

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PAULO CORDEIRO FERREIRA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO CONTO FONSEQUIANO:
a intertextualidade e a morte como afirmação do estrangeiro

BELÉM
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PAULO CORDEIRO FERREIRA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO CONTO FONSEQUIANO:
a intertextualidade e a morte como afirmação do estrangeiro**

Trabalho de qualificação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM
2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOÃO PAULO CORDEIRO FERREIRA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO CONTO FONSEQUIANO: a intertextualidade e a morte como afirmação do estrangeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães

Aprovado em: ____/____/____

Conceito: _____

Menção: _____

Banca Examinadora

Professor: Godofredo de Oliveira Neto (Examinador externo) Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Assinatura: _____

Professora: Sylvia Trusen (Examinador interno) Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

Assinatura: _____

Professora: Mayara Ribeiro Guimarães (Orientadora/Presidente) Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

Assinatura: _____

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Ferreira, João Paulo Cordeiro, 1991-

A construção da identidade no conto fonsequiano : a intertextualidade e a morte como afirmação do estrangeiro / João Paulo Cordeiro Ferreira ; Orientadora, Mayara Ribeiro Guimarães. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, Belém, 2017.

1. Fonseca, Rubem – 1925 - Crítica e interpretação. 2. Intertextualidade. 3. Literatura – Estética. 4. Literatura – História e crítica. I. Título.

CDD-22. ed. 869.909

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a Deus, Aquele que tenho como meu principal companheiro e inspiração. Sou grato a minha orientadora Mayara Ribeiro, que durante quatro anos tem me instruído no processo de construção do conhecimento, ajudando-me a compreender parte da prosa fonsequiana. Agradeço a meus amigos de jornada, Antônio, Dênea e Glleyce, nossas várias conversas e sofrimentos mútuos foram fundamentais neste calvário que o processo de escrita da dissertação. Agradeço a minha família e minha namorada Andressa Lima, o apoio de vocês foi fundamental nos momentos mais difíceis.

Finalmente, e nem por isso menos importante, não poderia deixar de agradecer à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que auxiliou-me financeiramente durante todo o mestrado

RESUMO

Nos contos de Rubem Fonseca é comum encontrarmos diversos discursos “intertextualizados”, com obras, personagens, citações e discussões em torno de famosos autores literários brasileiros e estrangeiros que são, em diferentes contextos e construções literárias, postos na prosa fonsequiana, direta ou indiretamente. Dessa maneira, faremos uma abordagem levando em consideração três importantes contos de Fonseca: “Encontro no Amazonas” (do livro *O cobrador*), “Romance Negro” (do livro *Romance Negro*) e “A matéria do Sonho” (do livro *Lúcia McCartney*). A leitura desses contos, em parte, nos sugere existir um intenso diálogo entre o nacional e o estrangeiro, no qual a morte assume um papel determinante para que ocorra a autoafirmação da tradição estrangeira em nossa literatura. Esse diálogo permite-nos, também, identificar a relação existente entre a prosa fonsequiana e as narrativas de E.T.A. Hoffmann e Edgar A. Poe, visto ser possível que algumas composições desses autores tenham traçado um diálogo com as construções literárias de Rubem Fonseca, o que possibilitou, nesse sentido, a noção de releitura das obras de Poe e Hoffmann. Dessa maneira, destacamos, também, a relação da prosa fonsequiana com a tragédia grega, relacionando o uso da máscara à farsa e a troca de identidade na literatura de Rubem Fonseca. Para tanto consideramos as teorizações de Maurice Blanchot acerca da morte do autor, Otto Rank, ao que se refere à noção de duplo e Sigmund Freud, acerca da psicanálise.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Ficção brasileira contemporânea. Releitura. Alteridade.

ABSTRAC

In Rubem Fonseca's tales, it is common to find several "intertextualized" discourses, with works, characters, quotations and discussions around famous Brazilian and foreign literary authors who are, in different contexts and literary constructions, placed in the fonsequiana prose, directly or indirectly. In this way, we will take an approach taking into account three important short stories of Fonseca: "Encontro no Amazonas" (from the book *O Cobrador*), "Romance Negro" (from *Romance Negro*) and "A matéria do sonho" (from the book *Lúcia McCartney*). The reading of these tales, in part, suggests to us that there is an intense dialogue between the national and the foreigner, in which death assumes a decisive role for the self-assertion of the foreign tradition in our literature. This dialogue also allows us to identify the relationship between the fonsequiana prose and the narratives of E.T.A. Hoffmann and Edgar A. Poe, since it is possible that some compositions of these authors have drawn a dialogue with the literary constructions of Rubem Fonseca, which in this sense made possible the re-reading of the works of Poe and Hoffmann. In this way, we also emphasize the relation of the fonsequiana prose with the Greek tragedy, relating the use of the mask to the farce and the exchange of identity in the Rubem Fonseca literature. To this end, we consider Maurice Blanchot's theories about the death of the author, Otto Rank, referring to the notion of double and Sigmund Freud, about psychoanalysis.

Keywords: Rubem Fonseca. Contemporary Brazilian fiction. Rereading. Otherness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 A FORMAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S): O NACIONAL E O ESTRANGEIRO.....	13
1.1 A crítica social e o diálogo com Alencar.....	22
1.2 O direito a morte: o diálogo de Rubem Fonseca e Maurice Blanchot.....	31
2 “ROMANCE NEGRO”: A MORTE NO CONTEXTO METALITERÁRIO.	38
2.1 A farsa e a metalinguagem no conto fonsequiano	39
2.2 Uma breve trajetória histórica do duplo	51
2.3 A cilada dos deuses.....	59
3 “A MATÉRIA DO SONHO” E A PSICANÁLISE FREUDIANA	62
3.1 O jovem narcisista e o complexo de Édipo	62
3.2 Conhecendo a matéria do sonho	68
3.3 O diálogo com Hoffmann: o estranho.....	75
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca figura entre os principais escritores brasileiros da literatura contemporânea. Com um estilo literário marcado por uma linguagem agressiva e irônica, Fonseca constrói narrativas com ampla capacidade de metaforização do processo de formação da identidade da literatura brasileira. Por esse motivo, neste trabalho, damos atenção especial aos contos “Encontro no Amazonas”, “Romance Negro” e “A matéria do sonho”, nos quais o autor desenvolve narrativas que, em inúmeros aspectos, apontam para o problema da identidade, e claramente fazem referência ao conflito entre o nacional e o estrangeiro, levando-nos a pensar até que ponto o processo intertextual, comum na literatura contemporânea, interfere na possibilidade de inserção do estrangeiro, provocando uma reflexão se esta seria uma forma de “apagamento” ou “borramento” do estrangeiro no processo de construção de identidade do homem e do Brasil. Isto é, nos contos de Fonseca há um processo intertextual sim, mas, resta-nos saber como ocorre tal diálogo com o cânone literário.

