainda permanecia: a sua fuga permanente de algo não revelado de um pretérito muito mais que perfeito. Este narrador, entre uma história e outra, deve ter feito coisas muito transformadoras, pena não termos conhecimento disso. Vê-se que inferimos sobre algo que nem foi dito no texto. O que não foi dito é o que nos diz algo.

Ao mesmo tempo que a protege, existe um certo poder de sedução que os circunda, protetor e protegida. Demonstra mania de perseguição aguçadíssima, tem receios de trotes, preserva as janelas e portas gradeadas e anda sempre armado. Sabe quem são as pessoas que perseguem a madame, inclusive mantém contato com os dois: Sônia e Jorge. Estes vivem pressionando-o para que ele a entregue ou a mate. José faz o jogo duplo: finge que a cuida, para ela, e finge que a embosca, para eles, prometendo o lance para breve. Enquanto isso, a relação de José com a mulher é alimentada por conversas mais íntimas, tanto é que o narrador se coloca e, finalmente, alude ao passado, mas àquele passado que bem já conhecemos:

---

<sup>168</sup> Um conto de *O Buraco na Parede*.



“Quando era jovem passei uns anos empurrando a cadeira de rodas de um velho. Foi a melhor época da minha vida, eu gostava de ler, ele tinha milhares de livros e eu passava o dia lendo. Nunca vi você lendo aqui. Ainda não tive tempo e os seus livros não me atraem. Sinto muito. E depois de trabalhar na casa cheia de livros que te atraíam? Depois tomei conta de outro velho. Ele era doente mental? Não. Uma doença de velhice. (O sujeito se matou, com a minha ajuda, mas isso eu não diria a ela.)”<sup>169</sup>

Nota-se a dose objetiva de uma consciência que não parece abalá-lo, parece ter aceitado com maestria o que fizera no seu passado. Mas era um falso índice, feito só para envolver os seus interlocutores. Enquanto ele a vigiava dormindo, passando a noite inteira acordado, ficava a pensar e a sentir o seu cheiro. Lançava mão da parábola de que “o homem primitivo devorava como uma hiena os restos dos cadáveres dos bichos que encontrava e que haviam sido caçados por outros animais. Só se tornou um caçador depois que astutamente inventou suas armas perfurantes”. O narrador vai pensando, confabulando e colocando balas no tambor do revólver.

No outro dia, ela pede para que ele a leve até o quarto de ferramentas, pois desejava pegar uma tesoura para dar um jeito no jardim. Neste instante ele cogita querer dar um telefonema, o mesmo índice de quando trabalhava na casa de Dr. Baglioni. Conseguiu um pretexto para sair e telefonar, ela foi junto, enquanto fazia umas compras, ele aproveitou e ligou para Sônia. Nessa rápida conversa, o narrador afirma que executará o serviço nessa noite, mas que antes gostaria de falar com eles, pedindo que fossem até lá para essa conversa. Embora hesitasse, a mulher acabou topando. Chegando lá, na hora do encontro para a tal conversa, o narrador pede para o casal Sônia e Jorge ajudá-lo a fazer a cova, onde colocariam o cadáver da mulher. Ele alegava que o corpo dela deveria sumir, pois durante a tarde fizera compras com ela no mercadinho da vila e viram sua cara. Daqui a pouco o narrador surpreende-nos:

---

<sup>169</sup> FONSECA, Rubem. *O Anjo da Guarda*. In: *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras,

“Jorge largou a pá. Chega, já é suficiente, ele disse. Continuei com a picareta na mão. Ainda falta uma coisa, eu disse. Golpeei com força a cabeça de Jorge, usando a ponta da picareta. Ele caiu. Sônia começou a correr, mas deu apenas alguns passos e um grito de medo, não foi bem um grito, foi uma espécie de uivo. Verifiquei se estavam mesmo mortos, não queria enterrá-los vivos. Trabalhei aprofundando a escavação mais um pouco. Joguei os dois dentro do buraco e cobri com terra. Soquei a terra com a pá e cobri a cova com pedras e galhos de árvore. Naquela floresta só havia passarinhos, sapos, cobras, insetos e outros bichos inocentes. Não iam abrir aquela cova, mas eu não queria correr riscos.”<sup>170</sup>

Nota-se que este mecanismo, que vai da idéia de matar até a execução, se apresenta de forma objetiva, com alguns índices, perfeitamente discerníveis. Era o narrador que sofria de mania de perseguição, esta mania passou a ter um novo objeto, assumiu um novo sentido. A imagem de Sônia e Jorge representavam a perseguição para o narrador, como se fossem, provisoriamente, agentes dessa perseguição, de um poder de coação. Portanto, eliminando-os, ele poderia se livrar dessa paranóia. Ou seja, após ter sido pressionado pelos algozes da mulher a quem resguardava, o narrador acreditou que sua mania de perseguição dar-lhe-ia uma trégua, se ele os eliminasse com uma picareta. As pessoas foram mortas, mas a sua perturbação permaneceu explícita num prenúncio esparso em seu discurso aparentemente frio e indiferente: "Todo dia eu ia ver a cova onde aqueles dois estavam apodrecendo, para ver se havia algum cheiro ruim no ar." <sup>171</sup> Ele liberou a mulher, ela o remunerou pela tarefa de, avisa-se, cuidar dela, não de matar os dois. E lá foi o narrador, dentro de um ônibus, reles pedestre nas ruas do Rio de Janeiro, sabe lá qual seria o seu próximo trabalho, o próximo disfarce, a

---

1997, p. 27.

<sup>170</sup> Idem, p. 32.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 32.

próxima vítima. Este narrador homicida hiperrealista termina suas histórias sempre como um coioote, que apenas percorre, não se fixa em pessoas, não ama, a não ser Gretchen. O seu passado e o seu presente o fazem fundir-se entre um homicida hiperrealista e um homicida existencialista. É claro que ele pouco profere, reflete, mas tem a mesma alma dostoiévskiana, camusiana, machadiana. Essa é a alma fonsequiana.

A fronteira entre essa hiperrealidade e o existencialismo é estreitíssima, às vezes quase imperceptível. O narrador homicida de Rubem Fonseca transita entre a cruzeza brutal e a indiferença niilista. Quando reflete muito, age pouco e se culpa. Quando reflete pouco, age muito e não se culpa. Pelo contrário, se enche de empáfia, feito *Bufo*. É apenas uma inversão, um hibridismo. Mas há um narrador kafkianamente existencialista, que transita entre a mediocridade de um Luís da Silva e a destreza de um *Cobrador*. É sobre ele que vamos falar agora.

## 8. HOMICIDA ONANISTA

O narrador de *O Buraco na Parede* (1995) vive em condições semelhantes ao funcionário público Luís da Silva, de *Angústia*, de Graciliano Ramos, na mesma linhagem de narradores universais como Mersault, *O Estrangeiro*, de Camus, e Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoievski, todos homicidas por eventualidade. É um homem que mora sozinho no cubículo de uma pensão e que está sempre a observar a vida dos demais vizinhos, assim como espiar a garota Pia trocando-se no banheiro ou Tânia tomando banho de sol no terraço, analogamente a Luís da Silva quando espiava Marina. Aliás, existe esse *voyeurismo* semelhante ao do personagem Norman Bates, de Alfred Hitchcock. O nosso narrador também tinha em seu quarto, atrás de um quadro, um buraco na parede, o principal signo do conto. Olhando por esse buraco, ele via a banheira, o chuveiro e uma parte do vaso sanitário. Essa seria a sua prática observatória e, por decorrência, onanista, durante a narrativa.

Sua primeira frase já é essa: "Nunca pensei que um dia me pediriam para matar uma pessoa, mas isso aconteceu ontem." Ele demonstra sempre estar entrando num caminho que poderá levá-lo, posteriormente, à ruína, isto é, cada vez que avança em seu 'retrocesso', tem presságios de que algo de ruim irá acontecer. Exemplo disso é a menção à tragédia grega, quando o mesmo está a espiar Tânia no terraço, dizia ele que na tragédia "os personagens também agem assim, sentem que estão se enfiando numa

voragem e continuam agindo do mesmo jeito”<sup>172</sup>. São personagens vulneráveis, que raciocinam, mas se sujeitam às circunstâncias, com olhar contemplativo ou de revolta, e não mudam de direção, prosseguem.

Pia era uma garota, no inflamar de sua puberdade. Tânia, uma mulher já bem vivida, que tinha amantes, vivia com Armando, na pensão, mas assediava o nosso narrador. Este, no princípio, negava, pensava somente em Pia. Até que um dia, levado pela situação, ele cai na rede de Tânia. E ela passa a manipulá-lo, mantendo-se inquisidora e ameaçadora. Sabia da existência do buraco na parede, todos sabiam, obviamente, aquele lugar era uma pensão, o nosso narrador que era meio desligado. Por isso, Tânia passou a transar furtivamente com ele, coagindo-lhe quanto ao *voyeurismo* que exercia, ameaçando contar a dona Adriana, acusando-o de tarado, onanista, pedófilo, ou o que fosse. Enquanto isso, o tempo ia passando, o destino se inscrevia dentro dele, e ele ficava deitado, trancado no seu cubículo, pensando: “Alguma coisa de grave estava acontecendo comigo.”<sup>173</sup>

Ele detestava qualquer paisagem, tanto de mar, de montanha, quanto de florestas. O Jovem Escritor, das *Agruras*, também tinha aversão ao mar. Um dia dissera a Pia que escrevia, fazia poemas. Mais um índice que não nos impede de relacioná-lo à galeria dos narradores, escritores, assassinos, que estão voltados mais para uma perspectiva existencialista, do que, sem dúvida, para a hiperrealista. O nosso narrador começava a sentir que as coisas se armavam em volta de si como um “cipoal de plantas carnívoras”. Ia para a Biblioteca da cidade e:

“Pesquisei assuntos no computador, vendo o que havia para ser consumido, como se fosse o menu de um restaurante. Ler era melhor do que comer. Ler era melhor do que andar. Ler era melhor do que criar sonhos inconscientes, ler *era* (grifo

<sup>172</sup> FONSECA, Rubem. *O Buraco na Parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139.

<sup>173</sup> Op. Cit., p. 143.

dele)criar sonhos conscientes. Ser surdo era melhor do que ser cego. Ser cego era melhor do que ser paralítico? Ensinei um rapaz estudante de curso noturno a encontrar um livro que o colégio mandara pesquisar, ele não entendia os comandos do computador. Eu gostava de ajudar as pessoas, gostava de mexer no computador, se tivesse dinheiro comprava um computador. Bem que gostaria de trabalhar na Biblioteca, seria o homem mais feliz do mundo se pudesse trabalhar ali.”<sup>174</sup>

Algumas observações devemos fazer sobre sua fala. A primeira é a de que o seu discurso é híbrido, no que se refere aos outros narradores. Este aqui, além das características de escritor, mantém a mesma postura dos enfermeiros sobre a leitura. Notamos, também, o grifo que dera no tempo verbal do verbo *ser*, para dar a idéia de que deixara de atrair-se por leitura, aludindo a um passado, muito próximo. Cronologicamente, se este narrador fosse, *ipsis litteris*, o ex-enfermeiro de velhos, este episódio *O Buraco na Parede* teria ocorrido depois do *Livro de Panegíricos* e antes de *O Anjo da Guarda*. Mas sabe-se que as analogias não se efetivam tão simplesmente. O segundo ponto diz respeito a algumas afirmações ambíguas das quais ele lança, como o fato de dizer que ‘gostava de ajudar as pessoas’. Realmente, se fôssemos analisar o seu comportamento do princípio ao fim da narrativa, com o exceção do assassinato que pratica, poderíamos vê-lo como uma pessoa caridosa e amável. Mesmo dentro de sua lógica, quando Pia lhe pediu para matar a sua própria mãe, dona Adriana, ele passou a ser firmemente literal. Ele resolveu matar a velha porque achava que estaria ajudando a menina, que tanto amava.

Antes desse pedido, muita coisa aconteceu, suas observações pelo buraco na parede tornaram-se mais freqüentes, pra não dizer que se transformou numa dietética de prazeres:

---

<sup>174</sup> Idem, p. 147.

“Mas naquele dia olhei pelo buraco e lá estava Pia. Não tirei os olhos. Observei Pia se limpando com o papel higiênico, contemplei seu corpo sendo molhado, o sabão sendo passado pelo corpo, ela se enxugando com a toalha. Peguei novamente o caderno de poesia e escrevi sobre o corpo de Pia.(...) No dia seguinte constatei qual parte do corpo de Pia mais me atraía. Ao espí-la tomando banho, ao olhar atentamente cada parte do seu corpo – agora a bunda, que palavra horrível essa, pensei, meu corpo ardendo, agora o rosto, agora os seios, eu me masturbava, agora a barriga, o púbis, as coxas, a bunda, surpreendia-me com tantos músculos no seu corpo, e olhava o rosto, o rosto – era o rosto, o rosto de Pia o que mais me excitava. Meu corpo estremeceu e dei um gemido forte, afastei-me da parede, sobressaltado, sentei-me na cama. Notei a parede manchada com meu sêmen, senti-me sujo. Limpei-me, e à parede, com um lenço.”

Eis a pulsão narrativa. Por enquanto essa pulsão vem inscrita nessa descrição anátomo-libidinosa do corpo de Pia, ainda não é a pulsão do mal. O objeto de desejo ainda se encontra como alvo da pulsão sexual. O onanismo não é apenas inferido aqui, como se estivéssemos tentando forçar relações de sentido, o onanismo é fundamentado dentro da própria fala de Armando, que um dia resolve chamar a atenção do narrador, contando-lhe toda o episódio de Onan, provocando-o para uma discussão acerca das diferenças de abordagem entre Bíblia Católica e Protestante. Dizia ele que a Bíblia é um livro cheio de crimes, torpezas, violências, aberrações, iniquidades, traições, ardis usados para enganar e obter vantagens, prevaricações de todos os tipos. Exemplo disso era a história de Onan, cheia de acontecimentos execráveis. E assim, Armando vai contando ao narrador a história de Onan, declarando que a Bíblia Protestante era menos eufemística do que a Bíblia Católica, menos metafórica, mais literal, denotativa. Traça parte da teoria do *coitus interruptus*.

Percebe-se, também, que o narrador, apesar de não esquivar-se de seu regime de prazeres, sofria a consciência pós-ato, se culpava e atribuía a si uma série de adjetivos degradantes como ridículo, abjeto, imbecil, infame e reles. Tinha talvez a mesma vileza que um dos heterônimos de Fernando Pessoa, era impulsivo como qualquer narrador

fonsequiano e obsessivo como Alexander Portnoy<sup>175</sup>, personagem norte-americano que procurava refúgio do excesso de amor doméstico em solitárias práticas sexuais. A diferença é que o nosso herói em questão não tinha amor doméstico algum, o doméstico para ele eram todos que estavam ao seu redor na pensão, principalmente Pia e Tânia. Ele até podia dizer que amava Pia, mas ninguém o queria, a não ser como trâmite de outras metas. E assim, o narrador vai se enterrando cada vez mais naquele pantanal que a sua vida tinha se tornado: transava com Tânia por obrigação e masturbava-se por Pia por prazer. Até que numa frase ele sintetiza o que estaria para ocorrer: “Então aconteceu. É sempre assim, nas tragédias, o mundo desaba de repente.”<sup>176</sup>

Numa das abordagens a Pia, ela lhe confessa que era virgem. Para estarrecê-lo ainda mais, Pia disse que queria perder a virgindade com ele, desde que ele lhe fizesse uma coisa. Neste instante não há leitor que fique em dúvida, pois sabe que o narrador faria qualquer coisa, até mesmo matar, para conseguir obter Pia como troféu, possuí-la, de fato. Objetivamente ela impõe: “Eu quero que você mate a minha mãe”. Então Pia não era tão ingênua e inofensiva, o quanto esperávamos. Manifestava-se dentro de si a pulsão do mal, tinha um objeto pelo qual alimentava um ódio, muito oculto, muito perverso. Encontrara alguém que pudesse efetivar a sua vontade, sem precisar sujar as próprias mãos. Pia tinha a alma matricida e estava diante da pessoa certa para ajudá-la. Assim, por coincidência ou não, o narrador, à luz das práticas dos personagens de Camus e Dostoievski, e da atmosfera trágica, acaba por executar a velha dona da pensão.

"Com cuidado levantei a cabeça de dona Adriana, retirei o travesseiro, segurei-o com as duas mãos e comprimi-o sobre o seu rosto. O corpo privado de ar foi sacudido por violentas convulsões, ela tentava se livrar da asfixia, debatia-se com energia inesperada numa velha doente, feria com as unhas os meus braços. Tive que subir na cama e sentar sobre sua

<sup>175</sup> Ver ROTH, Philip. *Complexo de Portnoy*. Série Grandes Sucessos. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

<sup>176</sup> FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 155.



barriga, para poder dominá-la. Demorou muito tempo até que dona Adriana deixasse de lutar. Depois, exausto deitei meu corpo sobre o dela, sempre pressionando-lhe o rosto com o travesseiro." <sup>177</sup>

O comportamento do narrador é tão igual ao de Luís da Silva, de Graciliano Ramos. Ele não consegue enxergar além do que acabara de fazer, ele só pensa em Pia. Após o crime, ela diz para ele esperá-la na Biblioteca. O narrador, cegamente, feito Édipo, segue o seu destino e termina refletindo sem querer refletir: “Agora estou aqui, no banco da estação rodoviária. Penso em Pia. Não penso no que vai acontecer, penso no que aconteceu e aconteceu tanta coisa que parece que não vai acontecer mais nada. Espero a manhã chegar, para ir à Biblioteca.”<sup>178</sup>

Ele tem consciência. Sua consciência lhe diz que não convém ter consciência naquele momento. Serve-se da presentificação, a memória se fixa apenas no que fez no presente. Não tem visão do futuro, nem memória do futuro. Deixa-se levar pelas vicissitudes das pulsões, entrega-se a elas. Esse é o itinerário de um narrador homicida de perspectiva existencialista, com vestígios hiperrealistas. Um coitado, andante e proveniente sabe lá de onde, que se deixou levar pelo impulso sexual. Da possibilidade para a satisfação de seu maior desejo, abriu-se a porta para o crime, só restou-lhe, então, entrar, com todas as honras a que tivesse direito. A consciência - ou o que resta dela, quando há - o aproxima dos existencialistas, a impulsividade é própria do hiperrealistas. A violência em Rubem Fonseca não é apenas um pretexto temático, mas é o eixo que move vários elementos narrativos, personificado em narradores angustiados e bem familiares. Matar é viver.