Nos contos que serão trabalhados neste trabalho percebemos que Fonseca cria uma base realista em que os traços alegóricos surgem ou são afirmados. O simbólico surge a fim de mostrar-se de imediato ao leitor, permitindo que a subjetividade aconteça no contato com a obra e que o leitor mergulhe numa pluralidade de significados. Nesse sentido, persiste uma consciência que pensa o mundo. Violência, prazer e aventura aparecem em forma de “historia” em sua obra, considerando a existência de um espaço entre relato e experiência vivida. Daí a razão de haver o constante jogo paródico, o resgate de formas romanescas, que acabarão relacionando a vida rebaixada do real ao modelo ficcional elaborado na leitura e na escrita.

A fim de compreendermos algumas das circunstâncias que marcam a identidade do homem contemporâneo, tomamos como escopo os estudos de Freud, nos quais percebemos que a identidade é composta por diferentes discursos, e o quanto a composição fonsequiana alinha-se ao que foi composto nas narrativas de outros momentos históricos, tais como a de Hoffmann e Poe, nos quais os personagens são constituídos por uma série de identificações, ditos, na maioria dos casos, de maneira implícita dentro da obra. Em Fonseca, a identidade - antes vista como entidade intocável ou imutável da figura humana - passa a ser vista como elemento de total instabilidade. Nos personagens centrais dos contos de Fonseca, citados acima, percebemos narradores

e personagens inconstantes, que em muitas situações não sabem quem são, o que geralmente ocorrerá por meio da configuração do duplo.

Para que tal análise seja desenvolvida, no primeiro capítulo, levaremos em consideração a geografia onde ocorre a narrativa de “Encontro no Amazonas”, com o objetivo de compreender o que teria motivado um escritor acostumado com o espaço do Rio de Janeiro a migrar para uma região “desconhecida”. E, além disso, entender o porquê da construção de personagens com ausência de identidades, que constantemente estão em busca de suas origens. Outro ponto a ser esclarecido neste conto de Fonseca gira em torno da crítica social, em que a narrativa parece pincelar um retrato do homem amazônico por meio dos olhos de seu narrador.

Nossa análise se detém em buscar o ponto que liga os polos da ficção e da história, sabendo que elas figuram como elementos determinantes neste conto. Também, tentaremos esclarecer o leitor acerca da morte, considerando as asserções do teórico francês Maurice Blanchot, especialmente, quanto ao teor revolucionário da linguagem literária e o esvaziamento do significado da palavra. Uma vez que as ações, envolvidas em pontos contraditórios, são permanentes nesta narrativa, levando-nos pensar na possibilidade de a morte agir como elemento legitimador do estrangeiro, considerando que a figura do outro parecer ser definidora quanto a formação da cultura heterogênea do Brasil. Nesse sentido, abordaremos a perspectiva em que Fonseca se liga a tradição literária, sobretudo à literatura de José de Alencar e Oswald de Andrade, dois importantes intelectuais que discutiram em suas épocas a questão da formação da identidade nacional, com isso o escritor contemporâneo, nesse caso, Rubem Fonseca, tem a necessidade de prosseguir com a história, sem, no entanto, desconsiderar todo um cânone precedente à sua escrita. Por isso, o trabalho terá em “Encontro no Amazonas” o seu ponto de partida, uma vez que ele se constitui como a chave necessária para compreendermos todo o processo de criação literária proposto por Rubem Fonseca.

Em seguida, no segundo capítulo, por meio da análise do conto “Romance Negro”, mostraremos como Rubem Fonseca assume a posição de um escritor farsante, que, ao se esconder atrás das máscaras de seus personagens, torna-se um grande fingidor da literatura contemporânea. Por isso, para que façamos tal análise, levaremos em conta o enredo de uma história cheia de mistérios, e as reflexões de um narrador carregado de cinismo. Para isso, consideramos ser crucial que entendamos toda a

tradição da tragédia grega representada no conto fonsequiano, demonstrando um autor que se revela por meio de várias facetas e confunde o leitor em seu constante jogo de representações, sabendo que a interação com o público pode acontecer por meio de duas vias, pelo autor, que se esconde atrás de seus personagens, ou pelos personagens, que expõe as ideias do autor do texto. Nossa análise busca definir este autor fragmentado, enquadrando-o junto a uma tradição de criação literária.

Outro ponto de grande relevância a ser tratado neste capítulo é a relação entre autor e narrador. Nas composições fonsequianas o limite entre real e ficcional são praticamente imperceptíveis. Tanto que em diversos momentos é difícil discernir se estamos lidando unicamente com a voz do narrador, ou se Rubem Fonseca se utiliza da matéria da ficção a fim de expressar suas ideias. Tentamos demonstrar tal envolvimento por meio da crítica que é expressa no conto quanto ao processo de construção da escrita literária e à valorização dos escritores de literatura. Nosso objetivo é compreender até que ponto a ficção permite que pensemos fatos provenientes da realidade, tendo em vista que o próprio trabalho de composição desenvolvido por Fonseca no “Romance Negro” aponta para uma ficção pensada em seus menores detalhes e sabendo que o mercado editorial atual age na contramão, estando muito mais preocupado com o seu capital financeiro, a publicar obras que, de fato, sejam marcadas por sua qualidade estética. Tal situação nos faz pensar em três indagações para este capítulo: a) o que é literatura na pós-modernidade? b) Como a literatura relaciona-se com as instituições legitimadoras? c) E Até que ponto autor e leitor dialogam com o texto literário? Tais reflexões nos trarão uma maior elucidação quanto ao lugar da literatura na contemporaneidade.

Nesse contexto, sabendo que o tema do duplo é de suma importância à literatura fonsequiana, sendo abordado de diferentes maneiras, propomos traçar um breve apanhado histórico-literário quanto a constituição deste tema, considerando as teorizações desenvolvidas por Otto Rank, buscamos entender como o duplo é introduzido na literatura de Rubem Fonseca por meio da utilização do espelho. Dessa maneira, abordamos o processo intertextual ligado aos escritores E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, sabendo que esses dois escritores são fundamentais para que ocorram mudanças na literatura em suas respectivas épocas. Isto é, se ambos têm a marca da inovação no processo de criação literária, resta-nos saber se Fonseca segue o mesmo caminho.