---

<sup>177</sup> Idem, p. 159.

<sup>178</sup> Idem, p. 159.

## 9. TEORIA DO LIVRE ARBÍTRIO

Algumas das contribuições dos teólogos para os estudos criminológicos foram a de Santo Tomás de Aquino que, em 1820, enfatizava o fator econômico na gênese do crime, inclusive justificou o furto famélico; e a de Santo Agostinho<sup>179</sup>, que teceu considerações sobre a idéia do livre arbítrio do homem. Esta última nos interessa no momento. A tese do livre arbítrio dizia que temos consciência da liberdade das nossas ações e que tal consciência prova a liberdade moral. Ela é a base da responsabilidade penal. Uma das principais características da chamada Escola Clássica era a questão da imputabilidade baseada no livre arbítrio e na culpabilidade.

Eis um dos focos de discussão que Rubem Fonseca nos propôs em *A Confraria dos Espadas* (1998), intitulando o primeiro conto do livro de *Livre-Arbítrio*. Trata-se de uma definitiva exemplificação da questão, a partir da narrativa, em forma de relato epistolar, de um homicida racional e lúcido que nega sua condição de culpado, declarando que todas as suas práticas foram executadas em comum acordo com as vítimas. Essas declarações, evidentemente, não foram feitas do narrador para a polícia, mas consiste no discurso do assassino dirigido, em forma de carta-resposta, para uma de suas destinatárias futuras vítimas. Esta interlocutora é a sua mais nova pretendente, já que ele, pelo menos nas quatro cartas dispostas no conto, admite e menciona ter executado outras três mulheres, desenvolvendo uma surpreendente teoria.

“Matar uma pessoa é fácil, o difícil é livrar-se do corpo. Esta frase, que poderia ter sido dita por um dos carrascos de Auschwitz mas na verdade referia-se originalmente a um elefante, veio paradoxalmente a minha lembrança quando depusitei o corpo inanimado de Heloísa, que pesava menos de cinquenta quilos, num banco da praça. (...)o mais difícil foi criar as condições que permitissem a descoberta do corpo antes que a natureza o deteriorasse. (...)mas queríamos, eu e Heloísa, que o corpo dela fosse encontrado imediatamente. Assim, tendo o cuidado de colocar seu endereço num papel pregado com um alfinete no vestido, deixei-o em um lugar público movimentado da zona sul da cidade, é bem verdade que de madrugada, com a praça deserta. Depois, telefonei para a polícia.”<sup>180</sup>

O que o leitor constata de início é que o narrador não se utiliza de artificialismos verbais para descrever os seus atos, é denotativo, simples e natural. Pode surgir, dissolvido neste enredo, um pouco da reflexão acerca do crime perfeito, o mesmo de Peter Winner. Se ele combinou com a própria vítima, a forma como ela deveria morrer e ser encontrada, talvez fosse porque suas vítimas pudessem ser suicidas fracassadas, que queriam morrer, mas não teriam coragem de dar cabo da própria vida. Esse era o papel desse narrador: efetuar o suicídio não cometido por madames sem coragem. Depois, a atitude de ligar para a polícia, como se estivesse isento da ocorrência, como um simples transeunte assustado, mostra o quanto ele já possuía a destreza de camuflar os fatos e mascarar-se diante deles. Escrevendo para a próxima madame, ele exercita o verbo e instaura o discurso sobre o crime que ele mesmo cometera, a única falha, porque carta deixada assim é comprometedor demais, ainda mais se fosse inocente e estivesse só inventando. É o seu assassinato-narrativa. Cada vez que escreve, mais se conscientiza e racionaliza, e constrói o discurso dessa razão, o mesmo discurso-arma de Pierre Rivière, convencendo e seduzindo seus interlocutores.

---

<sup>179</sup> Ver AGOSTINHO, Santo. *Série Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

<sup>180</sup> FONSECA, Rubem. *Livre Arbítrio*. In: *A Confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 9-10.

A perspectiva de leitura do leitor é a mesma da vítima, portanto ele pode estar dizendo tudo isso para nós, ainda mais para quem é do sexo feminino.

"Admito que Heloísa, assim como Laura e Salete, foram tecnicamente assassinadas por mim, mas não podem ser chamadas de minhas vítimas, o termo define alguém sacrificado às paixões ou interesses de outrem, o que não foi o caso de nenhuma das três, que decidiram soberanamente sobre a conveniência e oportunidade da própria morte. Se teoricamente matei as três, é preciso que se diga que o fiz com a aquiescência e, mais do que isso, com o estímulo delas. Elas realizaram seus desígnios e eu, de certa forma, também tive minha recompensa, subjetiva, merecida aliás, tendo em vista a tarefa delicada e árdua que foi encontrar Laura e Salete."<sup>181</sup>

Em alguns momentos ele enfatiza: "Fiz o que ela pediu, eu só fazia o que elas pediam."<sup>182</sup> Apenas para lembrar aos demais interlocutores de que ele jamais se admitiria culpado. Até pensava sobre a possibilidade de culpa, no entanto que o seu discurso é a sua própria arma, sua defesa. Sua carta poderia até confundir as instâncias jurídicas, caso os responsáveis pelo processo se ativessem às circunstâncias atenuantes e, principalmente, se se deixassem levar por suas técnicas de persuasão. Ele diz, inclusive, que a sua prática jamais pode ser confundida com a eutanásia, pois suas vítimas não sofriam de doenças incuráveis. Para ele: "o livre arbítrio no ato de encerrar a vida só é autêntico se a pessoa é tranqüila, saudável, lúcida e gosta de viver."<sup>183</sup>

De forma sumária, o narrador vai alegando que as três mulheres que já havia matado eram sensatas, inteligentes e queriam exercer em sua plenitude o poder do livre arbítrio, de forma que a decisão delas não fosse vista como uma inevitável conseqüência de antecedentes fortuitos. Geralmente ele as matava por meio de injeções letais. O seu papel era o de dar vazão às pulsões de morte latentes nas vítimas. Isso se justifica pelo fato da manifestação do interesse delas em não querer morrer ou serem encontradas em

---

<sup>181</sup> Idem, p. 10.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 11.

circunstâncias bizarras, tratadas como indigentes, chamadas de presunto. Elas queriam o requinte de se sentirem vítimas glamourosas, impecáveis, do feitio de uma Delfina Delamare, que morrera feliz, quase sorrindo, e que, até mesmo depois de mortas, continuassem atraentes e chiques, sem perder a classe.

Heloísa não queria ser vista encontrada em estado de putrefação, como um agente poluente; Laura queria que tivesse um bilhete ao seu lado com os seguintes dizeres: “a liberdade de acabar com a vida era a maior das liberdades”, sua carta foi até publicada nos jornais, morrera como um mito midiático, aquele tipo de vítima pela qual ‘todo o país’ se emociona, vai aos prantos. A tese de assassinato surgiu após a autópsia da terceira vítima, Salete, já que em todas foi encontrada a mesma substância fatal.

O canal de comunicação pelo qual ele estabelecia contato com as vítimas variava do boca a boca de rua às exaustivas consultas na Internet, assim como nas páginas de anúncios dos periódicos. No decorrer da leitura das cartas, vamos percebendo que a grande fantasia está na mente da mulheres voluntárias, isso segundo, é claro, os registros do narrador, que também correm o risco de serem todos falsos, fragmentos frasais que fazem parte de um grande delírio. O importante é saber que, ele ou elas, alguém delirava. Seria ele imaginando tudo isso e sentindo-se o imbatível autor do crime perfeito, para ilustrar a tese de Peter Winner, ou realmente, como parece, seriam as mulheres as sado-masoquistas? De acordo com as inferências realizadas e, confessasse, submetidos pela retórica do narrador, acredita-se que elas realmente, no plano ficcional, existiram e desejaram a morte. No final do conto, o narrador esclarece aos leitores não só o modo como conheceu sua última vítima como também relembra com sua futura vítima, a forma como ela o abordou. Esta atual destinatária seguiu-o na rua, pedindo mais informações sobre o assunto, dando a entender que queria mais do que simplesmente ser morta, antes queria gozar e realizar um pouco das fantasias que

---

<sup>183</sup> Ib, p. 11.

alimentava, para morrer com extremo prazer. Por fim, o remetente sintetiza seu relato, tentando marcar o seu primeiro encontro. E, sempre é bom lembrar, que ele não seria um criminoso, porque, a seu ver, não existe assassinato sem vítima. Termina a carta com a seguinte saudação: "Estou à sua espera".

Só nos resta pensar na postura desse narrador em relação à postura dos demais. Digamos que, devido à disposição narrativa do conto, em forma de carta, tudo nos leva a inferir que ele se situa numa linha existencialista semelhante a dos escritores assassinos, daí sua preferência pelo relato escrito, forma de exercer sua eloquência singular. Mas seria um tipo existencialista não pessimista, que olhava pra frente e que, relativamente, tentava omitir-se da culpa, embora esta esteja explícita. Está aí a razão de ser do conto, pois se não se sentisse culpado, não se preocuparia tanto em tentar construir o discurso da isenção. Se não fosse culpado, jamais escreveria. É como um Pierre Rivière da ficção, que utiliza-se da palavra como defesa, a arma-discurso.

## 10. A SÉTIMA GRANDE ARTE DE MATAR

Resolvemos encerrar essa parte que diz respeito a Rubem Fonseca, expondo uma leitura analítica de alguns trechos da obra *A Grande Arte* (1983), levando em conta a sua adaptação cinematográfica. Apesar de anteriormente já termos mencionado a importância da personagem Mandrake, no item sobre os detetives, sentimos grande urgência em retomarmos alguns aspectos desta narrativa em que é protagonista e parcialmente narrador. Nessa narrativa podemos apreciar o crime e alguns de seus componentes estéticos, isto é, o narrador nos expõe cruamente a confecção do homicídio como se estivesse esculpindo uma obra de arte, a sua obra-prima se faz com a matéria prima, que é o crime. Já que faremos uma aproximação entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, convém adentrarmos minimamente em alguns aspectos teóricos comuns a essas duas formas de produção de sentido.

Há o uso de elementos técnicos e temáticos comuns entre literatura e cinema. A obra de Rubem Fonseca pode confirmar essa idéia, principalmente no que se refere à natureza da montagem, uma vez que é um texto inovador dotado de características literárias e cinematográficas. Muitas vezes, o que se observa é um processo de construção favorecendo o outro, ou seja, o processo de criação literária fornecendo elementos técnicos ou temáticos ao processo cinematográfico, ou vice-versa. Em Rubem Fonseca tem-se algumas obras que carregam essas peculiaridades como *O Selvagem da Ópera* (1994) e alguns contos dos livros *Os Prisioneiros* (1963) e *Lúcia*

*McCartney* (1967). Tais peculiaridades dizem respeito ao processo de montagem das cenas, tornando os textos muito semelhantes a roteiros cinematográficos.

A obra escolhida para ilustrar essa relação, do cinema com a literatura, não é exatamente alguma dessas mencionadas. Porque não se quer apenas verificar esse intercâmbio, mas considerar alguns aspectos da narrativa literária que foram transpostos para a narrativa cinematográfica, e de que maneira se fez essa transposição. Pensemos, então, no modo como o cinema tem aproveitado obras literárias, e as implicações acarretadas por este aproveitamento. Algumas obras do autor já foram adaptadas para o cinema. A primeira sob direção de Flávio Tambellini, *O Relatório de Carlos*, conto de *A Coleira do Cão*, adaptado como *Relatório de um Homem Casado*; a segunda foi *A Grande Arte*, por Walter Salles Júnior, e é sobre este texto que vamos nos ater. Vale lembrar as demais produções, de *Bufo e Spallanzani*, também por Flávio Tambellini, exibida em 2001; a versão de *O Caso Morel*, por Patrícia Melo, que ainda não chegou às telas. Além disso já houve algumas adaptações de textos seus para a televisão e para o teatro como *Agosto*, em minissérie, *Lúcia McCartney*, num especial, ambos da Rede Globo. Sabe-se que Rubem Fonseca tem uma participação paralela nas adaptações, tal fato se confirma a partir do que vem sendo feito com a adaptação de *O Caso Morel*, produzida por Patrícia Melo e supervisionada pelo autor, que geralmente ajuda na construção do roteiro.

Então, Literatura e Cinema fazem parte de um complexo de fenômenos obtidos por fundo e forma. Há emoção estética produzido por ambos, que desafiam a capacidade receptiva do espectador. No texto literário a imagem é projetada na mente do receptor, por intermédio da leitura, já no texto cinematográfico essa mesma imagem é projetada diretamente aos olhos do destinatário, com movimento e som. Muitos críticos cinematográficos já atestaram a importância da literatura para o cinema. Muitos



são os escritores que já exerceram influência aos cineastas. Portanto é bastante significativo o número de obras literárias já adaptadas para o cinema. Só da literatura brasileira pode-se lembrar de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Vidas Secas*, *São Bernardo* e *Memórias do Cárcere*, todos de Graciliano Ramos; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Tieta do Agreste*, ambos de Jorge Amado; *Inocência*, de Visconde de Taunay; *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector; *A Carne*, de Júlio Ribeiro; *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; sem falar numa série de outros textos levados à televisão, por meio de novelas e minisséries.

Embora se considere que a questão da influência da literatura no cinema e vice-versa seja um assunto já muito explorado em textos críticos específicos, para não nos tornarmos redundantes, voltemos à temática do crime como eixo de análise. Assim foram delimitadas duas seqüências do filme correspondentes a duas passagens do livro, que enfatizam justamente as cenas de execução criminal e seus respectivos índices por elas sugeridos.

Geralmente, quando da adaptação de obras literárias ao cinema, ocorrem esforços no sentido de ajustar procedimentos cinematográficos às indicações da narrativa, para que sejam obtidos determinados efeitos. Como resultado dessa operação, há tanto um aproveitamento quanto uma transformação da linguagem literária de modo a agir enquanto técnica cinematográfica.

Daí conclui-se que a questão da montagem merece especial atenção, pois será neste tópico que buscar-se-á explicação para características cinematográficas que o romance assume e vice-versa. A montagem, para Pudovkin<sup>184</sup>, é o fundamento da arte cinematográfica, um atributo essencial do cinema, que consiste em organizar e reunir uma série de fragmentos, sendo eles planos, sons e cores, de forma a adquirirem valor estético. A montagem é, então, um método para mostrar pontos de vista compostos ou

diversos sobre um mesmo tema, enfim, para mostrar multiplicidade. A partir desses princípios, serão observadas semelhanças quanto à combinação de alguns fragmentos de *A Grande Arte*, uma vez que a idéia de técnica cinematográfica envolve por necessidade a de montagem de fragmentos.

Sabe-se, também, que a fragmentação, ou seja, o processo combinatório de seqüências narrativas de um texto literário é característica primordial de uma diversidade de romances contemporâneos. Desta forma, através da comparação entre esses dois gêneros, literatura e cinema, baseada no tópico montagem e na temática do crime, veremos mais de perto o intercâmbio de recursos entre os dois gêneros artísticos.

Existe entre romance e cinema um parentesco psicológico, sociológico e estético, porque ambos são narrativas. Muitas das convenções da escrita de um romance e os procedimentos técnicos tradicionais do cinema explicam-se pela necessidade de manter o processo da continuidade, ameaçado geralmente pela riqueza dos materiais incorporados numa narrativa, fato que a evolução da arte tende a tornar cada vez mais complexo. Dentre os gêneros literários, o romance é aquele sobre o qual o cinema pode agir diretamente porque não vem mais centralizado num único indivíduo. Os romancistas recorrem à diversidade de planos, à variação de ângulos e a outros artifícios que lhes permitam atingir uma complexidade desejada em meio a uma narrativa contínua. Tais técnicas do cinema podem ser comparadas a equivalentes literárias: o corte ou congelamento de cenas, a multiplicidade de ângulos, a fusão ou "fade-out", os retardamentos ou câmara lenta, os primeiros planos ou "close-ups", os "flash-backs" e as superposições<sup>185</sup>.

É devido à montagem que a arte filmico-literária rompe com a narrativa do tipo linear e impõe mudanças no modo de cortar e montar um texto-filme, criando novos

---

<sup>184</sup> Ver AUMONT, Jacques et alli. *A Estética do Filme*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995..

ritmos e novos índices temporais. Acontecimentos coincidentes e simultâneos podem ser mostrados sucessivamente, assim como ocorrências temporalmente distintas podem ser vistas simultaneamente. A súbita associação de pensamentos, a inconsistência dos padrões de tempo e a descontinuidade do enredo no romance equivalem aos cortes e às dissoluções de imagens do filme. Constata-se, então, que a fragmentação é decorrência inevitável no modo de construir o texto e é marca imprescindível para a maioria das obras concebidas dentro deste parâmetro estético.

A mudança de ponto de vista<sup>186</sup> dentro de uma mesma cena, procedimento básico do cinema, se aproxima a procedimentos utilizados pelo romancista ao compor uma cena qualquer. Assim como o fluxo de consciência no romance é semelhante à câmera subjetiva, quando assume o ponto de vista de uma das personagens que observa os fatos de sua posição, com os seus olhos. Ou então, inversamente, uma personagem pode estar, num plano, observando atentamente e, no plano posterior, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ela vê e o modo como ela observa. No texto literário, esse fenômeno é similar às mudanças do narrador que pode ver os acontecimentos por meio de múltiplos enfoques, assumindo toda a capacidade de intromissão. Nos dois casos, trata-se da representação dos fatos construída por intermédio de um processo de decomposição e de síntese dos elementos que o compõem.

Percebe-se, então, que o cinema e a literatura podem especular sobre as mesmas motivações, adaptadas à consciência moderna e suas possíveis necessidades. De um lado se tem o romance contemporâneo que abandona as estruturas narrativas convencionais e procura renovar-se, introduzindo clima e ação cinematográficos. De outro, vê-se um cinema narrativo totalmente vinculado às peculiaridades literárias. A

---

<sup>185</sup> Ver MARTINS, Mercedes Bertoli. *Em Câmara Lenta: Um jogo de armar (cinema-literatura)*. Florianópolis: UFSC, Dissertação de Mestrado, 1985.

palavra e a sintaxe literárias são permutadas pela montagem e enquadramento cinematográficos. Foi Herbert Read que disse que aqueles que negam a possibilidade de conexão entre roteiro cinematográfico e literatura, possuem uma concepção errônea, pois dão a impressão de encarar a literatura "como algo formalista e acadêmico, algo destituído de qualquer mérito, superenfadante, composto de gramática correta e de frases ciceroniadas de alta sonoridade"<sup>187</sup>.

Para a construção de seus roteiros, muitos cineastas procuram colaboradores que geralmente são escritores dotados de qualidades dramáticas, que incorporem o sentido de espetáculo. Prova disso é a participação efetiva de Rubem Fonseca não só na confecção de roteiros de seus próprios livros, mas na elaboração de roteiros diversos. Observa-se, então, que cinema e literatura são sistemas artísticos diretamente relacionados, com exceção de algumas diferenças de cunho plástico, no caso da transcodificação de palavra para imagem. Para Christian Metz<sup>188</sup>, ambos os níveis artísticos são regidos pela instância da conotação, isto é, enquanto o escritor expressa sua visão de mundo na seleção e combinação de palavras, o cineasta efetua as mesmas operações com as imagens, e o seu estilo se define pelo modo como ele lida com esse material plástico. A título de encaminhamento para essa análise tem-se o escritor Rubem Fonseca e o diretor Walter Salles Jr, respectivamente autor e diretor da obra *A Grande Arte*.

Delimita-se para essa análise duas passagens do livro equivalentes a duas seqüências do filme. São elas: o primeiro crime que ocorre na história, o de uma prostituta desconhecida, correspondente à primeira página do livro e à primeira seqüência do filme, antes da exibição dos créditos; e o segundo crime também de uma prostituta, embora já conhecida do leitor/espectador, por fazer parte da galeria de

---

<sup>186</sup> Ver METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>187</sup> MARTINS, Mercedes Bertoli. Op. Cit.

personagens, com o nome de Gisela. Através da comparação desses dois trechos, verificar-se-á que a cena do primeiro crime no livro é de caráter analítico, enquanto no filme assume uma linha mais sintética no plano da expressão. Já na cena do segundo crime, constatar-se-á que esse processo análise/síntese se inverte, isto é, no livro há mera menção do fato, enquanto no filme, ocorre uma seqüência bastante significativa no que se refere à descrição detalhada da execução de Gisela. Para isso, serão evidenciados algumas técnicas utilizadas por cineasta e romancista para a demonstração dessas cenas, quanto à objetividade (síntese) e à subjetividade (análise).

### 10.1. DECUPAGEM ANALÍTICA

*A Grande Arte* - filme de Walter Salles Jr. - primeira seqüência

**Primeira tomada** - em primeiro plano - a agulha de um toca-discos desliza entre os sulcos finais de um long-play. O braço não retorna ao suporte, e a agulha encosta umas três vezes no último sulco e retorna para o penúltimo num processo contínuo e repetitivo. Quanto ao áudio, há uma fusão entre o som da agulha encostando e retornando ao último sulco com uma ligeira pancada seguida de um grito abafado: indício de um crime.

Sobre esta primeira tomada, é possível inferir que o fato da agulha insistir entre os sulcos do vinil já pode representar a possível desatenção dos sujeitos presentes na cena e, por conseqüência, ouvintes das músicas contidas no disco. O toca-discos tem um *design* tradicional, aspecto que pode justificar o não-retorno do braço ao suporte correspondente. Geralmente, nestes casos, é necessária a intervenção do usuário/ouvinte para conduzir manualmente o braço do toca-discos ao seu dispositivo. Caso isso não

---

<sup>188</sup> METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

aconteça ao terminar a última música, é sinal de que: ou as pessoas já estão ausentes do recinto e, portanto, não notaram que o lado do disco terminou de tocar; ou estão totalmente entretidas com alguma coisa ou entre si, que tal fato teria passado despercebido. Vale considerar que os tipos de entretenimento podem ser os mais diversos, dentre eles, talvez o mais óbvio e previsível, a relação sexual. Dando vazão às inferências, é possível alegar que, muitas vezes, no plano da realidade, numa situação de encontro amoroso, os parceiros podem muito bem estar tão entretidos um com o outro, a ponto de não perceberem que a música terminou e que seria preciso trocar o lado do disco ou desligar o aparelho. No contexto do filme, obrigatoriamente opta-se pela última hipótese, com a diferença de que os parceiros componentes da cena não estariam numa situação de plena afinidade amorosa. Na verdade estariam, sim, envolvidos numa situação de sedução, mas que seria interrompida pelo assassinato da mulher, isto é, a agulha persiste ao término do lado do disco, porque o homem está executando a sua vítima, a prostituta desconhecida. Isso tudo se comprova a partir da segunda tomada, após a fusão dos ruídos (a agulha, a pancada e o grito abafado).

**Segunda tomada** - primeiro plano - o rosto de uma moça de cabelos loiros forçosamente declinado para o lado esquerdo.

**Terceira tomada** - primeiro plano - a mão vestida de luva de couro preta de um homem retira do bolso interno do paletó também preto uma faca brilhante e afiada.

**Quarta tomada** - primeiro plano - a mesma mão portada da faca corta a face esquerda da vítima, fazendo escorrer o sangue, compondo, então, o desenho da letra "P" do alfabeto.

**Quinta tomada** - primeiro plano - a mesma mão vestida de luva preta retira a tomada do toca-discos da parede, dando a idéia de missão cumprida, serviço completo, tarefa efetivada.

**Sexta tomada** - A câmera demonstra um gradual aumento da profundidade de campo, saindo do primeiro plano e mostrando que a vítima caíra de bruços sobre o chão de um quarto de hotel. Gradualmente há uma passagem do "zoom" inicial no rosto da vítima para uma perfeita ampliação para um plano geral, saindo pela janela e mostrando que o hotel é no Rio de Janeiro, porque mostra toda a paisagem característica do local: Estação Central do Brasil, morros, dentre eles o Pão-de-Açúcar. Num movimento rápido a câmera vai se distanciando cada vez mais, mostrando que ali naquele reles quarto de hotel da cidade maravilhosa ocorreu um crime, ou mais um, sugerindo que tal fato é por demais corriqueiro.

**Sétima tomada** - o título do filme - *High Art - A Grande Arte* - acompanhado de uma música incidental. Começa efetivamente o filme.

*A Grande Arte* - romance de Rubem Fonseca - Primeira parte – *Percor*

A seqüência do filme acima descrita corresponde a esta primeira parte do livro que consiste em uma página e meia antes da capítulo de número 1. Vale refletir inicialmente o título dessa primeira parte, o termo *Percor* significa, na linguagem dos que têm a grande arte de utilizar as facas, *Perfurar* e *Cortar*, verbos que se aglutinam e mantêm as suas sílabas iniciais. Então um *Percor* seria aquele que conhece ou domina a grande arte de matar, perfurando e cortando os corpos das vítimas. Pode-se inferir também que o signo *P*, desenhado no rosto das vítimas, sempre mulheres e prostitutas, conota a assinatura simbólica do criminoso, criando assim uma codificação específica de um assassino do tipo *serial killer*, como quem deixa um vestígio proposital, estabelecendo um diálogo com os investigadores dos casos. Vale atentar para o primeiro

parágrafo do romance, que se encarrega justamente de caracterizar o instrumento utilizado pelo criminoso:

"Não era uma ferramenta como as outras. Era feita de material de qualidade superior e o aprendizado do seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar no uso que dela fazia seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis - a in-quartata, a passata-sotto - com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres."<sup>189</sup>

Primeiramente, percebe-se a preocupação do autor em caracterizar o instrumento de forma vaga e genérica, pois até então o leitor pode não saber exatamente no que consiste essa ferramenta, ainda mais quando segue a observação de que a mesma seria somente utilizada para escrever a letra *P* no rosto de algumas mulheres. Tal descrição velada cria na mente do leitor uma certa expectativa no que concerne à visualização dessa imagem, principalmente quando utiliza termos como ‘manobras’ e ‘habilidade’.

A tomada do filme correspondente a este trecho descrito provavelmente seria a terceira, no momento em que a mão retira a faca do bolso interno do paletó, para posteriormente desenhar a letra *P* no rosto da vítima. O plano literário ainda registra momentos que antecederam à execução criminal:

“A mulher estava deitada ao seu lado falando banalidades. Ele olhou a sua volta. As paredes eram pintadas de verde, como certos hospitais. Havia um toca-discos, coberto por uma capa empoeirada de acrílico, ao lado uma televisão portátil. Uma lata de talco ordinário estava sobre a cama e ele tocou-a com o pé descalço.”<sup>190</sup>

Se esse trecho tivesse que ser transposto literalmente para a narrativa cinematográfica, todo o mistério ao redor do assassino desapareceria, porque haveria

---

<sup>189</sup> FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 9.



necessidade do mesmo aparecer ao lado da vítima. A não ser que a câmera incorporasse o seu ponto de vista, demonstrando apenas o que acontecesse ao seu redor. Na descrição dos objetos que compõem a cena, fica evidente a importância do ponto de vista do assassino, devido à atribuição dos adjetivos e demais expressões que sugerem conotações. Dessa maneira, o texto vai mostrando ao leitor a maneira pela qual o assassino enxerga as coisas e sob qual ponto de vista crítico. A presença do toca-discos é mera menção figurativa. Aspecto que, no filme, transforma-se em índice importantíssimo para sinalizar o momento da morte da moça, o fim da sua vida, as últimas pulsações. Então, a direção e a equipe de produção aproveitaram este elemento, aparentemente insignificante na cena do texto literário para darem início a toda uma trama cinematográfica, jogando-o numa rede de múltiplas significações. “Não adiantava imaginar porque fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer. O *P* não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina.”<sup>191</sup>

Mais uma vez se comprova a mudança de plano entre livro e filme. No filme, que quer manter o caráter de mistério, não houve preocupação de expor o ponto de vista do criminoso e as respectivas reflexões sobre os seus atos. O seu ponto de vista só aparece visualmente com ênfase no momento da segunda execução, na hora em que a câmera assume o seu próprio olhar. Então, de forma correspondente, talvez para aludir sutilmente à problemática do ponto de vista da personagem, criou-se essa transposição quase equivalente de linguagens. Daí a gratuidade do zoom, um virtuosismo da direção de fotografia, que não corresponde a ponto de vista nenhum, a não ser o do próprio aparato cinematográfico. A narração onisciente do livro centrada no ponto de vista do assassino foi substituída no filme, não exatamente na primeira cena, pela seqüência em

---

<sup>190</sup> Op. Cit., p. 9.

<sup>191</sup> Idem, p. 9.

que aparece a morte de Gisela (que será referida logo mais), quando toda a execução é mostrada ao espectador sob o olhar do próprio personagem criminoso.

É significativa, também, a alegação lúcida do estado psíquico da personagem. Ele mesmo racionaliza sobre os seus atos, que já são corriqueiros, e tenta, de alguma maneira, encontrar uma justificativa que esteja fora do senso comum ou das previsíveis abordagens sensacionalistas da imprensa. Dentre as inferências, ele descarta a hipótese de relações simbólicas com a letra *P* e o desígnio de psicótico antiprostitutas, tudo isso de forma eufemística e irônica.

“O fato de as mulheres serem prostitutas não tinha qualquer influência em sua resolução. Apenas não queria correr riscos, por isso escolhia indivíduos que a sociedade considerava descartáveis. Mas, ao olhar o rosto da mulher curvada sobre o seu corpo nu, admitiu que talvez estivesse mentindo para si mesmo. Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar.”<sup>192</sup>

Este narrador onisciente em terceira pessoa tenta convencer o leitor e, até mesmo, o próprio personagem de que a representação da prostituta pouco importaria para a sua execução. De imediato, o narrador, e assim o personagem, reconsidera a afirmação e acaba acatando-a como plausível. Desse modo, tem-se mais um requisito que só fortalece o senso comum sobre o perfil de um assassino em série: antiprostitutas, portanto um misógino, ou algo similar. Essa perspectiva é muito parecida com a do narrador de *Passeio Noturno*. Após uma ligeira descrição do ato sexual entre os dois, que se resume em felação mecânica e unilateral por parte da mulher, segue o crucial momento da execução:

---

<sup>192</sup> Ibidem, p. 9.

“Ele agarrou-a pelo pescoço e jogou-a de costas ao chão, acrescentando à força das mãos o peso de seu corpo. A mulher abriu a boca, tentando respirar, emitiu um grunhido roufenho, os olhos arregalados fixados no rosto dele, os braços levantados, os dedos trêmulos, procurando um apoio que a salvasse de afundar e sucumbir na escuridão que rapidamente a engolfava.”<sup>193</sup>

Teria sido esse o momento que antecederia a primeira seqüência do filme. Já que esse procedimento não fora mostrado ao espectador na primeira seqüência, de forma compensatória, a direção o reservou para um segundo momento, ou seja, do segundo crime para o espectador, e desta vez, sim, a cena fora detalhada minuciosamente. Registra-se que boa parte da descrição das atitudes da mulher diante de sua incapacidade física se reproduziu justamente na seqüência que caracteriza a morte de Gisela, isto é, foi Gisela que, ao ser morta, reagiu dessa maneira: abrindo a boca, tentando respirar, arregalando os olhos, procurando apoio. Vale enfatizar o modo figurativo com o qual o autor do texto indica o processo entre a vida e a morte da vítima, utilizando a metáfora personificante: “a escuridão que rapidamente a engolfava”.

O que se verifica é que houve um aproveitamento das características ditadas pelo romance, só que não de forma seqüencial e linear. O filme até pode não ter seguido à risca o texto literário, mas acabou aproveitando para outras cenas algumas passagens efetivamente minuciosas. Logo após esse momento, no livro, surge uma frase, dona de um único parágrafo, que sintetiza toda a ação criminosa: “Tudo durou poucos segundos”. Fato que no filme também necessitaria de uma imagem que resultasse nessa síntese verbal. Talvez um índice correspondente a esta frase no filme seria o sugerido pela quinta tomada: a mão retirando a tomada do toca-discos da parede. Isto traduziria, também, de forma econômica a idéia do ato consumado.

---

<sup>193</sup> Ibidem, p. 9.

“Dentro da bainha de couro estava o objeto brilhante, que ele segurou, colocando-se *en garde*, os músculos do corpo tensos – uma recreação que se permitiu, naquele momento de euforia e volúpia. Mas logo mudou a empunhadura do instrumento e sentou-se ao lado da mulher no chão. Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significa ‘boca’.”<sup>194</sup>

Esta parte funde a terceira e quarta tomadas respectivamente, pois traz elementos essenciais à cena da execução, no caso o retirar da faca do bolso e o conseqüente desenhar da letra *P* no rosto da vítima. Essa prática se transparece corriqueira e relaxante, no momento em que o narrador utiliza termos como ‘recreação’, ‘euforia’ e ‘volúpia’, todos pertencentes ao campo semântico dos prazeres. Vale lembrar novamente que todos estes termos também foram partilhados pelo narrador de *Passeio Noturno*, instantes pré e pós-atropelamentos. O seu prazer está na dor e na morte do outro. Logo, ainda surge mais uma indicação do narrador no que diz respeito a possíveis leituras do desenho da letra *P*, ela conotaria ‘boca’, talvez para sugerir o silêncio letal, ou quem sabe, um beijo, a sua marca mórbida e fatal no rosto da mulher.

De modo adicional, o texto literário descreve os movimentos finais do assassinato que vão desde as verificações do local até a sua saída quase imperceptível, já que ao passar o lenço sobre o botão da campainha do apartamento ele a fizera soar, “a única falha, todavia, irrelevante, em seu cauteloso procedimento”, pois “não haveria impressões digitais, testemunhas, quaisquer indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.”<sup>195</sup>

*A Grande Arte* – A execução de Gisela – Segunda seqüência criminal

**Primeira tomada** – Em plano médio, Gisela está deitada no quarto dormindo.

---

<sup>194</sup> Idem, p. 10.