Edgar A. Poe, por exemplo, utilizando-se da “metáfora do espelho” no fim do conto “William Wilson”, mostra-nos um protagonista que, após ter derrotado seu duplo, vê a sua imagem refletida no espelho, no mesmo momento em que percebe que assassinou sua própria consciência, o que desencadeia um profundo sentimento de crise existencial por parte do personagem, uma vez que ao matar seu duplo acaba matando a si mesmo: “Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo” (POE, 1981, 107). O “espelho”, assim como no caso do personagem John Landers - do conto “Romance Negro”, decreta a tragicidade do personagem, com a diferença de que, no caso de Wilson, o trágico é “agora”, e em Landers a tragédia está apenas sendo anunciada, a perda da identidade do personagem ocorre gradativamente no decorrer da narrativa, em decorrência do assassinato de seu duplo. Com a diferença que essa duplicação apresentada por Fonseca através de seus personagens, possivelmente, objetiva demonstrar a identidade do homem brasileiro, uma vez que o espaço e o ambiente na maioria dos contos se remetem ao contexto histórico de nosso país. Assim será possível pensarmos nas semelhanças existentes entre o enredo de “Romance Negro” e *Édipo Rei*, de Sófocles, em que a tragédia é anunciada desde o início das narrativas e o fim trágico direciona o escritor a um lugar em que apenas o silêncio lhe resta, o que, também nos faz pensar nas linhas que seguem neste trabalho.

No terceiro capítulo daremos continuidade a nossa análise considerando o caráter interdisciplinar da literatura fonsequiana. Por meio do estudo do conto “A matéria do sonho” almejamos destacar o comportamento dos personagens por meio do conteúdo psicanalítico de Sigmund Freud, sabendo que em muitos aspectos Fonseca equipara a sua narrativa a elementos da teoria freudiana. O que nos permite apontar: a) à crise nos relacionamentos humanos, b) ao processo de estranhamento do homem, c) e a relação de Fonseca com todo cânone por meio da teoria freudiana sobre a matéria do sonho. O que nos impulsionou a indagar qual o objetivo de Fonseca ao apresentar uma literatura de recontagens e de constantes buscas pelo homem que caminha para o total estado de isolamento. O conto “A Matéria do Sonho” apresenta-nos um “narrador caracterizado socialmente como ninguém – pois não está identificado com grupo profissional nenhum, não tem relações familiares, lugar definido onde morar e, o que é também significativo, não é tratado por nome nenhum” (VIDAL, 2000, p. 100). A

própria narrativa se encarrega de constituir a identidade do jovem por meio das diferentes experiências do personagem atreladas a sentimentos como prazer, tristeza e felicidade, que se intercalam durante a narrativa.

Entre os autores citados neste conto, figura como destaque E. T. A. Hoffmann, que por meio da boneca, no conto “O Homem da areia” cria o estranhamento utilizando elementos do cotidiano. Na narrativa o personagem Natanael apaixona-se perdidamente por Olímpia, uma boneca feita de madeira. Na trama são envolvidos muitos elementos provenientes da fantasia, e sua marca principal está no trágico fim do jovem protagonista. De igual maneira, estas características ressurgem na composição literária de Fonseca com uma roupagem diferenciada, mas com a mesma intensidade no processo de criação. Pois no conto “A Matéria do Sonho”, um jovem, também, se relaciona com uma boneca, a qual chama de Gretchen. Seu apego sexual à boneca é tão intenso que quando, finalmente, ele a danifica não podendo mais utilizá-la para saciar seus desejos carnis, acaba mergulhando numa profunda depressão. Veremos, entretanto, que tal estranhamento não ocorre por meio da boneca, o que será demonstrado aos tecermos uma breve comparação entre o enredo dos contos.

1. A FORMAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S): O NACIONAL E O ESTRANGEIRO

A literatura nacional busca, desde que o Brasil configura-se numa nação “independente”, encontrar uma identidade que seja condizente com a realidade histórico-social do país. Certamente os pioneiros nessa busca foram os escritores da era do romantismo, que desenvolveram um processo composicional pautado num diálogo entre o nacional e o estrangeiro, em que se almejava reconhecer as contribuições de ambas as partes. Nesse ponto, índios, negros e portugueses figuram como determinantes para representar uma “união cultural” da qual teriam surgido os brasileiros. Esse diálogo permanecerá durante todo o percurso histórico-literário brasileiro, todavia, com diferenças que marcam cada período composicional de nossa literatura. Já no modernismo, por exemplo, temos um discurso mais agressivo, com o surgimento da ideologia do antropofagismo, que tem como principal intuito a valorização da cultura nacional em detrimento da estrangeira. O lugar do estrangeiro na construção de nossa identidade, enquanto nação autônoma, tem sido posto em posições distintas, e mesmo na literatura contemporânea atua num espaço de grande importância no processo de “sacramentalização” de uma identidade(s) plural ou não do país. Se, no romantismo, temos escritores que, claramente, prezam a união, e no modernismo, uma ideologia que assume um discurso antropofágico, na contemporaneidade o discurso assume uma atitude ainda mais agressiva e “trágica” quanto ao lugar do estrangeiro: a morte. Para o escritor contemporâneo o estrangeiro deve “morrer”. A grande questão a ser analisada por meio da composição fonsequiana é se a morte figura como ferramenta que almeja o total “apagamento” ou um simples “borramento” da cultura estrangeira.

No conto “Encontro no Amazonas”, do livro *O Cobrador*, do escritor mineiro Rubem Fonseca, essa busca pela identidade por meio da imagem do estrangeiro é muito bem posta pelo narrador. O conto narra uma perseguição que percorre sul a norte do país, perpassando cidades como Corumbá, Brasília e Belém. A estória se divide em seis¹ partes, fundamentais para a compreensão da totalidade do texto.

Em um primeiro momento, a narrativa tem como espaço inicial a capital paraense, local de onde o leitor passa a acompanhar uma misteriosa perseguição, sem ter acesso ao motivo pelo qual esta ocorre. Diante desse contexto de incertezas, chama a

¹ Essa divisão é uma proposta nossa, para uma compreensão mais técnica do conto, ressaltando alguns acontecimentos pontuais para o desenrolar da narrativa e para o presente trabalho.

atenção a ausência de identidade tanto do perseguidor, o narrador da estória, quanto do perseguido, um estrangeiro que utiliza vários nomes falsos. Em uma conversa inicial os personagens discutem sobre a possível identidade do homem desconhecido: “qual será o nome que ele estará usando agora? (...) Não sei. Mas não será nenhum dos que conhecemos” (FONSECA, 1989, p. 53). O leitor desta narrativa depara-se com uma busca pelo desconhecido, em que as lacunas deixadas na trama são preenchidas pelos espaços por onde passam os personagens e pelo contexto histórico cultural do lugar, em que as pistas e as características sobre ambos - sobretudo do fugitivo estrangeiro - determinam um diálogo indireto entre os envolvidos.

Numa análise do título do conto percebemos fatores que são cruciais e determinantes para que o leitor compreenda os fios narrativos desenvolvidos na trama. A escolha de “Encontro no Amazonas” como título é, sem dúvida, proposital. A ideia da ocorrência de um encontro no “Amazonas” já causa uma primeira dúvida ao leitor, tal encontro acontece no Estado do Amazonas ou no rio Amazonas? Essa dúvida será saturada somente no final do conto, quando o narrador revela que o momento primordial da estória ocorrerá em Oriximiná, ainda nos limites do estado do Pará, às margens do rio Amazonas. E, se temos como personagem central, um brasileiro, cuja identidade não é revelada, e, um outro, estrangeiro, com múltiplas identidades, as quais, também, não são reveladas ao leitor, o rio Amazonas, de igual modo, é possuidor de múltiplas identidades, pois nasce no Peru com o nome de *Vilcanota* e recebe depois as denominações de *Uicaiali*, *Urubamba* e *Marañon*. Quando entra no Brasil é chamado de *Solimões*, até o encontro com o rio Negro, próximo de Manaus. Desse ponto até a foz recebe o nome de *Amazonas*. É relevante notar que o rio assume o nome de Amazonas após o encontro de outros dois rios: o Negro e o Solimões. Talvez, por ser o resultado de um encontro, Fonseca, tenha escolhido o Amazonas como o cenário ideal para representar a miscigenação pela qual fora formada a identidade do homem brasileiro. Como menciona José Vidal:

Qualquer que fosse esse local, seria mais do que um simples acidente geográfico; e por ser o Amazonas, pode-se deduzir que se trata de uma forma de buscas das origens do Brasil, o lugar mais recôndito do país, que tivesse sido resguardado dos interesses predatórios, e onde a consciência pudesse encontrar águas presumivelmente puras. Dirigir-se ao Amazonas é dirigir-se ao coração do Brasil. (VIDAL, 2000, p. 182)

Em um país de dimensões territoriais continentais, esperava-se que um escritor mineiro habituado a escrever sobre o espaço da cidade do Rio de Janeiro - assumisse sua busca pela identidade em um lugar mais próximo de sua realidade, o que, no entanto, não acontece. Segundo Vidal, a busca ocorre “numa região estranha para o leitor², o que aumenta a carga de mistério e solidão do personagem perdido num lugar “desconhecido”” (VIDAL, 2000, p. 179). Ampliando as asserções de Vidal, arriscamos dizer que a região onde acontece a narrativa é, certamente, estranha ao autor do conto, Rubem Fonseca. E, também, pode ser estranha ao leitor da narrativa, isso depende do lugar e das experiências de cada indivíduo, aí reside o poder universalizante da literatura. Nesse conto marcado pelas buscas, a identidade pode ser encontrada nos espaços onde menos se espera.

A identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a “ausência”, determinada por um movimento de tropismo. (SANTIAGO, 2008, p. 15)

O personagem estrangeiro é desconhecido, o espaço onde ele encontra refúgio também é desconhecido pelo narrador da estória. Cada lugar percorrido é um encontro com uma novidade da região. Ao discorrer sobre as possibilidades de fuga, o narrador faz menção a quase todas as principais cidades do norte do país, “de Belém, se tivesse usado avião de carreira, ele poderia ter ido para Macapá, ou para Santarém, ou para Manaus e dali para Boa Vista” (FONSECA, 1989, p. 53). E ressalta ainda, o que é importante mencionar, as fronteiras com os países vizinhos da região, “mais para o norte, junto da Guiana e da Venezuela. Ou então para noroeste, Porto Velho e depois Rio Branco, junto das fronteiras do Peru e da Bolívia” (FONSECA, 1989, p. 53). Pincelar uma espécie de mapa desta “desconhecida” região e de suas respectivas fronteiras é reconhecer por meio dos limites históricos impostos a nação qual o lugar que por direito nos pertence e nos define enquanto um país autônomo, e, mais ainda, saber quem são os “outros” que nos cercam e determinam quais são os nossos limites. Nesse contexto, saber qual é o espaço do “outro” é relevante para identificar o lugar que determina quem verdadeiramente somos.

²Grifo nosso.

No segundo momento do conto, o narrador começa a relatar sua experiência enquanto “turista” na capital paraense. Em Belém, ele hospeda-se num hotel considerado tipo médio, frequentado apenas por “turistas brasileiros do norte e do nordeste” (FONSECA, 1989, p. 54). Em seguida, vai até ao museu *Emílio Goeldi*, por onde o fugitivo teria passado, e, durante seu contato com os animais, se destaca a sua descrição dos macacos,

pareciam animais tristes, infelizes e maníacos. (...) *Suas mãos eram parecidas com as minhas*³. O rosto e o olhar do macaco tinham um ar de desilusão e derrota, de quem perdeu a capacidade de resistir e sonhar. (FONSECA, 1989, p. 55)

É interessante notar que, em certo momento, o narrador se põe- ou mesmo está- numa posição de igualdade com o povo do norte-nordeste do país, ao hospedar-se num hotel frequentado apenas por pessoas dessas regiões do Brasil. Este é o primeiro indício de que as diferenças sociais serão um tema primordial do conto. Em seguida, o personagem coloca-se em grau de semelhança com o macaco enjaulado do Goeldi. Em uma região onde a fauna e a flora são reconhecidas como símbolos de riqueza e diversidade, a condição de prisão do macaco e seus derradeiros sentimentos de tristeza, desilusão e derrota, apontam para um lugar sem perspectivas, desvalorizado por sua gente e posto à margem pela sociedade.