**Segunda tomada** – A câmera é o ponto de vista do matador, todos os seus movimentos são mostrados, formando uma só seqüência. Vira-se a chave, abre-se a porta, percorre-se o apartamento, os passos são leves e sutis, as mãos estão sem luvas (dado que pode confundir o espectador quanto à identificação sobre o mesmo matador do hotel, na primeira seqüência). O matador (por conseqüência o espectador) avista as pernas da mulher sobre a cama, a porta do quarto se abre rangendo (índice do suspense tradicional). Gisela desperta e se levanta. O homem a espreme contra a parede, bate sua cabeça contra o espelho do armário do banheiro. Segue esganando-a (é neste ponto que pode ser inscrita a mesma descrição do morrer da primeira vítima no texto literário). Ela arregala os olhos, busca um amparo ao redor, engasga-se e morre. A mesma mão tira a faca, só que o seu movimento se funde com o movimento da mão de Marie (namorada de Mandrake, no filme, embora inexistente no livro), já noutra cena, cortando uma maçã.

Nesse instante, infere-se que a idéia de criar uma fusão da empunhadura da faca, que a princípio iria desenhar a letra P no rosto da vítima, com a imagem de Marie cortando a maçã, seja a de indicar que a ação também fora efetuada. Não seria mais preciso repetir a cena de um novo crime, seria redundante, pleonástico, o cinema tem dessas economias. É o princípio da síntese. Seria, então, este recurso uma intenção da produção e da direção para não tornar a narrativa repetitiva.

Em contrapartida ao que ficou descrito acima, a breve menção ao assassinio de Gisela surge inserida no discurso do então narrador Mandrake, que já havia internalizado informações de seu secretário Wexler: “Quando voltei ao escritório, Wexler disse que Luizinho havia telefonado. Elisa de Almeida, conhecida como Gisela,

---

<sup>195</sup> Idem, p. 10.

fora assassinada no apartamento onde morava e exercia sua profissão de massagista, na avenida Beira Mar. O corpo havia sido encontrado pela manhã.”<sup>196</sup>

Enfim, é somente essa a informação fornecida pelo texto literário sobre a execução de Gisela. Percebe-se que enquanto na primeira seqüência houve extrema síntese na linguagem cinematográfica, embora recheada de índices que criavam uma importante rede de significações; na segunda seqüência criminal, o que era síntese no discurso literário transformou-se em descrição analítica no texto cinematográfico, e vice-versa.

Constata-se, portanto, que o cinema funciona como meio de significação em relação às outras linguagens e sistemas expressivos, no caso a linguagem literária. Então, se a língua é um dos códigos internos dessa linguagem, pode-se considerar que existem certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme e, por fim, que perceba uma série de conotações e ambigüidades nas imagens. As cenas de *A Grande Arte* nos mostram a preocupação estética de autor e diretor em conceber o crime enquanto verdadeira obra-prima.

---

<sup>196</sup> Idem, p. 17.

## 11. E AGORA, JOSÉ?

Alguns historiadores, dentre os canônicos da literatura, já falaram sobre a obra de Rubem Fonseca no que se refere ao gênero policial e à temática do crime. A começar por Alfredo Bosi que, em sua *História Concisa*, apenas menciona o autor em nota de rodapé, quando alude a outros exemplos de textos em que se visualiza os sintomas da crise da ficção introspectiva, numa linha de neo-realismo violento e de densa exploração do universo urbano e marginal. Então cita as obras *A Coleira do Cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967), colocando o autor ao lado de João Antônio, de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963).

Bosi dá maior espaço a Rubem Fonseca quando organiza a antologia *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, incluindo as narrativas *O Exterminador* e *Os Músicos*, ambos de *Lúcia McCartney* (1967). Merece destaque suas observações no prefácio sobre as formas do conto brasileiro, enquadrando o autor na quase-crônica da vida urbana, ou na realista documental.

"A percepção pode reconhecer as lesões de vários graus que a sociedade de classes não cessa de produzir no tecido oral

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*, de Rubem Fonseca." <sup>197</sup>

Quem também utiliza esse desígnio anti-herói, ao referir-se aos textos do autor, é Fábio Lucas em alguns ensaios que analisa contos como *Feliz Ano Novo*, "símbolo da violência sangüinária", e *O Cobrador*, "uma litania da violência, tendo como impulso da personagem a vingança contra-repressora". <sup>198</sup>

Na coleção *A Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, no volume V sobre o Modernismo, alguns parágrafos são destinados ao autor, mencionando os mesmos livros, colocando-os ao lado da obra de José Louzeiro. Para Coutinho, não se pode dizer que a obra de Rubem Fonseca persiga o documento, como já disse Bosi, "ainda que trabalhe, com certa fidelidade, situações e personagens da vida carioca. A gíria sofisticada da malandragem e os tipos genuínos vão além do retrato e da cor local." <sup>199</sup>

Para o historiador, especificamente no conto *A Coleira do Cão*, há um "aproveitamento quase direto da crônica policial, mas nela pulsa um humor e uma ironia contida que é a nota pessoal do autor, traduzindo sua atitude diante da matéria narrada" <sup>200</sup>. Já no seu primeiro livro *Os Prisioneiros* (1963) existe "uma empostação de voz num tom mais carregado de ameaças, de índices denunciadores, em que o autor obtém melhores efeitos de surpresa e choque" <sup>201</sup>. Exemplo disso está em *Duzentos e*

<sup>197</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 10.

<sup>198</sup> LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985, p.69.

<sup>199</sup> COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A Literatura no Brasil – Vol. 5 – Modernismo*. Ed. Sulamericana, 1968, p. 482.

<sup>200</sup> Idem, p. 482.

<sup>201</sup> Idem, p.482.



*Vinte e Cinco Gramas*, no qual "o espanto se mantém tenso entre a frieza manifesta e a emoção contida"<sup>202</sup>.

Outros críticos como Hélio Pólvora já escreveram alguns artigos sobre Rubem Fonseca, mas também ressaltando aspectos das obras já mencionadas, com ênfase em *Lúcia McCartney*. Conforme Pólvora, o centro das preocupações do autor em suas narrativas é o próprio homem

"universalmente projetado nas suas dores, angústias e buscas, mas um homem atual, desta época e destes tempos, sempre um ser contraditoriamente civilizado, um produto da vida coletiva e das formas de cultura massificada e, portanto, um pequeno universo intelectualmente condicionado(...)os contos de Rubem Fonseca procuram isolar protótipos do *homo ludens*"<sup>203</sup>.

Pólvora também releva o fato de o autor tentar sempre fugir ao acessório, "a fim de surpreender o homem na crueza documental de seus conflitos", coloca-o na órbita de um Saul Bellow, um J. D. Salinger e de um Norman Mailer, autor de *Executioner's Song*<sup>204</sup>. Sobre este último, é importante enfatizar que foi Lya Luft quem se atreveu a traduzir as 1035 páginas desse dossiê sobre o crime, baseado em história verídica. Mas Pólvora coloca Rubem Fonseca na órbita destes autores, num mero faz-lembrar. O ensaísta ainda acrescenta que o ficcionista "não tenciona ser deliberadamente chocante; a época de *épater* passou; o burguês dos nossos dias, ideólogo ou empresarial, age por impulso antes de se decidir, conforme descobriu Pier Paolo Pasolini no seu *Teorema*. A sensação de choque virá sempre que se procure exercer um realismo equidistante do

---

<sup>202</sup> Ibidem, p. 482.

<sup>203</sup> PÓLVORA, Hélio. *A Força da Ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971, p.41.

<sup>204</sup> Ver MAILER, Norman. *A Canção do Carrasco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

naturalismo e da superposição mágica - um realismo que não admite fórmulas porque deve adequar-se a uma área peculiar de interesse."<sup>205</sup>

Um importante aspecto a considerarmos é a pertinência de estar a obra de Rubem Fonseca inscrita numa estética pós-naturalista ou realista documental. Sobre isso, Hélio Pólvora admite que o compromisso do autor com os temas atuais,

"a humanidade desesperada, um tanto desiludida e tangida como rebanho, endurecida nas suas afeições mais puras, condiciona sua linguagem a este gênero de realismo. Alguns menos avisados poderiam defini-lo como um retrocesso ao naturalismo ou uma queda mórbida pelo escatológico, quando se trata tão somente de um desejo de fidelidade. Impossível pretender-se uma linguagem literária ou graciosa quando se trazem à tona os miasmas do bas-found(...) Quanto à forma: a ausência de estilo, ou a lassidão do estilo, é uma maneira intencional de chegar ao estilo sem ostentá-lo. A comunicação é direta, súbita, não admite arroubos de engenhosidade. Alguns artificios foram eliminados em benefício da clareza do corte. Outros surgem quando o contista quer forrar de hermetismo certas impossibilidades oníricas".<sup>206</sup>

Não podemos deixar de relembrar o nome de Deonísio da Silva, talvez quem tenha estudado mais a fundo a obra do autor, não se limitando às primeiras obras, como Ariovaldo José Vidal (também citado), mas acompanhando sua trajetória até o final da década de 80. Deonísio, depois de estudar aspectos da violência e do erotismo do livro *Feliz Ano Novo* (1975), lançou um texto intitulado *Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado*, no qual retomava as origens do caso-síntese da repressão ao livro de contos de 1975, revelando os bastidores da censura, postulando também sobre os modos de narrar do autor e, por fim, acerca da arte de matar, matar e escrever.

Foi sobre esse aspecto que nos propusemos tratar neste trabalho, principalmente no item anterior, verificando de que maneira o autor apresenta os quadros de execução

---

<sup>205</sup> Idem, p. 44.

criminal e de que modo ele dá voz a narradores em primeira pessoa que são os executores dessas cenas, os escultores, os artistas que pincelam a arte de matar.

Frisemos também que em sua mais recente obra *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001), o autor nos brinda com um conjunto de contos de cunho escatológico, desmistificando uma série de fenômenos e resultados fisiológicos de nossa vida corporal, tornando-os passíveis de muitas teorizações de caráter hermenêutico, psicanalítico e antropológico. Mas era evidente que por trás deste véu de excreções, ele não deixou de abordar mais algumas facetas homicidas em três de seus narradores já trabalhados, nos contos *Coincidências*, *A natureza, em oposição à graça* e *A Entrega*.

Assim, quando se pensa na questão da historiografia literária brasileira e na sua fatia de alusões ao homicídio, provavelmente convém retomar os estudos sobre o naturalismo; assim como as suas ligeiras menções à obra de Rubem Fonseca, que encontramos nos capítulos sobre as tendências contemporâneas. Dentro da obra de Rubem Fonseca há um outro tipo de historiografia que não a da história da literatura, mas a historiografia do crime enquanto temática, isto é, a história de alguns discursos acerca do crime, assim como a da história de discursos próprios de criminosos que, à luz do que Foucault considerou sobre o discurso de Pierre Rivière, pôde ser estudada a partir de algumas analogias. Embora se trate de um caso de ficção, outro de realidade, ambos tratam-se de narrativas. E ainda a da história dos discursos de gênero policial que vem circunscrita em todo o desenvolver cronológico de sua obra, já que nela podemos enxergar aspectos sobre a literatura policial britânica, sobre o romance *noir* norte-americano e tantos outros que com ela dialogam.

Cabe finalizar esta análise, pensando nos Josés representados por Rubem Fonseca. De todos os narradores homicidas, um dos poucos que foram batizados, não ficando como os demais, anônimos, foi o enfermeiro. Este se chamava José, uma

---

<sup>206</sup> Ibidem, p. 45.

coincidência, por que não, relevante, se pensarmos em alter-ego do autor. Os Josés de José Rubem Fonseca foram encarnados figurativamente na personalidade dos narradores homicidas que assumiram a profissão liberal de enfermeiros, que cuidavam de velhos ranzinzas e/ou doentes. Estes narradores eram em sua maioria de cunho existencialista, já que matavam, mas não matavam de fato, suas vítimas eram apenas voluntárias, vítimas do acaso.

O narrador está disfarçado em toda a sua obra, mas é sempre o mesmo. Após tentarmos desconstruí-lo em diversos, verificamos que eles são reunificados num só. Como dissera Deonísio da Silva: “seu retrato pode ser referido e apresentado de corpo inteiro, uma vez demolidos seus disfarces ou adaptações.”<sup>207</sup> De tantos narradores homicidas, de todos os tipos, a que tentamos classificar, conseguimos, no fim das contas, reuni-los todos num só: o José.

E agora José? Qual será a sua próxima ação? O que virá por aí? E agora José Rubem Fonseca? O que você reserva para a sua próxima obra? Enquanto isso não acontece, aguardamos, ansiosos e eufóricos, pois também necessitamos desse prazer da leitura. O prazer da fruição da expressão verbal fonssequiana foi o que nos moveu a construir este trabalho. Não diretamente o prazer do ‘fazer sofrer’, não teríamos tanta morbidez, mas o prazer de enxergar como o autor um dia visualizou esse ‘fazer sofrer’ de seus inúmeros narradores e/ou personagens. Só nos resta agora virar a página e entrar na obra de Patrícia Melo.

## QUARTA PARTE

### DICÇÃO HOMICIDA EM PATRÍCIA MELO

“No Brasil, um crime só merece atenção se for uma obra de arte. Queremos os canibais, os perversos, os hiperviolentos, os científicos. Queremos os melhores.”

*(Acqua Toffana - Patrícia Melo)*

---

<sup>207</sup> SILVA, Deonísio da. Op. Cit., p. 86.

Após a leitura das três obras de Patrícia Melo, *Acqua Toffana* (1994), *O Matador* (1995) e *Elogio da Mentira* (1998) já é possível declarar que a escritora paulista tem preferência em desenvolver sua ficção com foco narrativo em primeira pessoa do singular, criando narradores masculinos e, em sua maioria, assassinos.

É melhor inicialmente indagar sobre algumas peculiaridades dessa parte. A escolha de uma escritora, para aludir ao universo do que se chama escrita feminina. A menção ao gênero masculino como idéia contrastiva ao feminino. Portanto, veremos algumas passagens do texto de Patrícia Melo para conjecturarmos acerca desta transposição de gêneros, isto é, do universo masculino e, além disso, homicida, contido numa escrita que poderíamos chamar grosseira e redutoramente de feminina.

Embora os estudos de Gênero não façam parte do campo efetivo dessa pesquisa, ousa-se penetrar nesta área, recorrendo a uma visão genealógica do termo Gênero. Não apenas enquanto categoria distintiva em algumas classes gramaticais, como também, para os estudos feministas, enquanto conjunto de arranjos que faz o social transformar uma entidade biológica em identidade humana. Há também a abordagem de Michel Foucault, para o qual a idéia de categoria não é a de pura classificação, mas instituída de poder. O gênero é exercício de definição que revela e exerce poder.

Então, a utilização das categorias masculino e feminino não se correspondem biunivocamente com o ser homem e o ser mulher. O ser mulher, por exemplo, não está colado à fisiologia dos corpos femininos ou alternadamente. A idéia aqui priorizada não está centrada no fato de que há ficcionistas que penetram no universo do sexo oposto, como se isso fosse um fenômeno inusitado de linguagem, pelo contrário, considera-se

que existe um trânsito entre o masculino e o feminino em mulheres e homens. Daí é bom aproveitar o que Lúcia Castelo Branco<sup>208</sup> já disse, com base nos aforismos lacanianos de que o feminino, embora se defina como o não-masculino, nem sempre consiste numa oposição ao masculino. É o mesmo que dizer que não há simetria entre o masculino e o feminino. Lacan, com a expressão “não há relação sexual”, talvez tenha se referido à tão almejada complementaridade entre homem e mulher.

Portanto, ratifica-se o que a autora diz sobre o feminino que não é especificamente da mulher, mas a ela se relaciona. E passa-se a refutar parcialmente a idéia de que geralmente a escrita feminina apresenta aquela preocupação exclusiva com temáticas memorialistas e autobiográficas como a maternidade, o corpo, a casa, a infância, enfim, todos os elementos que se referem ao universo do lar e do eu. E nada melhor do que o texto de Patrícia Melo para demonstrar esta possível exceção ao convencional.

---

<sup>208</sup> Ver BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é Escrita Feminina*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo, Brasiliense, 1999.

## 1. TRATADO DO ÓDIO

Em *Acqua Toffana* temos dois contos que mantêm uma relação muito estreita entre si. O primeiro, narrado sob a perspectiva de uma mulher que desconfia que o seu namorado é o Estrangulador da Lapa tão evidenciado pela mídia, uma espécie de tratado do medo. E o segundo, sobre o qual iremos nos deter, narrado sob a ótica de um homem que tem como idéia fixa assassinar sua vizinha Célia, uma espécie de tratado do ódio. Ambas as narrativas têm um elo curioso. Na parte final da segunda história, o narrador, após ter lido as principais manchetes dos jornais, entra na delegacia mais próxima para se apresentar enquanto o Estrangulador da Lapa, fazendo nós, leitores, desconfiarmos: ‘será que o suspeito da primeira narrativa era o assassino da segunda? Ou tudo não passou de um engodo proposital?’. Vejamos então como é que todo esse processo fanático do narrador se inicia.