Enquanto toma sorvete de bacuri, em um determinado ponto da cidade de Belém, o narrador conhece uma garota de Macapá, com quem janta e passa a noite em seu quarto de hotel. Durante o jantar percebemos um fato curioso e determinante dentro do conto: os dois comem churrasco de tambaqui, um saboroso peixe comum da região. Dorinha, a garota de Macapá, além do peixe, se serve de “pato no tucupi”, um prato típico do estado do Pará, atitude que é levemente criticada pelo narrador do conto, “com tanto peixe, tucunarés, pirarucus, tambaquis, pintados e camarões, lagostas, caranguejos, eu não iria perder tempo comendo pato como se estivesse na França” (FONSECA, 1989, p. 56). Há, nesse caso, uma clara intenção de valorização da cultura amazônica, o narrador mostra-se altamente repulsivo a qualquer vestígio da cultura estrangeira presente na formação de nossa identidade. Não há dúvida de que o “pato no tucupi” é um prato típico do povo paraense, entretanto, é inegável que, de alguma forma, esta criação gastronômica da Amazônia representa o ecumenismo de diferentes povos que

³ Grifo nosso.

tem participação determinante em nossa formação histórico-cultural. É relevante mencionar que a narrativa desenvolve um movimento de alternância, que, primeiro, aponta para uma valorização da cultura amazônica, sobretudo paraense, e, segundo, para os acontecimentos que envolvem a perseguição, tema central da estória. São, portanto, “dois grandes temas, temos por cima a narrativa de um crime; e por baixo, o chão histórico do Brasil, uma realidade que floresce em todo o conto como a vegetação que preenche a visão do narrador” (VIDAL, 2000, p. 177). No entanto, esses dois fios narrativos desaguam no mesmo espaço, provocando o leitor a cultivar uma interpretação que, inicialmente, lhe permita compreender a ação do estrangeiro em nossas terras, uma vez que em Fonseca a noção de estrangeiro aponta para uma relação com o desconhecido, não-familiar, um grande Outro, que assusta e é temido, sendo até mesmo considerado “uma assombração” (FONSECA, 1989, p. 61), alguém que está à margem, aquele, ou aquilo, que é abafado, subjugado, sublimado.

Quando é indagado por Maria de Lurdes sobre quem estava procurando, o personagem responde que é “um velho amigo” (FONSECA, 1989, p. 65), evidentemente qualquer velha amizade nos traz uma ideia de relação duradoura, contínua, com uma profunda relação de intimidade entre os indivíduos. A cultura estrangeira não nos é, totalmente, estranha, uma vez que mantemos uma relação duradoura com povos estrangeiros desde a colonização imposta ao nosso país. E, como em qualquer “velha amizade”, mantemos uma relação composta de altos e baixos e de constantes mudanças de comportamento. Nesse contexto, Silviano Santiago menciona:

Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento de seu *interior*, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas não lhe é estranho pelo efeito da colonização europeia. (SANTIAGO, 2008, p. 17)

Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade”, entende que a “independência (...) não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (MACHADO, 1994, p. 1). Evidentemente, Machado escreve estas palavras noutro contexto, muito mais próximo ao romantismo brasileiro. Entretanto, é perceptível que na contemporaneidade o intelectual brasileiro ainda está em busca de sua independência, inclusive, e, especialmente, Rubem Fonseca. Nas concepções acerca dos

escritores brasileiros, Machado afirma que “o que se deve exigir do escritor, é antes de tudo, certo sentimento íntimo que o torna homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (MACHADO, 1994, p. 1). Para Machado de Assis não basta ao escritor brasileiro apegar-se às ideologias de um país tropical, utilizando-se, principalmente, da figura do índio como forma de representação de uma suposta literatura nacional,

(...) não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção. (MACHADO, 1994, p. 2).

Nesse contexto, Machado assume uma posição que rechaça o conceito de que somente são consideradas literatura nacional aquelas obras cujo assunto é de cunho localista, “o que limitaria muito os cabedais de nossa literatura” (MACHADO, 1994, p. 2). Antes de tudo, os escritores de nossa terra, para serem ouvidos, precisariam, também, se utilizar de temas “universalizantes”, com temas que fossem além da estrutura composicional que valoriza apenas o espaço regional, uma vez que “uma literatura nascente deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam” (MACHADO, 1994, p. 3). Como exemplo marcante de sua proposta, Machado de Assis cita *Otelo*, uma obra que em nada se refere à história do povo inglês, mas que, no entanto, nos permite qualificar William Shakespeare como “um gênio universal” e, concomitantemente, “um poeta essencialmente inglês”. Em um primeiro contato com o já referido conto de Rubem Fonseca, o leitor parece estar lidando com uma literatura extremante regional, porém, tomemos o cuidado de lembrar que Fonseca é um escritor mineiro adentrando numa região brasileira que- como já dissemos- entendemos ser “estranha⁴” ao próprio autor e à grande parcela do povo das outras regiões brasileiras, especialmente a região sudeste, que assume em nossos dias uma forma de monopólio que a “qualifica” como grande centro difusor econômico e cultural do país. Essa fuga dos grandes centros permite um trabalho mais próximo das origens, uma vez que “naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional;

⁴ Utilizamos a palavra *estranha* no sentido de que é pouco conhecida nas outras regiões do país.

os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegadas à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes” (MACHADO, 1994, p. 3). Como já vimos, a influência estrangeira existe na Amazônia, mas, com menos intensidade que nas outras regiões do país, muito mais globalizadas e, por isso, conectadas as recorrentes transformações mundo afora. Aqui seria o lugar “ideal” para se penetrar nas origens de formação da identidade brasileira por meio da volta ao passado ou da reconstituição da história já acontecida. Não por acaso, enquanto ainda está em seu jantar com *Dorinha*, o narrador menciona que “a cozinha do Pará é muito rica. (...) a única genuinamente brasileira” (FONSECA, 1989, p. 56).

Retomando no texto a figura do macaco triste do Goeldi, percebemos que este, além das mãos parecidas com as do narrador, possui, também, o mesmo “olhar ansioso” e o “rosto pequeno” de *Dorinha*. Ao chegar o dia de partida do personagem-narrador, ela se oferece para ir junto: “posso ir com você?” (FONSECA, 1989, p. 57). Ambos denominam-se como *ovelhas negras* de suas famílias, o que nos repassa a ideia de personagens que lidam com a rejeição. Tanto no animal, quanto na jovem macapaense o narrador parece enxergar-se, os sentimentos vivenciados pela jovem e pelo macaco são, também, uma realidade para o narrador. Nesse caso, todos buscam seu lugar, encontram-se longe da família e parecem não saber sequer quais rumos seguir. É importante notar que o macaco na teoria evolucionista é o primeiro na escala de desenvolvimento do homem, ao colocar a humanidade em grau de igualdade com um primata, o conto não somente sugere uma volta ao passado, mas, também, permite, mais uma vez, que o narrador aponte para a origem, mostrando uma narrativa dentro de uma região que pouco se desenvolveu com o passar dos anos, que convive em meio a um profundo estado de pobreza e abandono, e ainda experimenta um intenso processo de devastação⁵, “toda a fauna amazônica estava sendo dizimada” (FONSECA, 1989, p. 55).

Fonseca constrói um narrador que é a representação de um Brasil que ainda vivencia um processo de formação de sua identidade, assumindo na trama um papel agregador, em que suas concomitantes atitudes de busca e de comparação pelo que há na região revelam um personagem que não somente busca reconhecer o outro, mas principalmente almeja reconhecer e compreender a si mesmo. Ao se despedir da jovem

⁵Nos referimos aos lugares remotos da região amazônica. Uma vez que Belém e Manaus são considerados hoje dois grandes centros urbanos do Brasil.

de Macapá, outro fato curioso acontece, ele a chama de diferentes nomes, “Maria das Dores, Dorinha, dor pequena, dorzinha” (FONSECA, 1989, p. 57). A identidade turva, ou, simplesmente, múltipla da personagem, revela a incerteza quanto a identidade amazônica e é determinante para que o leitor perceba que, neste conto, a questão da identidade é um problema central que se constrói na relação existente entre a Amazônia e as outras regiões do país.

Na trama, marcada pelas buscas, ainda observamos outro ponto determinante para a interpretação do conto. Carlos Alberto, o companheiro de trabalho do narrador, faz uma procura paralela à sua perseguição pelo fugitivo estrangeiro, o personagem almeja encontrar sua mãe, já que fora criado num asilo e nunca a conheceu. “Toda mulher que ele via ele imaginava, “será que essa é a mulher de cujas entranhas eu gostaria de ter saído?”” (FONSECA, 1989, p. 61). O interesse do personagem em encontrar sua genitora nos traz, novamente, a ideia da busca pela origem. Há, nesse caso, uma condição muito bem posta: para saber quem realmente é, Carlos Alberto precisa antes saber de onde veio. Porém, o personagem não sabe sequer o nome de sua mãe, o que dificulta a procura, chamando a atenção do leitor que ele parece já ter idealizado um modelo de mãe da qual gostaria de ter sido gerado.

Numa trama em que, em muitos aspectos, o ficcional toca o contexto historiográfico amazônico, a busca, nesse caso- tanto pelo estrangeiro, quanto pela mãe de Carlos Alberto- pode ser comparada, de acordo com nossa leitura, à literatura brasileira, que ao longo de sua história desenvolve uma escrita pautada em ideologias que buscam firmar uma identidade nacional. Enquanto encontra-se na Zona Franca de Manaus, Carlos Alberto liga para o narrador, que pergunta se ele havia encontrado a mãe. A resposta é enérgica e revela desprezo pelo o que encontrou em Manaus: “aqui só tem burguesa nojenta de short, paulistas e cariocas, e paranaenses e gaúchas, olhando para a vitrine de loja de importados” (FONSECA, 1989, p. 57); dessa maneira, a questão da origem, em Carlos Alberto, “se reflete na geografia a sua volta” (VIDAL, 2000, p. 183). Para um personagem que almeja encontrar ou até mesmo escolher sua mãe, ele não demonstra qualquer interesse que esta seja do eixo sul-sudeste do país. Se a mãe de Carlos Alberto não é detentora de uma identidade, de igual maneira, o contexto histórico-cultural do país aponta para uma Amazônia ainda pouco “explorada e conhecida”, sendo considerada um lugar de identidade turva e, por isso, indefinida. Nesse ponto, as histórias de Carlos Alberto e da região amazônica entrelaçam-se

durante a narrativa. Isso porque o problema de ambos é o mesmo: a origem desconhecida e sua necessidade de conhecê-la.

A formação de uma identidade nacional esbarra em grande parte no reconhecimento de suas origens e nas diferenças culturais e geográficas comuns a um país de dimensões territoriais continentais, como o Brasil. Essa talvez tenha sido a maior dificuldade no trabalho iniciado pelos escritores do romantismo no processo de construção de nossa identidade enquanto nação autônoma. Os primeiros trabalhos composicionais deste período pouco dizem sobre a cultura amazônica, limitando-se a expressar, na maioria das obras, o que ocorria na região sudeste do país. Não por acaso,

Desde a década de 60 a ficção americana tem sido caracterizada como sendo especificamente obcecada por seu próprio passado - literário, social e histórico. Talvez essa preocupação esteja (ou estivesse) ligada, em parte, a necessidade de encontrar uma voz especificamente americana dentro de uma tradição eurocêntrica culturalmente dominante. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

Se Carlos Alberto vai em busca do fugitivo de avião, o narrador vai de barco, percorrendo o rio com destino a Manaus. Começa nesse instante do conto o terceiro momento da narrativa. O narrador teme que sua missão fracasse, caso o estrangeiro desembarque numa das cidades ribeirinhas banhadas pelo Amazonas. Não por coincidência, a passagem do barco é comprada numa agência de viagens chamada *Lusotour*⁶ (FONSECA, 1989, p. 54). *Luso*, é qualificativo de português, e *tour*, é uma palavra inglesa, que traduzida para o português quer dizer *excursão*. *Excursão Portuguesa*, assim pode ser traduzido o nome da agência. Dessa maneira, a agência de viagens fluviais faz uma clara referência às grandes navegações portuguesas, o que reforça a intenção da narrativa em recontar a história, agora sob os olhares do personagem-narrador de Rubem Fonseca. Ao embarcar nesta “nova” excursão marítima, Fonseca nos permite fazer alusão ao passado e abre, também, novas possibilidades de leituras do contexto histórico nacional ou amazônico. Não por acaso, durante a viagem no navio *Pedro Teixeira* surgem personagens muito característicos da região e, concomitantemente, situações muito corriqueiras ao homem amazônico.

⁶ Grifo nosso.

1.1. A crítica social e o diálogo com Alencar

Muitas situações vão sendo apresentadas com uma entonação que aproxima a voz do narrador, em alguns momentos, à crítica social. Tal constatação pode ser percebida, quando, por exemplo, o narrador demonstra a sua indignação com a divisão de classes muito bem posta na organização espacial do navio:

O Pedro Teixeira tinha uma primeira classe, com cem passageiros, e uma terceira (...). Pelo alto-falante colocado no cais anunciaram que os passageiros da terceira classe já podiam embarcar. Eles correram para o convés da popa e armaram suas redes. (...) Eu tirei a cadeira do meu camarote e coloquei-a no corredor. Dali eu avistava as redes. Uma porta de comunicação estava aberta, mas os passageiros da terceira classe apenas olhavam para o corredor da primeira com curiosidade reverente. Um homem acompanhado da mulher e do filho atravessou a porta. Passou por mim e o ouvi dizendo – “esse aí deve ser danado de importante”. Não havia rancor na sua voz. Ele aceitava que o mundo tivesse pessoas danadas de importante (...) e outras que viajassem em redes penduradas, como réstias de cebola. (FONSECA, 1989, p. 58)