“Sou pontual. Há vinte e cinco anos trabalho no cartório e nunca me atrasei um dia sequer. O elevador chegou. Entrei rápido, e aquela porta sonsa, fechando com preguiça, encrespou minha manhã. Apertei o térreo, e quando estava saindo uma mão me tocou no cotovelo. Odeio isso. Odeio que me toquem com essa mão suja. Era a mulher do sétimo andar. Nunca me lembro o nome dela.”<sup>209</sup>

O tempo de serviço que ele tem no cartório pode justificar o grau de frustração que possuí, isso talvez o tenha tornado um sujeito extremamente obsessivo quanto à pontualidade. Sua manifestação de ódio é gratuita e lembra muito o mesmo ranço de



Álvaro de Campos, quando dizia em *Lisbon Revisited*: “(...) Não me peguem no braço, não gosto que me peguem no braço.”<sup>210</sup> O fato de não se lembrar do nome da vizinha, que era Célia, mostra a sua total indiferença e desdém. Só que, para o leitor, quem não tem nome é ele, que vive num apartamento com a esposa e os filhos, todos anônimos. A narrativa toda se estabelece numa disposição sintética e rude das palavras. As frases são geralmente nominais e/ou reduzidas, proporcionando ao leitor uma ampla possibilidade de construção de imagens mentais. A linguagem é semelhante a de um roteiro cinematográfico, há passagens que são meras menções, rubricas e indicações que servem para arredondar e sugerir os fatos.

O narrador, ao fixar a idéia de que odeia aquela mulher redonda com cheiro de sopa, passa a praticar exercícios mentais de extermínio, matando muitas vezes a personagem, até concluir que a melhor forma de matá-la seria afogando-a na banheira de sua própria casa. Estes exercícios de execução se manifestam tanto no plano onírico, em alguns pesadelos que ele tem, quanto no plano concreto de uma realidade paranóica e alucinógena. Essa forma de treinamento imaginativo se assemelha bastante a abordagem de *Os Crimes Exemplares* (1956), de Max Aub, cujas confissões revelam que este narrador já cometera dezenas de assassinatos ou então já executara muitas vezes a mesma vítima. Vale acrescentar que Aub, no prefácio de seu livro, alegava que “o grande ideal já não é senão medíocre: vencer as suas pulsões. Por causa desta pretensa dignidade em se castrar, morreram muitos dos melhores. No seu submundo, estes humildes criminosos justificam isto sem sequer se aperceberem, mas não penso que inspirem piedade.”<sup>211</sup>

Algumas marcas mais significativas do discurso do narrador de *Acqua Toffana*, que demonstram a sua irritabilidade, sua tolerância zero para qualquer situação, são as

---

<sup>209</sup> MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 69.

<sup>210</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Estação, 1997, p. 116.

indicações de signos verbais estruturados em frases com palavras únicas, que remetem metonimicamente a sua rotina de trabalho. Um exemplo é o uso da onomatopéia “Tumb”, que indica o barulho dos carimbos. “Boa parte do meu trabalho consiste em carimbar, nos contratos, certidões e testamentos, aquele dedinho que indica o local da assinatura. Eu me sentia estranho naquele dia. Já devia ter carimbado quinhentos dedinhos. Tumb. Tumb. Tumb.”<sup>212</sup> Sem falar na enumeração das armas ou dos meios com os quais ele poderia executar Célia como : “Facas, punhais, revólveres, estriçnina. Cordas, punhais. Facas. Facas. Facas.” Além da palavra ‘Trens’ que metaforiza a sua raiva louca.

“Minha cabeça parecia uma estação. O trem chegando devagar. Dava tempo para tudo: ela falava alguma coisa, eu sacava a navalha. Fiz um corte em sua garganta de dois centímetros de largura e dez de comprimento. O trem ia embora, eu precisava jogar água na cara, molhar os pulsos. Facas”<sup>213</sup>

Todas as vezes em que o narrador fantasiava o assassinato de Célia, seu discurso sempre fazia alusão ao discurso jurídico, quando o mesmo já se imaginava depondo e, portanto, mentindo e negando; ao discurso médico, ao pensar sobre todos os tipos de autópsias e laudos que poderiam ser traçados pelos legistas; ao discurso farmacológico, ao postular sobre as misturas químicas, caso fosse matá-la por envenenamento “Estricnina. Abrina. Aconitina. Não há dor intensa, mas o mal-estar é grande. Pensei em usar *Acqua Toffana* (cuja fórmula contém arsênio). Morte lenta, dois anos de dores de cabeça, vômitos.”<sup>214</sup>; ou ao listar a série de soníferos pelos quais ficara fascinado como “Lexotan. Dalmadorme. Valium. Tranxilene. Principalmente Lorax.”<sup>215</sup>; e ao discurso

---

<sup>211</sup> AUB, Max. *Crimes Exemplares*. Lisboa: Antígona, 1982, p. 10.

<sup>212</sup> MELO, Patrícia. Op. Cit., p. 71.

<sup>213</sup> Idem, p. 70.

<sup>214</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>215</sup> Ib., p. 75.

jornalístico, quando pressupunha o tipo de cobertura sensacionalista que fariam de seu crime. A dicção do narrador segue um ritmo muito veloz, talvez devido às frases curtas e substantivas e à composição seqüencial de termos de diversas metalinguagens.

Para se dedicar exclusivamente à missão de matar Célia, o narrador se separa da família e passa a desfrutar da solidão, alegando ser muito melhor viver assim, sem o cheiro corriqueiro de cebola, sem ver o tapete sempre engrouvinhado e a pasta de dentes sempre fechada. Sua neurose obsessiva vai além destas implicâncias. Ele nunca usava a mesma cueca duas vezes, tomava banho sempre que acordava, jamais usara coisas de alguém, era superlimpo. Odiava sandália de dedo e salto, cabelo a caju, detestava a cor marrom, achava que num banheiro é preciso ter dois tapetinhos: um diante do box e outro na pia. Célia só colocava na pia. A partir daí ele passou a fazer as leituras simbólicas da casa e dos modos de Célia, embora se contradissesse admitindo que não acreditava em símbolos, não gostava de associações e representações e odiava psicologismo.

Por falar em Odiar, este era o verbo mais flexionado por ele. Para acirrar o seu ódio, ele fixava na mente uma série de itens referentes à Célia, em forma de *brainstorm*, para fortalecer sua meta.

“O que vou contar agora vai dar a dimensão artística do meu gesto. Uma vez que alguém disse que o crime está para os marginais assim como a arte está para nós. Crime é arte. A idéia não surge por acaso, os trens, havia toda uma explicação por trás dos trilhos, que agora sei bem. É importante falar sobre mim, para que não pensem que sou um desses estúpidos que passam anos deitados num divã. Acho terapia picaretagem. Ismos. (...) Aquelas mulherzinhas falando que descobriram na terapia que tinham dificuldade de realizar a morte. Realizar a morte! Dificuldade com a figura paterna. Tudo merda, não acredito mesmo. Mas acredito na arte. Estou falando do ato da criação. Eu não entendia nada, mas existia o desejo de matar Célia. (...) É uma onda feroz. E o quadro fica pronto.. Só depois ele vai entendê-lo, saber o porquê da idéia, é ridículo falar

assim, mas é assim que se faz arte. Primeiro eu tive o desejo, depois veio a razão. Eis a minha razão.”<sup>216</sup>

Percebe-se que o relato do narrador, embora psicótico e narcisista, conta com a escuta de possíveis interlocutores, numa espécie de confissão. Tenta postular a idéia de crime.

“Passei a freqüentar o Fórum da Vila Velha e a assistir a júris. Eu estava atrás da fórmula eficaz. A idéia do crime perfeito é romântica. Assassinos são passionais. (...) Promotor é a espécie mais interessante que conheci. Adoro promotores. Aço, músculo e dor. Cheguei a conhecer algumas regras de acusação: réu que chora é culpado, os inocentes ficam indignados(...)”<sup>217</sup>

Sua maneira de pensar é recheada de paranóias diversificadas, são muitos os signos, são muitas as imagens mentais que o leitor se vê obrigado a compactuar com o assassino. Ele, apesar de declarar sua ojeriza pela Psicologia, traça o seu próprio perfil, como se estivesse num divã e como se o seu terapeuta fosse o próprio leitor. Ele vivia de convenções simbólicas. A própria idéia de matar Célia surgira do campo do simbólico. E paradoxalmente ele dizia que era contra qualquer tipo de violência. Tenta até mesmo teorizar sobre o ato homicida, alegando que o ato “não provoca em mim nenhuma espécie de prazer erótico. É alívio o que sinto. Sofro de *bolus hystericus*, aquela que sobe e desce, dificultando minha alimentação. O alívio é nesse sentido. A bola se dissolve.”<sup>218</sup>

O homem passa a estudar as possibilidades de como abordar Célia. Seria preciso conquistá-la, para chegar até sua casa e conhecer o seu banheiro.

---

<sup>216</sup> Ib., p. 79-80.

<sup>217</sup> Idem, p. 83-84.

<sup>218</sup> Ibidem, p. 82.

“A única possibilidade era eu me lançar a uma conquista amorosa. A idéia me provocou ânsia. Corri para a pia da cozinha e vomitei. Lavei a boca, molhei a cara. Nódulos, saliva. Sandálias brancas. Achei que seria capaz. Forjar um flerte. Tempo. Visitas. Tempo. Tempo. Banho. Jogos românticos. Puxão no pé. Fim.”<sup>219</sup>

Pela fragmentação, nota-se o encadeamento das idéias pertinentes ao plano de matar, a premeditação é reforçada pela inserção de elementos que lembrem o objeto principal do seu asco, ou seja, é Célia que surge em sua mente, metonimicamente, Célia é o objeto e, portanto, o alvo de seu discurso/pulsão homicida. Após a idéia de flerte, tem-se a palavra ‘tempo’, que remete à demanda temporal a ser despendida até ele conseguir visitá-la. Em seguida, duas vezes a mesma palavra: ‘tempo, tempo’. Filmicamente a palavra ‘banho’, já em decorrência de uma intimidade difundida. E conseqüentemente os ‘jogos românticos’ e o ‘puxão no pé’. Fato consumado.

É preciso lembrar que todas essas cenas fazem parte do plano das possibilidades que o narrador vai traçando gradativamente, mas que acabam revertidas para o leitor como ação efetiva dentro do desenrolar da narrativa. Isto é, dentro do encadeamento lógico dos fatos na narrativa, mesmo tudo sendo reproduzido a partir da mente perturbada do narrador, são estas as versões que o leitor aceita como possíveis.

Elemento essencial que nos ajuda a compor o perfil do narrador de *Acqua Toffana* está em suas observações sobre as mulheres. Para ele “Todo o homem é um canalha, toda mulher é uma estúpida. Isto é a humanidade.”<sup>220</sup> E com estas máximas ele passa a alinhar todas as suas impressões sobre o sexo oposto, por exemplo:

“Eu fiz estágios com as mulheres. Há muitas mulheres na minha família. Sou filho e neto de costureiras. Passei a vida com aquelas senhoras imóveis diante de minha mãe, braços levantados, cheias de alfinetes, contando segredos. Conheço as mulheres. São massas sangrentas, traição e flores. Sexo para

<sup>219</sup> *Ib.*, p. 86.

<sup>220</sup> *Ib.*, p. 91.

elas não é uma necessidade biológica. O desejo de um homem é aço. Depois do sexo ele quer água, solidão, Marlboro. Para a mulher toda a história começa depois do sexo. No Marlboro. O que foi, querido? O suor, o cansaço dos músculos, a dor...elas não se importam com nada. O sexo não vale nada. Valem as palavras que se diz do sexo. Terapia na cama é a coisa mais nojenta do mundo. Eu consigo tomar uma chuva e esquecer uma trepada. Mas nunca consegui esquecer as bobagens que elas me disseram depois do sexo.<sup>221</sup>”

Essa sua perspectiva incorpora todos os valores machistas, sexistas e, latentemente, misóginos, pois somente enxergava as mulheres como um buraco a ser preenchido, uma fenda a ser soldada. Não amava as fêmeas, só necessitava fisiologicamente delas, apenas o instinto biológico prevalecia. A busca do prazer era unilateral, pouco importavam palavras, segredos e trocas de carinho. Ele só queria estar diante de mulheres submissas feito Célia. Caso houvesse uma outra que pudesse postular a condição de igualdade, ele não suportaria. A única maneira de conquistar mulheres era matando-as, assim ele as teria completamente obedientes.

Para sua frustração, e também do leitor que tanto ficara na expectativa da consumação real do crime, após tantas execuções no plano da possibilidade, a situação acaba invertida, de tal modo que Célia desaparece em plenos dias em que ele pretendia matá-la. Ele adoece e acaba sentindo falta de tudo aquilo que achava mais desprezível: Célia. Ela o visita no hospital, seu ódio lhe corrói ainda mais. Depois da alta, finalmente ele recria a pantomima da banheira e no exato momento é completamente dominado por uma inércia física e mental. Diz ele: “Todos os sistemas desligados. Potência, impulsos, zero. Bloqueio total. Câmbio, desligo! Virei as costas e fui embora. Célia ficou lá. Uma massa branca boiando. As mulheres são assim. Estúpidas.”<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> *Ib.*, p. 92.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 132.

Por fim, ele sai caminhando denominando-se inversivo, nódulos solitários, *bolus hystericus*. Célia não ficara boiando na banheira literalmente, ficara pasma com a situação, boiara mentalmente diante de sua atitude primeiro agressiva e fatalista, depois apática e inerte. Célia não entendera coisa alguma. E ele realizou testes, experimentou sensações, cometeu muitos crimes, causou até mesmo exaustão ao leitor, mas no fim fracassou.

## 2. MATAR É VIVER

O verbo Matar, em seu sentido de base, é sintaticamente classificado como transitivo direto, exigiria complemento, um objeto direto. Como ensinavam os antigos professores de sintaxe: para descobrir os objetos diretos de um verbo, basta testá-lo em sua regência: ‘Quem mata, mata? Quem mata, mata alguma coisa? Ou quem mata, mata alguém? Exige objeto ou não exige? Se exige, esse objeto é objeto mesmo, em seu sentido de base, ou esse objeto sintaticamente pode ser um objeto sujeito? E esse sujeito, é uma pessoa, ou é uma coisa?’

Gramaticalmente, o verbo matar é transitivo direto, exige objeto direto, que pode ser coisa ou pessoa. Mas daí, pergunta-se: como é que se mata coisa, se coisa não vive? Só seres vivem. Então, os objetos diretos só podem ser alguém e não algo. A não ser que o verbo Matar seja utilizado no sentido figurativo. Talvez Drummond tenha sabido colocar isso melhor:

“Quem se espanta com o espetáculo de horror diversificado que o mundo hoje oferece, faria bem se tivesse o dicionário como livro de leitura diurna e noturna. Pois ali está, na letra M, a chave do temperamento homicida, que convive no homem com suas tendências angélicas, e convive em perfeita harmonia de namorados. O consulente verá que matar é verbo copiosamente conjugado por ele próprio. Não importa que cultive a mansuetude, a filantropia, o sentimentalismo; que redija projetos de paz universal, à maneira de Kant, e considere abominações o assassinio e o genocídio. Vive matando.”<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Ver ANDRADE, Carlos Drummond de. *Verbo Matar*. In: *De Notícias e Não-Notícias faz-se a Crônica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 55.



Prosseguiria ele ainda num passeio semântico ao redor do verbo Matar, cronicando como ninguém sobre a figuratividade do termo. Começamos essa reflexão apenas para incitar-nos a discutir o título deste item, em que Matar é Viver. Como Matar vai significar o seu antônimo, o Viver? Nas narrativas de Rubem Fonseca e Patrícia Melo isso é possível para os seus narradores. Aproveitemos, portanto, o aforismo criado por Deonísio da Silva, para repetir a indagação de que para esses narradores matar é condição para viver. Eles vivem para matar ou matam para viver? Aqui, são os verbos matar e morrer que são revestidos por uma vestimenta filosófica. Matar é intransitivo.

Em *O Matador* (1995), o narrador MáiqueL se vê envolvido numa seqüência de crimes que não tem retorno. Transforma-se num matador profissional, tem muitas mulheres, dentre elas, Érica e CleDir, não consegue canalizar o seu ódio apenas profissionalmente, para executar as suas vítimas. Confunde-se. De vez em quando entra em crises de consciência.

“Eu tinha acabado de matar um homem. Eu tinha acabado de matar um homem e estava arrasado. E com dor de dente. E tinha faltado no trabalho. Não me saía da cabeça a imagem da garota beijando o cadáver. Por que eu matei Suel?, eu queria saber, eu queria que alguém me explicasse por que matei Suel.”<sup>224</sup>

Este foi o primeiro de uma série de crimes cometidos pelo herói da história, MáiqueL, narrador em primeira pessoa que vive na conturbada São Paulo. Este tipo de narrador, de todos os que já estudamos, talvez seja o que reúna todas as características dos demais. Já que ele é, tanto no que diz quanto no que faz, um sujeito equivocado,

---

<sup>224</sup>A análise do Matador está em desenvolvimento.

alienado e incoerente, digamos que neste perfil vamos visualizar vários momentos dos outros narradores.

A começar pela postura existencialista adotada após o primeiro assassinato. Máiquel vai para casa, nada acontece com ele. Chega a passar mais de um dia trancado, tentando dormir e com uma bruta dor de dente, ou seria um peso na consciência? Ele alega querer relaxar, não deseja falar com ninguém, não acredita em ninguém. Os policiais não o procuraram, e quando o viram, sorriram e cumprimentaram-no como se ele fosse um homem condecorado e temido por sua bravura. Motivos para matar não existiam. Ele matou Suel só porque o mesmo tirou sarro de seu cabelo pintado. A partir daí, kafkianamente, ele vai enredando-se pela trama criminosa.

Patrícia Melo parece não ter controlado os limites quando de sua concepção. Máiquel lembra aquele tipo de personagem que depois que nasce, sai perambulando pelo mundo, fora de qualquer controle, daqueles que passam a dizer e agir deliberadamente, como se estivessem desvinculados de seu criador, assumindo uma autonomia própria. Traço fundamental para tentarmos entender a personalidade de Máiquel é o de perceber como se dá a construção sintomática do ódio em sua mente.

“(...) naqueles dias esse tipo de coisa acontecia muito: algo dentro de mim gritando, e outro algo, maior, ignorando. Uma onda que vinha do estômago, sem força, e morria na boca, sem espuma. O ódio, alguém já disse isso, começa na boca. E aquilo, que eu nem sabia o que era e que já era a minha própria morte, o começo da minha morte, terminava na boca, sem espuma.”<sup>225</sup>

São inúmeras as passagens que podem ilustrar os instintos pulsionais de Máiquel. Ele deixa transparecer uma visão fatalista das coisas, resquícios de consciência, pois como matara, sabe que está se encaminhando para a própria morte,

isto é, o narrador pressente que algo de ruim ainda irá lhe acontecer. Tem um pouco aquela visão de destino traçado, um detalhe trágico. Após a morte de Suel e depois da constatação de que ninguém estava atrás dele, Máiquel envolveu-se com Cledir, garota humilde que trabalhava em balcão de lojas.

Durante a vida de casado, adquiriu hábitos nocivos, cheirava cocaína compulsivamente, portanto não dormia e não se alimentava direito, além disso bebia muito. Isso tudo transforma a sua relação com Cledir num verdadeiro inferno. Já tinham uma filha pequena, Samanta, enquanto ele mantinha seu emprego de matador para patrões diferentes que exigiam-lhe dedicação exclusiva. Certa vez conhece Érica, mulher muito mais bonita que Cledir, religiosa, devota de igrejas cujos discursos eram altamente forjados, em que o charlatanismo era exercido com a maior das empáfias.

Máiquel não agüentava mais a vida que levava. De vez em quando pesava-lhe na consciência de que era uma engrenagem nas mãos de poderosos. Um cachorro adestrado. Isso o irritava profundamente, ainda mais depois de cheirar pó e beber nos bares da vida. Até que:

“Fiquei tão desesperado, comecei a correr, correr, vou correr até morrer, pensei, até explodir, até voar, e corri, e cheguei em casa e me tranquei no quarto e cheirei, a Cledir começou a bater na porta, abra, coloquei a cômoda para bloquear a entrada, abra, abra a porta, abra essa porta, abra essa porta, abra essa porta, abra essa porta, abri, ela começou a berrar comigo, eu ouvia tudo, entendia tudo, ela estava assustada, o ódio começou mesmo na boca e explodiu no cérebro e explodiu nas minhas mãos e eu apertei o pescoço de Cledir, apertei, apertei, apertei e só parei quando ouvi o osso do pescoço se partir.”<sup>226</sup>

Depois do assassinato da mulher, Máiquel faz uma digressão intertextual bastante significativa para entendermos a sua trajetória. Começa por lembrar de uma

---

<sup>225</sup> Op. Cit., p. 114.

<sup>226</sup> Idem, p. 117.

história que seu pai lhe contava, que tinha lido num livro, sobre um homem que uma vez saiu do trabalho e nunca mais voltou. Sua esposa contratou um detetive para procurar seu marido, mas nunca obteve resposta positiva sobre o seu paradeiro. Anos depois, esse detetive, quando percorria uma outra cidade, isso era nos Estados Unidos, reencontrou o tal homem desaparecido. Este homem lhe contou que naquele dia do desaparecimento, conseguira escapar de um acidente. Uma viga enorme de cimento caía de uma construção, quase na sua cabeça. Escapou da morte por muito pouco. Após este incidente, o homem meteu a cara no caldeirão da vida e tudo perdeu o sentido aos seus olhos. Eis o princípio do existencialismo. Mulher, filhos, trabalho, todas essas coisas passaram a não ter sentido algum para o homem. Por isso ele resolveu sair andando por aí e nunca mais voltou.

Somente o leitor que conhece relativamente a história do romance ‘noir’ norte-americano é que consegue inferir pertinentemente sobre essa sinopse. Trata-se da Parábola de *Flitcraft*, uma narrativa de Dashiell Hammett, um dos escritores de romance negro mais aproveitados por Patrícia Melo. Máiquel se utiliza da parábola apenas para ilustrar o seu estado, tentando equiparar-se ao *Flitcraft*. Sua sorte foi contar com a ajuda da sua mais nova paixão, Érica. Foi Érica quem lhe ajudou a remover o corpo de Cledir. De maneira fria e determinada, Érica persuadiu-o de que era preciso colocar o corpo no porta-malas e enterrá-lo longe dali. Foram para a Serra da Cantareira. Máiquel cavou um buraco profundo de dois metros e jogou o corpo da ex-mulher lá dentro.

“Eu também não conseguia dormir, ficava pensando no corpo de Cledir, a terra cobrindo o seu rosto, isso foi a coisa que mais me impressionou, a terra caindo no rosto dela. O caminhoneiro. (...) a imagem do caminhoneiro não saía da minha cabeça. Ele poderia ter anotado a placa do meu carro. Alguém descobriria o cadáver. Os jornais. O caminhoneiro contaria do casal num Dodge Dart marrom-metálico. Levantei. Vou lá, eu disse. Fui. Desenterrei o cadáver, coloquei no porta-malas e o trouxe para casa. Não achei seguro deixar Cledir no

carro, eu estava resfriado, não sentia cheiro algum, mas talvez ela já estivesse cheirando. Quando Érica me viu entrar com Cledir no colo, começou a chorar. Ela está tão suja, coitada.”<sup>227</sup>

Do crime perfeito, Máiquel estava longe. Suspeitava que teriam sido vistos por um caminhão na beira da estrada. Fácil notar que a culpa se constrói a partir da lembrança de imagens da morta, como signos reincidentes, como sonhos repetitivos, pesadelos. A situação se torna mais patética, quando ele começa a andar com o corpo de Cledir pra cima e pra baixo, fruto de sua paranóia. Érica fica com pena da morta e resolve dar-lhe um banho, essa cena do banho mexe com os instintos de ambos, passam até mesmo a desejar o cadáver, num ritual necrófilo. Érica, enquanto ensaboa o corpo de Cledir, questiona Máiquel sobre as transas que ele tinha com a morta. “Você fodia com ela, Máiquel? Fodia ou não?” Ambos admiram o cadáver, a pulsão de morte se confunde com a sexual, há um jogo excitatório provocado por Érica, ela quer saber detalhes sobre aquilo, ali, naquelas condições, enquanto ensaboa o cadáver de Cledir. Depois disso ainda saem dali, e vão imediatamente transar, motivados pela conversa tétrica.

Patrícia Melo conseguiu, com distinção, mostrar o não-dizer e os eufemismos daqueles que combinam as mortes alheias e contratam os serviços de matadores, a forma como eles tratam de seus negócios, como se estivessem falando generalidades. Além disso, põe na voz do narrador algumas reflexões sobre o seu ofício.

“Eu tenho acompanhado seu trabalho, meus homens falam muito de você. As pessoas aqui do bairro te adoram e você sabe disso. Os comerciantes te respeitam. A polícia te respeita. As donas de casa te respeitam. E o que você faz, Máiquel? Eu matava pessoas, mas isso eu não disse, fiquei esperando ele responder. Filantropia para a polícia, é isso que você faz. Filantropia, eu repeti, é filantropia, ele disse, só que neste país não se deve fazer filantropia, cobre sempre, cobre tudo, eu cobro, eu disse, cobra pouco, ele disse, cobra muito

---

<sup>227</sup> Idem, p. 120.

pouco, ninguém quer sujar as mãos, ele disse, há um bom mercado, ele disse, um mercado muito bom mesmo, pode-se ganhar muito dinheiro com isso. (...) Eu queria te propor sociedade, Máiquel, numa firma de segurança patrimonial.”<sup>228</sup>

Faz-se uma legítima análise de mercado, sem jargão nem terminologia própria, camufla-se, simplesmente. Transforma em verdade a mais absoluta mentira, a ponto de se acreditar piamente em tudo. Esse recurso do qual o narrador se utiliza, no qual os diálogos se creditam junto ao não-dito, apenas para informar ao leitor sobre o que se pensa no mesmo instante em que se fala, é tão igual ao que Rubem Fonseca utilizou tanto em *O Buraco na Parede*, quanto em *Passeio Noturno*. É claro que a firma de segurança pública acima mencionada consistia numa forma eufemizada de aludir a uma agência de matança, de carnificinas encomendadas.

Durante todo esse papo com o seu mais novo empresário, o delegado Santana, Máiquel esquecera do corpo de Cledir que ainda estava dentro do carro. Após alguns tragos no boteco, lá foi ele absurdamente enterrar Cledir no quintal da casa do Marcão, um de seus amigos que estava fora, viajando. Infeliz idéia: da Serra da Cantareira para a casa do Marcão, não parecia ser uma mudança pra melhor. Local muito próximo e familiar.

Na segunda parte do livro, Máiquel começa fazendo um balanço de sua vida, acreditando que tudo estava bem. O escritório ia bem, estava ganhando uma grana legal, o lugar onde moravam, ele, Érica e Samanta, era bem situado. Apenas em sua mente, mantinha-se a mesma idéia fixa, a paranóia deixando de ser latente para tornar-se manifesta: a morte de Cledir. Continuava sonhando com ela, tendo pesadelos, tinha despertares bruscos durante a noite. Enquanto isso Érica freqüentava assiduamente a igreja do Padre Marlênio, um impostor, manipulador de mentes, com quem ela acabara abrindo-se como confidente.

---

<sup>228</sup> MELO, Patrícia. Op. Cit., p. 123.

Azar era o de Máiquel, que nunca gostara daquele padre. Érica contara tudo a Marlênio sobre a morte de Cledir, num tolo pretexto de que tinha que se confessar. Para quê tudo isso? Para acabar com o tédio contemplativo pelo qual passava o nosso narrador. Esse, cada vez mais furioso, nos deixava escapar uma esplêndida fábula sobre os cães, ilustrando a sua consciência sobre o seu trabalho, mais uma vez:

“O jogo é assim: eles latem e você sai correndo. Você sai correndo e eles ficam esperando você voltar, latindo e tomando uísque. Entre no mato, eles dizem, e você se enfia no mato, eles ficam lá, no carro, esperando e falando como é o hotel em Miami. Você fica no escuro, você pisa na lama, e se você volta sem nada, eles te batem. Você sai correndo, você foge, eles vão atrás de você e perguntam se você quer alguma coisa, qualquer coisa. Você aceita. Você aceita e eles mandam você ir lá buscar aquela coisa que eles gostam. Enquanto isso eles cercam a varanda com grade. Você no mato, e eles fedendo a lavanda after shave. Grades. Você no mato, você no escuro, eles no claro, no ar refrigerado. Você encontra o que eles querem e você, mais uma vez, faz o que eles querem. E aí você volta, você traz carne sangrando, eles comem e gostam. Eles gostam e fazem um cafuné na sua cabeça. E te dão um pedaço de açúcar. Não, eles não te dão açúcar, é cavalo que gosta de açúcar, e você não é cavalo. Você é um cachorro. Você é um cachorro filho da puta e você ignora que é um cachorro filho da puta, porque isso também faz parte do jogo, ignorar.”<sup>229</sup>

Nosso narrador não é tão incoerente o quanto pensávamos. Ele sabe que é usado, que é uma arma na mão dos poderosos. Deprecia-se, xinga-se e admite que seu destino está traçado, como nas *moiras*. Quando não é ele, é Érica quem resolve desenhar o seu perfil, irritando-o cada vez mais. Desta vez, Máiquel, enquanto se arruma para uma solenidade, na qual receberá uma medalha, é obrigado a ouvir os insultos de Érica, retratando-o: “é por isso que você vai ganhar uma medalha. Eles estão orgulhosos porque te ensinaram isso, o ódio, a lama, e você ama esse ódio e essa lama, essa porcaria toda.”<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> OP. Cit., p. 160.

<sup>230</sup> Idem, p. 165.

Através do discurso de Máiquel, conseguimos ter a noção exata do que é a atitude narrativa da pulsão. Além da repetição de alguns termos ou frases que enfatizam a sua ira, percebemos que todo o encadeamento verbal assume uma violência narrativa que vai tomando corpo gradativamente, até culminar no despejo do ódio, no assassinato banalizado de mais uma de suas vítimas. A aventura patética com o cadáver de Cledir mostra bem o tom que Patrícia Melo quis criar na narrativa, dando-lhe uma característica que está além do surrealismo e do absurdo, o romance por hora se inscreve naquele tipo de comédia norte-americana, de Sessão da Tarde, em que um ‘morto muito louco’ é carregado aos quatro cantos pelas instâncias espaciais da narrativa.

Para Máiquel matar é viver. Por isso a sua trajetória prossegue dentro daquilo que ele julgava inevitável. Marlênio conta à polícia o segredo que Érica lhe confidenciara: de que Máiquel teria matado Cledir. E logo depois segue a fuga e sua conseqüente prisão. O chefe de Máiquel, o que era bem previsível, esquiva-se dos fatos, abstém-se, e deixa seu empregado de molho no cárcere. Lá pelas tantas, ainda pra piorar a sua situação, Máiquel, num acesso súbito de raiva gratuita, age feito o executivo de *Passeio Noturno* e com a impulsividade de *O Cobrador* e atira, por querer, num garoto skatista. Mais ainda, resolve deixar um bilhete sobre o cadáver escrito com sangue: “Viva o futuro!” Para espanto dos leitores, e do próprio narrador, o papel utilizado para deixar sua mensagem era o seu cartão da empresa Alpha, onde trabalhava.

A mídia aproveita para dar participação do fato, distorcendo-o bastante, transformando o matador no mito da semana. Na prisão, Máiquel quase sofre uma emboscada: um colega de cela tenta matá-lo a mando do delegado Santana, o seu próprio chefe. Ao escapar da morte, o narrador, enquanto executa quem tentava executá-lo, realimenta-se de seu ódio, redirecionando-o para o delegado Santana:



“A coisa bateu lá, diretamente no fígado, veio um gosto amargo na minha boca, e uma corrente elétrica correu pelas minhas veias, minhas mãos acenderam, acendeu o canivete, enterrei, meu cérebro também, acendeu, enterrei o canivete mais de trinta vezes na barriga dele, enterrei, até a décima facada ele estava bem acordado, enterrei, não soltava nem um ai, o filho da puta, ficava olhando eu esfaqueá-lo, depois, ele desmaiou, o crioulo, e depois morreu, e dei mais um monte de facadas só para ter certeza de que ele estava morto.”<sup>231</sup>

O narrador imbatível consegue fugir da prisão e vai direto perseguir o delegado Santana, encontra-o numa churrascaria e o extermina, numa cena bizarra. Atira com uma Beretta 9 mm, os pedaços do cérebro da vítima se misturam aos pedaços de carne que comia. Aproveita para executar todos os demais, sobre os quais julgava que lhe devessem alguma coisa, como *O Cobrador*. Mesmo com toda a carnificina final, Máiquel consegue escapar, sem que a polícia o capture. Durante sua fuga, o romance se encerra recheado de seus pensamentos, re-atualizando o seu balanço da vida, numa perspectiva existencialista. Máiquel tinha a impressão de que o mundo estava de costas para o homem, este de costas para Deus, este de costas para o mundo, uma zorra completa. Assim continuava o percurso sem fim deste narrador que achava que quando o homem lambia a fama, perdia o caráter.

---

<sup>231</sup> Idem, p. 191.

### 3. PASTICHE DO ROMANCE POLICIAL

O *Elogio da Mentira* (1998), a começar pela dedicatória - Para Rubem Fonseca - já antecipa que a autora é leitora de seus textos e, por isso, sofreu muitas influências temáticas e formais, principalmente pelo tipo de construção narrativa da ordem do cinematográfico, da ousadia em formatar narradores assassinos, e do tipo de violência verbal que os cercam. O título *O Elogio da Mentira* já alude parcialmente ao texto de Erasmo de Rotterdam, *O Elogio da Loucura*, e apenas se confirma pela epígrafe inicial do livro, retirada do texto do autor, que diz assim: “A mente humana é mais suscetível à mentira do que à verdade”. Isto já mostra ao leitor que a questão da mentira cercará a conduta de todos os personagens, inclusive do próprio narrador. A autora divide o texto em três partes com os seguintes títulos:

I – Cadáveres, crimes e criminosos

II – Dê uma mão a você mesmo

III – Céu e Inferno

Na Primeira Parte – *Cadáveres, Crimes e Criminosos*, com a epígrafe de Sêneca: “Aquilo que é bem dito por outro é meu”. Já podemos inferir que se remete à própria postura ideológica do protagonista-narrador José Guber, a respeito de Fúlvia Melissa, mulher atraente com a qual ele se envolve.

José Guber, pode ser que esse fosse o seu nome artístico ou pseudônimo, era escritor de narrativas policiais do tipo B, costumava mandar sinopses de romances para o seu editor Wilmer, que geralmente não as aceitava ou simplesmente as modificava. Em busca de um enredo inusitado, Guber decidiu escrever sobre morte por envenenamento, pensando numa forma mais inédita de surpreender os seus leitores. Um dia, tendo a idéia de inserir cobras no seu livro, como seres propiciadores de veneno, Guber chega a um serpentário de São Paulo e conhece Fúlvia Melissa. A garota trabalhava no Instituto Soroterápico Municipal e sua especialidade eram os ofídios. A partir daí ambos travam conhecimento e acabam se envolvendo numa trama fatalista.