Nesta narrativa as diferenças e injustiças sociais parecem ser fundamentais para a compreensão da identidade dos nativos amazônicos. A maneira como estes se comportam quando postos ao lado do “estrangeiro”⁷ assemelha-se com o histórico comportamento intelectual do brasileiro quando comparado à cultura estrangeira. A mentalidade colonial ainda ecoa com muita força, sobretudo para os moradores da região amazônica, pouco “desenvolvida”, se comparada às outras regiões do país. O sentimento de revolta do personagem e sua indignação quanto ao comportamento de total passividade dos tripulantes da terceira classe do navio mediante as injustiças sociais, talvez sejam explicados pelo momento histórico conturbado em que a narrativa foi escrita. “Encontro no Amazonas” foi publicado no ano de 1979, quando ainda vivíamos numa ditadura militar, que resultara de um golpe no ano de 1964, período em que não se gozava de liberdade de expressão, o intelectual é reprimido, e a voz da intolerância adquire espaço:

Em consequência da repressão policial e da censura política, o intelectual brasileiro que trabalha com a desconstrução do etnocentrismo perde o otimismo nacionalista dos primeiros modernistas, reveste-o de cores cépticas, ao mesmo tempo em que fica mais sensível a questões que giram em torno do poder e da violência no processo histórico de construção nacional. Não é difícil não pactuar com uma sociedade nacional. Não é difícil não pactuar com uma sociedade nacional que escapa aos padrões mínimos de

⁷ Nesse caso, não me refiro especificamente aos tripulantes de fora do país, mas aos não nativos da região amazônica.

governabilidade justa. Ao ter o seu interesse pelo microcosmo em que sobrevive acentuado, ele passa a ser permeável à situação miserável das camadas populares, sempre discriminadas na sociedade brasileira e, por isso, facilmente passíveis de manipulação pelas forças políticas populistas. (SANTIAGO, 2008, p. 37-38)

Além dos fatores sociais, Fonseca, por meio de seu narrador, demonstra a sua inquietação enquanto escritor nacional. Tal incômodo não reside no fato de o nativo encontrar-se na terceira classe, mas em sua atitude de submissão, em aceitar, sem questionamentos, sua condição de “inferioridade” diante do outro. Este paralelo do social com o literário resulta da metaficção historiográfica, que “parece disposta a recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade. Ela quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, e até aproveitar deles tudo o que vale a pena” (HUTCHEON, 1991, p. 173). Não por coincidência, a primeira classe do navio, composta por dez pessoas, abriga um casal de suíços em quem é possível perceber “ecos do sotaque italiano, reminiscências sonoras do francês, uma certa guturalidade germânica” (FONSECA, 1989, p. 60). Todas línguas de nações que, de certa maneira, contribuíram para a formação cultural mais recente de nosso país, e hoje carregam o rótulo de “países de primeiro mundo”, além de fazerem referência à identidade linguisticamente plural da Suíça, que reconhece o italiano, o francês e o alemão como línguas oficiais da nação.

O personagem irá se relacionar diretamente com dez pessoas no navio: “um casal de estrangeiros; duas mulheres mais velhas; três homens que haviam se conhecido na viagem e dormiam no mesmo camarote [Ezir, Alencar e Evandro], e um casal [Moacyr e Maria de Lurdes]” (FONSECA, 1989, p. 60). Diante desses personagens secundários chamamos a atenção à origem de cada um deles. O casal de estrangeiros é suíço; as duas mulheres são pernambucanas; Ezir é goiano; Moacyr é gaúcho; Maria de Lurdes é mineira; e Alencar e Evandro são paraenses. Com exceção do casal suíço, que pertence ao continente europeu, os outros personagens se dividem, respectivamente, entre as regiões nordeste, centro oeste, sul, sudeste e norte, formando uma espécie de mapa do Brasil. Coincidência ou não, todas as regiões brasileiras são representadas na primeira classe do navio *Pedro Teixeira*. Nos diversos diálogos que ocorrem no navio percebemos que, de maneira geral, esses personagens são a materialização das relações sociais existentes entre a Amazônia e as outras regiões do país. “No conto de Fonseca, entre a primeira e a última linha, existem a geografia e a história do Brasil, que se vão configurando de forma metonímica” (VIDAL, 2000, p. 181).

Não é de admirar que se revelem no rosto de cada região brasileira características que marcam e distinguem cada espaço do país, o que nos leva a uma importante conclusão: cada região é uma representação de “Brasil”, cada qual com sua especificidade; podemos dizer que somos um país formado de diferentes “brasis”. A colonização europeia, em conjunto com a miscigenação entre negros, índios e brancos são fatores determinantes para que cheguemos a tal conclusão. A organização proposta por Rubem Fonseca na primeira classe do navio e o objetivo de cada viajante demonstra uma relação de estrangeirismo entre os brasileiros em seu convívio com a Amazônia. Essa condição ocorre muito em decorrência da “tentativa de implantação da cultura europeia” no território brasileiro, “dotado de condições naturais largamente estranhas à sua condição milenar”. O europeu, ao chegar à colônia, evidentemente, não encontra as mesmas condições climáticas as quais estava acostumado no continente europeu. O que não impediu o colonizador, sob a violência da dominação forçada, de trazer de países distintos:

Nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*⁸” Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (HOLANDA, 1999, p. 31)

Os sentimentos de estranhamento, desconhecimento e desinteresse movem os personagens das outras regiões do país nesta viagem até o norte. As duas mulheres de Pernambuco “estavam interessadas em aparelhos de som e máquinas fotográficas” (FONSECA, 1989, p.61). O único interesse que as moveu até a Amazônia é fazer compras na zona franca de Manaus.

Ezir, um advogado de Goiás, está de mudança para Parintins, cidade localizada no interior do estado do Amazonas. A mudança, segundo ele mesmo menciona, é porque em Parintins “só tem um juiz, um promotor e um advogado” (FONSECA, 1989, p. 58), enquanto em Goiânia a “concorrência é muita” (FONSECA, 1989, p. 58). O narrador-personagem informa ao leitor que Ezir “exibia um enorme anel de grau com pedra vermelha” (FONSECA, 1989, p. 58). O trocadilho proporcionado pelo som

⁸Grifo nosso.

fonético das palavras *Ezir* e *exibir* soa como uma tentativa proposital, por parte do autor, em descrever um personagem muito mais preocupado em exercer o poder de sua aparência, mediante sua profissão de advogado, a realmente viajar à Parintins com a finalidade de exercer seu papel enquanto representante da justiça. Tanto é isso que noutra momento da narrativa, J. M., o taifeiro do barco, ao falar sobre o perfil das pessoas que costumavam fazer aquele tipo de viagem- especialmente os tripulantes da terceira classe- menciona que “o grosso do povo é gente indo visitar a família. Mas tem também alguns marretas, que vendem de tudo, lavradores se mudando, muambeiras, *um pistoleiro procurando ares mais frescos*” (FONSECA, 1989, p. 58). A figura do pistoleiro é recorrente na região amazônica, e, é importante dizer, que este é um indivíduo infligidor da lei, portanto, um criminoso, o qual a justiça, na maioria dos casos, é incapaz ou incompetente a ponto de raramente puni-lo. O advogado no conto funciona como uma representação da justiça de faixada presente na Amazônia. O que nos leva a pensar mais uma vez sobre a problemática da identidade, pois aonde há a presença de um juiz, um promotor ou um advogado, subentende-se que ali teremos a prática da justiça, o que, no entanto, não acontece na região. A justiça, nesse caso, não passa de uma mera representação, o que acarreta numa descaracterização da identidade jurídica.