Fúlvia Melissa vai explicando a Guber que existem diferentes tipos de veneno de cobras que podem ser classificados em: necrosantes, neurotóxicos, paralisantes e etc. Portanto, diferentes formas de matar dependendo da espécie da cobra. É possível sentir o clima de suspense durante essa conversa inicial dos dois no momento em que: “Um trovão ribombou no céu, raios, não tivemos nem dois minutos para correr de volta para o museu, a chuva desabou”. Além disso, no discurso de Fúlvia Melissa há presença marcante de elementos tétricos. “Enquanto esperávamos a chuva passar, ela me mostrou o biotério, onde os camundongos eram criados. Uma sala repleta de gaiolas com filhotes menores que o meu polegar. Do úbere das mães para as bocas das serpentes, disse Fúlvia, de quinze em quinze dias joga um punhado deles no serpentário”<sup>232</sup>.

A partir do segundo capítulo, o que dá início ao texto geralmente são trechos de bilhetes ou ofícios que Guber envia para Wilmer, seu chefe. Textos que relatam pequenas sinopses de narrativas policiais a serem aprovadas pelo seu destinatário. Quase todas as sinopses não são originais. Guber tem o hábito de pastichá-las de outras histórias do gênero que ele costuma ler, provenientes de diferentes literaturas(inglesa,

norte-americana, francesa, russa). Dessa maneira ele vai tecendo uma grande colcha de retalhos, misturando aspectos temáticos de um romance com personagens de outros e assim por diante.

Mesmo pastichadas, as sinopses feitas por José Guber mostram a sua preocupação crítico-ideológica, em que ele procura questionar o sistema judicial, as relações étnicas, o uso de animais exóticos, no caso as cobras, e etc. Só que o seu chefe, Wilmer, não tem por hábito aprovar essas sinopses de imediato. Pelo contrário, ele sempre discorda das idéias de Guber, alterando-as e tornando-as mais absurdas e fúteis.

Digamos que a possível intenção da autora em recheiar a obra com todos esses dados seja a de, primeiro, mostrar uma possibilidade de realidade sobre a vida de um escritor do gênero policial B massificado; segundo, a de criar a discussão entre escritor e editor, mostrando que o editor é um alienado que só pensa em lucro, pouco importando a riqueza dos enredos das narrativas.

Até esse momento um leitor mais crítico já percebe que há pelo menos dois diferentes itens de atualidade informativa: toda a bagagem de conhecimento da personagem Fúlvia Melissa sobre a vida dos ofídios, já que a mesma é membro da Associação Paulista de Herpetologia, e todo o referencial intertextual sugerido nas sinopses das narrativas que Guber envia a Wilmer. Para um leitor aficionado por novelas policiais, fica muito fácil identificar quais os enredos que estão por trás das histórias de Guber. Esse procedimento na mente desses leitores dá vazão a uma série de constatações sobre a literatura policial britânica, o romance 'noir' norte-americano e das demais obras que compõem o que se considera literatura de massa.

Ao chegar neste aspecto, vale lembrar as considerações que Muniz Sodré já fez sobre o gênero:

---

<sup>232</sup> MELO, Patrícia. *O Elogio da Mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12-13.

Literatura de Massa – seria todo o tipo de narrativa produzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo.

Literatura Culta – seria o conjunto de obras reconhecidas como de qualidade superior ou pertencentes à ‘cultura elevada’ por instituições (aparelhos ideológicos) direta ou indiretamente vinculadas ao Estado (escola, academias, círculos especializados).

Segundo Sodré, ainda é possível falar em duas literaturas, deixando-se de lado as velhas simplificações do tipo ‘literatura’ e ‘subliteratura’, com regras distintas de produção e consumo.

“Difícilmente se formulará a respeito de um texto da literatura de massa um juízo crítico dessa ordem: ‘O tema desse escritor não é só a decadência; é, talvez acima de tudo, o temor da dissolução, da perda de identidade, o horror ao vazio ontológico, a angústia de uma consciência a ponto de se extinguir’. Esse discurso é típico de crítico literário e costuma dirigir-se apenas a obras em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta, que pode ser a escola, o salão, a academia, o círculo de leitura, etc. Do produto de literatura de massa, costuma-se dizer que ‘é envolvente’, ‘emocionante’, etc. São juízos que partem diretamente do mercado consumidor.”<sup>233</sup>

Nessa análise que Muniz Sodré realiza sobre a literatura de massa, ele põe em cheque a questão de que nem sempre essa subdivisão dará conta de todas as modalidades textuais que forem surgindo, porque pode haver uma obra canônica que tenha se transformado num *best-seller*, assim como um *best-seller* pode conter características de textos canônicos. Para mostrar esse impasse ele analisa a obra de Eugène Sue, *Os Mistérios de Paris*, que seria um texto modelar da literatura de massas, em que grandes pensadores como Marx, Engels e Gramsci debruçaram-se para estudá-

---

<sup>233</sup> SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1985, p.6.

lo, e ali acharam muitos aspectos pertinentes às reflexões sociais e econômicas da sociedade.

Voltando a Patrícia Melo, talvez esteja aí uma das principais questões reflexivas do romance: justamente a de suscitar discussão sobre o próprio gênero policial, já que ela mesma se enquadraria nele; e não só isso, mas a de mostrar como é (ou seria) o universo dos sujeitos que vivem deste gênero, enfatizando inclusive as discrepâncias ideológicas entre escritor e editor, também a idéia de réplica, paródia, paráfrase ou pastiche contida na confecção de um texto para as massas.<sup>234</sup> Ao mesmo tempo, ela reúne no livro determinados aspectos bastante viáveis de aceitação a um gênero que não seja especificamente o de massa. Além disso faz uma crítica audaz à literatura de auto-ajuda, gênero que atualmente tem tomado a frente no *ranking* dos mais vendidos.

Um dado importante em *O Elogio da Mentira* é o ritual, nada disciplinado, de trabalho do escritor José Guber, que podemos observar no trecho a seguir:

“Eu gostava disso, não de escrever, nunca gostei de escrever, gostava de ficar deitado, lendo, eu dormia e acordava minutos depois, voltava a ler, lia um pouco e dormia, às vezes sonhava com trechos de histórias, acordava, lia mais um pouco, comia, dormia, a noite inteira assim, lendo e dormindo, e comendo chocolate, misturando tudo na minha cabeça, às vezes eu também anotava algo no computador, era assim que eu trabalhava.”<sup>235</sup>

Fúlvia Melissa foi quem apresentou a grande arte de matar por envenenamento a José Guber. Ela lhe mostrava imagens de cachorro paralítico por causa de mordida de cascavel, pés mumificados após acidentes com jararacas, vítimas sem braço, outras sem pé, sem perna, e como diz o texto ‘um espetáculo e tanto’. Nessa relação, a troca de conhecimento se mistura com a troca de desejos. Guber passa a desejá-la, e Melissa o

<sup>234</sup> Ver KHÉDE, Sônia Salomão. *A quem interessa o crime? Ou: o romance policial à procura de sua identidade*. In: *Os Preferidos do Público – os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987.

<sup>235</sup> MELO, Patrícia. Op. Cit. p. 18.

insere no universo ofídico, dando-lhe uma cobra de presente, cercada de toda a indumentária própria da criação. Até então, para o narrador, havia um interesse determinado pelo conhecimento das cobras para fins literários, mas os interesses de Melissa quais seriam? Num certo momento, Guber percebe que ela já tinha um desígnio arquitetado em sua mente, e que ele estava nesse projeto e recém desconfiava. Até que um dia Melissa, ao sugerir maneiras de execução criminal utilizando-se de cobras, faz a seguinte pergunta: ‘Você acha que os policiais suspeitariam de mim, se eu matasse o meu marido dessa forma?’ Ao ouvir essa pergunta, Guber recebe duas informações indiretas: a primeira que Fúlvia era casada, a segunda justificava, então, todo o seu interesse em auxiliá-lo, isto é, ela desejava matar o próprio marido.

Em seguida, Fúlvia Melissa dá um aula sobre as conotações do elemento ‘cobra’ para diversas culturas:

“(...) as cobras, em determinadas culturas, representam vida, luz, imortalidade. Os egípcios, os hindus e os aborígenes da Austrália veneram as serpentes. Não se podem matar cobras em determinados lugares da África. É crime gravíssimo. Mas, para nós, a serpente é apenas o emblema da maldição, da mentira e da crueldade. Lembra o anátema que Deus lançou sobre as serpentes? ‘Maldita sejas entre todos os animais da terra, andarás de rojo sobre o ventre e comerás poeira todos os dias da tua vida. Serás impiedosamente perseguida e exterminada e nada poderás fazer para redimir-te.’ (...) Achei Deus um idiota, expulsar do paraíso um animal superior como a serpente.”<sup>236</sup>

Quando Guber levou Fúlvia no seu quarto, ela ficou deslumbrada com a desorganização de seus livros. Ele mostrou-lhe alguns de seus títulos publicados em brochura, com pseudônimos: *Quando o sol se esconde*, de Gregory Turov, o que pode fazer alusão ao texto de Patricia Highsmith *O Sol por Testemunha*, também levado às telas do cinema numa produção francesa com Alain Delon; *Os Sete Monges*, de John

---

<sup>236</sup> Op. Cit. , p. 19.

Condon, que também pode aludir ao texto de Agatha Christie – *O Mistério dos Sete Relógios*; e ainda *A Estátua Maldita*, de Malcom Lovesey, que também pode remeter ao texto de Dashiell Hammett, romancista norte-americano ‘noir’ que escreveu *O Falcão Maltês* – a relíquia macabra, também levado às telas do cinema.

Na verdade o que ocorria entre os dois era uma permuta de conhecimento sobre cobras e crimes, tais termos, Cobras e Crimes, também sugerem uma aliteração não só pelas consoantes iniciais, mas pelos encontros consonantais ‘br’ e ‘cr’, além da casual analogia do número de sílabas: co-bras, cri-mes. Nessa relação combinatória, Melissa expõe a Guber que gostava muito de ler os crimes nos jornais, de ver o ser humano explodindo, ou então de ver os crimes muito bem elaborados, feito obras de arte. Para ela, um crime bem planejado é uma obra de arte. E essa vai ser a proposta de ambos, culminar no crime perfeito, fato que, para fazer jus ao título do romance, será fracassado.

Outras referências intertextuais dentro das sinopses de Guber podem ser vistas, por exemplo, naquela em que ele intitula ‘O angorá preto’, quando diz: “(Ele está muito triste porque a mulher o abandonou e quer encher a cara com o detetive) Scott, o detetive, concorda. Na adega, Thomas começa a falar bobagens do tipo: ‘essas paredes são muito sólidas(...) O corpo de Nora Waugh está lá, emparedado, ao lado de um pequeno gato angorá’”. Pelas expressões ‘adega’, ‘está emparedada’, visivelmente tem-se a alusão ao texto de Edgar Allan Poe, *The Cask of Ammontilado*, no qual um homem leva o outro para uma adega e lá o deixa preso entre as paredes, sozinho, esperando a morte chegar.

Inutilmente, Wilmer ainda consegue ser mais piegas do que Guber, sugerindo a troca do gato angorá por um papagaio preto. Enquanto isso, Fúlvia devorava os livros de Guber e dava sugestões: não tinha interesse por psicopatas sangüinários, odiava



detetives espertalhões fazedores de piadinhas (o que já lembra a figura de Hercule Poirot, o detetive perspicaz da obra de Agatha Christie). Fúlvia preferia homicídios em que a vítima e o assassino se conhecessem, crimes passionais, de sócios traidores (o que também alude ao texto de James Cain – *Double Indemnity*).

Guber, na época em que escrevia aqueles romances que Melissa lia, se considerava um reles operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsichas.

Dizia ele:

“ Eu não me incomodava de roubar histórias dos clássicos, na verdade, eu me sentia fazendo um favor, eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler Shakespeare, Chesterton, Poe e muitos outros autores importantes”<sup>237</sup>. Além disso, Guber não precisou recorrer a pesquisas de leitores para descobrir como era o perfil de seu público-alvo, pois “Eu me dera ao trabalho de ficar na banca, observando quem eram os meus leitores. Pessoas de todos os tipos, gente com cara de office-boy, mulher triste com cara de dona de casa, mulheres nervosas que pareciam manicures, corretores de alguma coisa carregando pastas pretas. Pessoas que jamais leriam os clássicos. Eu estava fazendo um favor para eles, essa era a verdade”<sup>238</sup>

Algumas curiosidades sobre a vida dos ofídios valem ser referidas, como por exemplo o tipo de alimentação da sucuri presenteada por Melissa a Guber no seu aniversário, ela comia capivaras, ou coelhos, ou vários camundongos. O tipo de distinção que Melissa fazia do afeto que o senso comum nutria pelos animais domésticos: “é que não existe aquela relação pegajosa, aquela necessidade doentia que os gatos têm de afago, nem aquela adoração que os cachorros sentem por seus donos, essa é uma vantagem. E outra coisa boa é o hábito da contemplação. (...) O carisma

---

<sup>237</sup> Op. Cit. , p. 23

<sup>238</sup> Idem, p. 23.

diabólico da serpente e sua beleza assombrosa têm um poder extraordinário sobre nós.<sup>239</sup>

Um outro fato inédito e bizarro que ocorre na história é o dia em que ambos vão para a Cidade Universitária levar as serpentes para passear, Guber e sua sucuri, Fúlvia e sua píton de burma albina. Assim ficaram os dois se beijando deitados no gramado, enquanto as serpentes tomavam sol. O que se pode inferir sobre essas figuras comparativas é justamente sobre o tipo de relação que os dois levavam. Melissa lhe dizia que ele tinha olhos de maníaco, que parecia um mercador, um carneador, um comprador de cavalos ao olhar para ela, além do seu caminhar que parecia o de um macaco. Guber também apreciava os cabelos curtos de Fúlvia, assim como os seus músculos nos braços, nuca e pescoço. Impressões bastante semelhantes com a de *O Buraco na Parede*, no qual o narrador também achava o corpo de Pia musculoso e atraente.

Chega um momento em que Guber, assim como Peter Winner já traçara, lança a sua teoria sobre o crime perfeito. Segundo ele, essa teoria teria três fatores fundamentais:

Regra número um: tenha um cúmplice. Ninguém escapa sem cúmplices, a não ser que confesse tudo e alegue legítima defesa.

Regra número dois: o assassino precisa ser uma mulher bem informada, saber tudo da vítima.

Regra número três: Ver como os profissionais agem e imitá-los.

Em seguida, Fúlvia, ao caracterizar o seu marido, Ronald, começa a lançar mão das primeira mentiras, dizendo que ele a espancava. Ela inclusive aparecia nos encontros com Guber, cheia de hematomas, tal mistério que não chega a ser desvendado se tudo era mentira, se ela se flagelava ou não. Primeiramente ela convence, mostrando

---

<sup>239</sup> Ibidem, p. 24.

as manchas, as contusões, os dentes quebrados. Depois ela vacila ao simular um braço quebrado, que logo ela retira o gesso, favorecendo a desconfiança de Guber.

Ainda sobre as referências intertextuais, vale atentar para a sinopse de Guber intitulada *O Espelho* que traz novos elementos ao leitor: primeiro a caracterização de um personagem protagonista na forma de um padre gordo, aí podemos tanto pensar no padre do romance *Assassinato na Casa do Pastor*, de Agatha Christie, ou na figura do Padre Brown, o investigador da obra de Chesterton. Ao narrar que uma atriz fora assassinada, isso nos faz lembrar de *The Mirror Crack'd From Side to Side*, também de Agatha Christie, também levada às telas com elenco hollywoodiano (Elizabeth Taylor, Rock Hudson, Geraldine Chaplin) pelo fato de haver uma personagem atriz, protagonista da história, com a diferença de que ela não era a vítima, pelo contrário, era a ré que se suicidava no final. Por fim, a mesma sinopse ainda remete diretamente aos *Assassinatos da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, quando a identidade do assassino é revelada: um orangotango teria praticado os crimes bizarros de mãe e filha.

Logo depois há outra sinopse enviada a Wilmer, nesta Guber rebate diretamente ao texto de Dostoiévski, *Crime e Castigo*, só que de forma distorcida e alegórica: o nome do personagem detetive é Fiodor Negrev, o mesmo primeiro nome de Dostoiévski, assim como o contexto espacial da história que se passa na Rússia. Previsivelmente Wilmer também não aceita e acaba impondo a Guber a releitura das regras de construção de um romance policial ditadas por S. S. Van Dine, um dos precursores reais do gênero.

“Quem quer saber de culpa e arrependimento? Queremos ação. Sangue. Violência. Você já escreveu catorze livros e ainda não aprendeu? Não leu as regras do Van Dine? Estão pregadas no nosso mural, as regras do Van Dine. Um romance policial precisa de um cadáver, e quanto mais morto ele estiver, melhor. E não pode ser um cadáver qualquer. Como vamos despertar o sentimento de vingança nos leitores matando

uma velha sarnenta e indesejável? Se uma velha dessas morre, o povo aplaude. Outra coisa, um crime espetacular é aquele perpetrado por um sustentáculo da Igreja ou da política, uma freira, uma caridosa profissional, um governador, Van Dine disse isso, está lá no mural, é só ler, e você me coloca como assassino um estudante pobre e idiota e russo ainda por cima?”

<sup>240</sup>

Nas segunda e terceira parte, logo Guber entra em crise no gênero policial e passa a fazer livros de auto-ajuda. Mais do que isso, deixa-se doutrinar pelas próprias mentiras que escreve, se converte num daqueles oradores do feitio de Lair Ribeiro, lançando livros como *Dê uma mão a você mesmo*. Eis a proposta final da obra de Patrícia Melo: mostrar a oscilação temática e de linguagem, pela qual se sujeitam os candidatos a escritores de literatura de massa neste país. O discurso homicida se concretiza, em terceira pessoa, sobre a voz de Fúlvia Melissa. Guber é apenas o seu agente. Ela era a força mentora.

Além de *O Elogio da Mentira*, Patrícia Melo publicou recentemente o livro *Inferno* (2000). Obra que lhe dá confirmação do cânone. A autora mostra um explícito amadurecimento, num livro mais independente, que não redundava aos demais. *Inferno* conta a trajetória de Reizinho, da infância à idade adulta, reconstruindo o caos social em que vive. O romance vem inscrito nos moldes de um *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. A tese social é trabalhada com mais fôlego, a autora se desprende da dicção homicida, relativizando-a a várias vozes e instâncias. É o firmamento de sua carreira literária. Patrícia Melo é o mais novo legado da geração Rubem Fonseca. Nós, que somos vidrados em seu texto, já teremos um consolo quando este deixar de produzir. O texto de Patrícia Melo se configura como o filho mais novo de Fonseca, uma versão ainda melhor do autor, com outras sutilezas, mas com a mesma atitude pulsional de narração.

---

<sup>240</sup> Op. Cit. , p. 36.

## ÚLTIMOS ÍNDICES

Se a idéia inicial era a de especular sobre a construção do crime e dos criminosos na literatura, crê-se que esta especulação tenha sido feita, pois destacamos alguns elementos fundamentais das narrativas - a temática, a linguagem, o foco narrativo, a atitude narrativa, a intertextualidade e alguns aspectos psicológicos de personagens e/ou narradores – e conseguimos, enfim, ler e interpretar o crime na literatura. Assim discorremos sobre a produção de sentido em torno do homicídio no texto literário, da concepção à ação. A partir da voz do narrador, conseguimos perceber como surgia em sua mente a idéia de matar, como essa mesma idéia se transformava em vontade para logo mais materializar-se em ato de matar. Acredita-se, portanto, que isso tenha sido atingido, para motivar novos pesquisadores.

Confirmamos a importância dada aos textos de autores significativos da literatura como os de Dostoievsky, Zola, Camus, Sábato e Cardoso Pires, assim como os do gênero policial, e também dos autores brasileiros, para a verificação das relações entre eles todos, assim como para a percepção das diferentes perspectivas sobre o crime, quando o mesmo se instaurava enquanto objeto de discurso ou quando se realizava como discurso próprio do homicida. Esperamos que este percurso, o de perceber e estabelecer relações de sentido entre os diferentes tipos de discursos homicidas, tenha sido aproveitado.

Ao aproximarmos os textos de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, conseguimos ilustrar as questões relativas à atitude narrativa, que é a da pulsão, assim como a violência narrativa, que se assola em ambos. Percebemos que a obra de Patrícia Melo se afirma como releitura de Rubem Fonseca, mantendo a mesma agilidade e vigor narrativo, concretizando-se em nova opção narrativa, a do sujeito-narrador que opta pela dicção homicida, essa dicção vem cercada pela persuasão, oscilando entre o racional e o passional, entre o lírico e o grotesco.

Verificamos que existe, portanto, essa forma de narrar peculiar na moderna ficção brasileira, desenvolvida a partir da temática do crime, num jogo ousado e singular de linguagem. Esses autores tiveram a oportunidade de ler e aproveitar recursos narrativos e temáticos das demais literaturas de outras épocas, transpondo para o nível da linguagem o discurso da mente assassina, calcado entre a razão e a loucura. A leitura desses assassinatos-narrativas possibilitou-nos reflexões de caráter interdisciplinar sobre os parâmetros literários e sobre os aspectos morais e éticos da nossa cultura ocidental.

Por fim, admitimos que este trabalho tenha se firmado como uma leitura possível, o percurso de leitura de um inquieto leitor apaixonado pelo assunto, disposto a servir de referencial para outros estudiosos e aficionados pela temática pautada. Verificamos, neste trajeto, que nossas considerações analíticas estavam condicionadas a uma diversidade de saberes. Mas todos estes saberes só foram evocados a partir das informações implícitas (ou mais do que explícitas) dos próprios textos literários, isto é, nos sentimos autorizados a aludir e referir uma série de termos de diferentes saberes, apenas porque partimos das inferências de sentido fornecidas pelo discurso literário.

No fim de tudo, apesar da convivência que tivemos com todos estes homicidas, durante algum tempo, da familiaridade que tivemos com todas as execuções criminais, terminamos esta tese, com saldo positivo, isto é, com o alívio de que não foi preciso

assassinar ninguém para corroborar hipóteses. O que ainda não podemos confirmar é se aprendemos a matar, se internalizamos as diferentes formas de matar, ou se tudo isso tenha contribuído para alguma influência negativa na formação de nossa personalidade, sobre o nosso pensamento e a nossa conduta. Isso só o tempo dirá. Por enquanto sentimo-nos atados com o bem, o mal perdura somente sobre as inferências de sentido no plano ficcional.

Resta, também, admitir que a leitura das obras de Rubem Fonseca e de Patrícia Melo tenha nos ensinado a fruir o gozo estético da violência, a sentir de que maneira pulsa o desejo da transgressão, numa espécie de frenesi, numa pulsão narrativa incontrolável, na qual a linguagem não encontra possibilidade de repouso, é uma força constante, da eterna falta, uma busca sem fim.

## BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Encarnação*. São Paulo, Ática, 1986.
- *Til*. São Paulo, Ática, 1980.
- AMORETTI, Rogério. (org.) *Psicanálise e Violência – metapsicologia – clínica - cultura*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Letras do Brasil. Erechim/RS: Edelbra, s/d.
- ARRIVÉ, Michel. *Lingüística, Hjelmslev, Lacan e os outros e Psicanálise: Freud, Saussure*. Ed. USP, São Paulo, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1997.
- AUB, Max. *Crimes Exemplares*. Lisboa: Antígona, 1982.
- ÁVILA, Humberto Bergman. *O Direito como Linguagem*. In: OPINIO JURE. Canoas-RS: n. 4, 1995.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. São Paulo, Ática, 1995.
- *Casa de Pensão*. São Paulo, Ática, 1982.
- *A Condessa Vésper*. Rio de Janeiro: Ediouro, TecnoPrint, s/d.



- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo: Biblioteca Folha, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Estética e Literatura – Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BECCARIA, Cesare. *Dos delitos e das penas*. São Paulo: Hemus, 1998.
- BONASSI, Fernando. *Crimes Conjugais*. São Paulo: Página Aberta/Scritta, 1994.
- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcadia, s/d.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1996.
- (org.). *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURGOIN, Stéphane. *Serial Killers – Investigação acerca dos assassínios em série*. Porto/Portugal: Asa, 1996.
- BRANCO, Frederico. *Nasce o romance policial brasileiro*. O Estado de São Paulo, 18/03/1984.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford, University Press, 1992.
- BRITO, Lemos. *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1946.
- BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Ática, São Paulo, 1996.

- CAIN, James M. *O Destino Bate à Porta – Dupla Indenização*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Morte Feliz*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O Homem Revoltado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão - Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. Grandes Sucessos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: UFES, 1995.
- CARDOSO, Lúcio. *Inácio*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. Coleção Literatura ou Morte. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHANDLER, Raymond. *Pérolas dão Azar*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- . *A Dama do Lago*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- CHAVES, Ernani. *Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.
- CHESTERTON, G.K. *O Homem que foi quinta-feira (um pesadelo)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- . *A Sabedoria do Padre Brown*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- CHRISTIE, Agatha. *É Fácil Matar*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

- . *A Maldição do Espelho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- . *O Assassinato de Roger Ackroyd*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- . *O Caso dos Dez Negrinhos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. *Crime na Baía Sul*. Série Novelas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- . *O Assassinato do Casal de Velhos*. Série Novelas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- . *O Mistério do Fiscal dos Canos*. Série Novelas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- . *O Caso da Pasta Preta e outros casos*. Florianópolis: Edição do Governo de SC, 1977.
- COUTINHO, Sônia. *Rainhas do Crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CRISTALDO, Janer. *Mensageiro das Fúrias*. Florianópolis, SC: Ed. UFSC, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Estados-da-Alma da Psicanálise – O impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Escuta, 2001.
- . *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DORNELLES, João Ricardo W. *O que é Crime*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DOSTOYEVSKY, Fiodor. *Crime and Punishment*. Great Britain, Penguin Books, 1966.

------. *Crime e Castigo*. Vol. II, Lisboa, Estúdios Cor, Trad. Maria Franco, 1968.

------. *Os Irmãos Karamazov*. Coleção Os Imortais da Literatura Universal. Rio de Janeiro: Abril, 1971.

DOURADO, Autran. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1997.

------. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro, Record, 1985.

------. *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro, Difel, 1981.

DOURADO, Luiz Angelo. *Raízes Neuróticas do Crime*. Rio de Janeiro, Zahar, 1965.

------. *Ensaio de Psicologia Criminal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

------. *Homossexualismo e Delinqüência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

DOYLE, Conan. *O Cão dos Baskerville*. São Paulo, Ática, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura - uma introdução*. Martins Fontes, São Paulo, 1983.

EINKHENBAUM, B.et alli. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, s/d.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996.

FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. Modern Library, USA, 1956.

FEINMAN, Jeffrey. *O Mundo Misterioso de Agatha Christie*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

- FIGUEIRA, Sérvulo A. (org.) *Cultura da Psicanálise*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca*. Folha de São Paulo, 29/07/1984, Folhetim, número 393, pp. 6-7.
- FILIPAK, Francisco. *Teoria da Metáfora*. HDV, Curitiba, 1983.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. Contexto, São Paulo, 1994.
- FREJAT, José. *Enchafurda-se no crime como se fosse a suprema realização*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19/01/1977, Caderno B, p. 1.
- FONSECA, Rubem. *O Buraco na Parede*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- . *A Confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- . *O Caso Morel*. Rio de Janeiro, Arte Nova, 1973.
- . *O Cobrador*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- . *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- . *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- . *A Grande Arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- . *Histórias de Amor*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

- . *Lúcia McCartney*. 6. ed. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- . *Os Prisioneiros*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- . *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- . *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- . *Bufo & Spallanzani*. Coleção Mestres da Literatura Contemporânea. Rio de Janeiro: Altaya/Record, 1996.
- . *O Doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . *Secreções, Excreções e Desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras: 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. São Paulo: Graal, 1994.
- \_\_\_\_\_. *História da Loucura*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- . *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Sobre o mecanismo da paranóia*. In: *Os Casos Clínicos*. Trad. De Christiano Monteiro Oiticica et alli. Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- . *Obras Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FROMM, Erich. *O Coração do Homem – seu gênio para o Bem e para o Mal*. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- GAARDER, Jostein. *O Mundo de Sofia – romance da história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Artigos de Metapsicologia – 1914-1917*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

----- *O Silêncio da Chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

----- *Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GENET, Jean. *Diário de um Ladrão*. Rio de Janeiro: Riográfica, 1986.

GOODIS, David. *Atire no Pianista*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

----- *A Lua na Sarjeta*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GREENE, Graham. *O Condenado*. Rio de Janeiro: Riográfica, 1985.

HAMMETT, Dashiell. *O Falcão Maltês*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

----- *A Estranha Maldição*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

HARRIS, Thomas. *O Silêncio dos Inocentes*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

HIGHSMITH, Patrícia. *Águas Profundas*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

----- *O Sol por Testemunha*. Best Books. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Imago, Rio de Janeiro, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1994.

JAMES, Henry. *Outra Volta do Parafuso*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

JAMES, P.D. *Mente Assassina*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

JOYCE, James. *Ulysses*. Vintage Books, New York, 1986.

----- . *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss, Abril Cultural, São Paulo, 1983.

JUNG, C. G. *Psicogênese das Doenças Mentais*. Petrópolis, Vozes, 1986.

JUNQUEIRA, Eliane Botelho. *Literatura e Direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 1988.

KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós-1945 - Um Ensaio Crítico*. Nórdica, Rio de Janeiro, 1983.

LACAN, Jacques. *O Avesso da Psicanálise - Seminário 17*. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.

----- . *Os Escritos Técnicos de Freud - Seminário 1*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

----- . *As Psicoses. Seminário 3*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

----- . *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Seminário 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LAPLANCHE, Jean. *Vida e Morte em Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

LASCH, Christopher. *O Mínimo Eu - Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

LEBLANC, Maurice. *Os Dentes do Tigre: uma aventura de Arsène Lupin*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.



- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo, Hucitec-Unesp, 1987.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan - uma introdução*. Ed. Campus, Rio de Janeiro, 1986.
- LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Ficção do Brasil*. São Paulo, Ática, 1985.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário - ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. *Cemitério dos Vivos*. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- MACHADO, Dyonélio. *Uma Definição Biológica do Crime*. 3<sup>a</sup> edição. Porto Alegre: Bels, 1975.
- MAILER, Norman. *A Canção do Carrasco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do Crime*. História Social do Romance Policial. São Paulo, Busca Vida, 1988.
- MARETTI, Maria Lúcia Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, 1986.
- MARSH, Ngaio. *Os Artistas do Crime*. Série Mistério e Suspense. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- McCABE, Patrick. *Nó na Garganta – The Butcher Boy*. São Paulo: Geração Editorial, 1997.

MELLO, A. da Silva. *Ilusões da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

----- *Elogio da Mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

----- *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

----- *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, Miro. *Cândido Assassino*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1983.

MORAIS, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo, Brasiliense, 1983 (Col. Primeiros Passos, 42).

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo – como cheguei a ser o que sou*. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento - As formas do Discurso*. Campinas, Pontes, 1990.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Bala na Agulha*. São Paulo: Siciliano, 1992.

PALEÓLOGO, Constantino. *Eça de Queirós e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

PANKOW, Gisela. *O Homem e o seu Espaço Vivido - Análises Literárias*. São Paulo-Campinas, Papyrus, 1988.

----- *O Homem e sua Psicose*. São Paulo-Campinas, Papyrus, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

- . *A Hora Depois do Sonho*. São Paulo: Edições Bloch, 1968.
- PEDROSO, Fernando de Almeida. *Homicídio*. Rio de Janeiro: Aide, 1995.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- PESSANHA, Rodolfo Gomes. *Dostoievski: ambigüidade e ficção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- PETERSON, Michel. *Estética e Política do Romance Contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- POE, Edgar Allan. *O Escaravelho de Ouro e outras histórias*. São Paulo, Ática, 1995.
- . *Manuscrito Encontrado Numa Garrafa e outros contos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.
- PÓLVORA, Hélio. *A Força da Ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- QUEIRÓS, Eça. *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ática, 1982.
- RAMALHETE, Clóvis. *Eça de Queirós*. São Paulo: Lisa, INL, 1981.
- RAMOS, Tânia Regina O. *Balada da Praia dos Cães: um baú de sobranes*. In: Anuário de Literatura - PG em Letras/UFSC. Florianópolis: v. 1, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- REMIÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REY, Marcos. *Vicissitudes do gênero policial no Brasil*. O Estado de São Paulo, 25/07/1982, Suplemento Cultura, ano 11.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Encontro em Hong-Kong*. Rio de Janeiro: expressão e Cultura, 1968.

- . *O Ciúme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol et alli. *A Personagem de Ficção*. Perspectiva, São Paulo, 1983.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van et alli. *Categorias da Narrativa*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Arcadia, s/d.
- ROTH, Philip. *Complexo de Portnoy*. Grandes Sucessos. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SÁBATO, Ernesto. *O Túnel*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- SAMPSON, George. *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge, University Press, 1979.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. Cortez e Moraes Ltda., São Paulo, 1978.
- SENA, Jorge de. *A Literatura Inglesa*. Cultrix, São Paulo, 1963.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- . *O Monstro*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- . *Breve História do Espírito*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.
- . *Um Crime Delicado*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- . *Tragédia Brasileira*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- SANTOS, Nildo Nery dos. *Criminologia – 1000 perguntas*. Rio de Janeiro: Editora Rio, s/d.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

- SILVA, Aguinaldo. *O Inimigo Público*. 4<sup>a</sup> ed. Série Novelas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- . *O Crime Antes da Festa – A história de Ângela Diniz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1977.
- SILVA, Deonísio da. *O Caso Rubem Fonseca - violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.
- . *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- . *A Ferramenta do Escritor*. Ijuí/RS: Artanova/Fidene, 1978.
- . *A Mulher Silenciosa*. Série Novelas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/São Carlos: Ed. UFRGS/UFSCar, 1995.
- SIMENON, Georges. *O Louco de Bergerac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SZASZ, Thomas S. *A Escravidão Psiquiátrica*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- . *Esquizofrenia - O Símbolo Sagrado da Psiquiatria*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- . *A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- . *A Fabricação da Loucura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo, Ática, 1977.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e mais eu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

----- *Seleta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

----- *Venha ver o pôr-do-sol*. São Paulo, Ática, 1994.

TUBENCHLAK, James. *Teoria do Crime - o estudo do crime através de suas divisões*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na Literatura (O caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VIEIRA, Iacir de Aguillar & VALENZA, Nunziata Stefânia. *O Direito na Literatura: uma leitura jurídica da obra O Mercador de Veneza*. Com. Oral no IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes na Universidade Federal de Viçosa, agosto/1999.

WARAT, Alberto Luis. *O Direito e sua Linguagem*. Porto Alegre: Sérgio Fabris Editor, 1995.

ZOLA, Émile. *A Besta Humana*. São Paulo: Hemus, 1982.