Já no meio do conto se manifesta um curioso personagem que será fundamental para o desenrolar do quarto momento da narrativa: *Alencar*. Um tímido funcionário público aposentado que repassa ao leitor importantes informações sobre o contexto histórico de demarcação do território amazônico. Ao ser perguntado pelo suíço, tripulante do barco, por que o navio chama-se *Pedro Teixeira*, o personagem- um dos nativos na primeira classe- perde a timidez e fala com muita propriedade sobre parte da formação da Amazônia brasileira:

Pedro Teixeira foi a primeira pessoa que subiu o rio, em 1637(...). Era um capitão português que comandara a expulsão, primeiro dos ingleses, depois dos franceses, de Gurupá (...). Ele saiu de Gurupá e subiu até quito, no Equador (...). Sua viagem tem características políticas importantes pois marcou a expansão portuguesa na região. Pelo Tratado de Tordesilhas, de 1494, a Amazônia deveria ser espanhola. Mas os exploradores portugueses, com sua vocação imperialista, desprezaram o Tratado, e nos séculos XV e XVI foram tomando posse da Amazônia. (FONSECA, 1989, p. 66)

⁹Grifo nosso

Aqui a história do Brasil é recontada. Numa literatura nacional em que pouco espaço é dado ao contexto histórico-cultural amazônico, Fonseca propositalmente pincela a construção de uma identidade para um lugar ainda pouco conhecido e valorizado pelo restante da nação e do mundo. O Brasil terá uma identidade somente quando reconhecer totalmente a si mesmo, o problema não está em compreender até que ponto ocorre a contribuição do outro (nesse caso, do estrangeiro), mas, na dificuldade em aceitar sua própria condição de identidade heterogênea, proveniente de um país marcado pelas diferenças sociais, históricas e culturais.

O feito de Pedro Teixeira é um fato histórico determinante no processo de formação da Amazônia brasileira. Curiosamente essa viagem mencionada pelo personagem fonsequiano tem seu início em Belém, assim como a viagem de barco descrita na narrativa. O capitão português em sua expedição liderara uma viagem com aproximadamente 2500 pessoas, entre militares, índios- nativos da região- e familiares, sendo fundamental para que o território ainda pouco valorizado pela Coroa pudesse ser constituído como terra portuguesa. Fato que consolida Pedro Teixeira como um dos heróis portugueses no processo de colonização da Amazônia.

A viagem em “Encontro no Amazonas” além de recontar a história por meio de um processo metonímico, como já mencionamos, tem como objetivo consolidar o território amazônico agora como lugar do povo brasileiro. Com um “herói” que sequer possui uma identidade e/ou demonstra qualquer sentimentalidade por outro personagem no conto. Não por acaso, o próprio narrador menciona: “juramentos não valem nada. Os meus menos ainda” (FONSECA, 1989, p. 57). Se Pedro Teixeira tentara expulsar os intrusos ingleses e franceses, o narrador-personagem fonsequiano tem como missão liquidar o fugitivo-estrangeiro que vive na região. Entretanto, essa menção à conquista do explorador português proporciona uma volta às origens de nossa história: “dirigir-se ao espaço supostamente original é retornar a um tempo também supostamente original e reviver - refazendo o mesmo rito – o sentido da História na história” (VIDAL, 2000, p. 189).

Além de todos os aspectos já mencionados, ao citar o “herói” português, Fonseca aguça outro ponto importante a ser observado: o estrangeiro do conto em questão, assim como Pedro Teixeira, tem uma relação íntima com a floresta amazônica. Uma vez que a história demonstra que este se adaptou à realidade da região, nosso

personagem estrangeiro também desenvolve uma relação similar, em que convive em meio à densa floresta com muita simplicidade, semelhantemente a gente do lugar. O que, como afirma Sérgio Buarque de Holanda, acontece desde os primórdios da colonização brasileira, muito em decorrência do espírito aventureiro do povo português,

Nesse ponto, precisamente, os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra. (...) Habitaram-se também a dormir em redes, à maneira dos índio. (HOLANDA, 1999, p. 46-47)

A proposta da narrativa direciona-se para a ideia de que não somos detentores de uma “una-identidade”. Fonseca, ao apresentar diversas disparidades sócio-espaciais neste conto, chama a atenção do leitor para um Brasil de múltiplas facetas, em que o estrangeiro é de fundamental importância. É interessante notar que Alencar, o funcionário público aposentado, carrega o sobrenome de um dos principais responsáveis pela valorização da ideologia de construção de identidade do Brasil, o escritor romântico José de Alencar, que com suas obras indianistas ensaia um início da formação de uma tradição que expressasse a origem da nação, como ocorre, por exemplo, em *O Guarani*.

Se por um lado José de Alencar se remete a acontecimentos do passado, considerando as influências portuguesas e indianistas para a formação de nossa cultura, por outro, Fonseca apresenta em seu conto um Brasil que ainda é colonizado, agora em um cenário contemporâneo. O personagem Alencar é possuído de um espírito nacionalista, e fala com muito orgulho de sua terra, característica que também o assemelha ao movimento literário proposto pelo escritor José de Alencar, que também possui uma proposta nacionalista para a literatura brasileira no século XIX. Após o discurso de Alencar sobre o processo de formação da Amazônia brasileira, o narrador aponta para o comportamento do tripulante suíço,

O suíço curvou-se sobre o seu prato de arroz com feijão, disfarçando um sorriso irônico. Eram histórias pitorescas para contar quando voltasse a São Paulo, onde trabalhava numa multinacional. E mais tarde na Suíça, ao mostrar os seus slides, *falaria do delírio nacionalista de mestiços miseráveis de dentes cariados*¹⁰. (FONSECA, 1989, p. 67)

¹⁰ Grifo nosso.

Um delírio. Assim é visto o espírito nacionalista brasileiro na visão do estrangeiro. Mas o comportamento cínico e irônico do suíço não é tão absurdo para um país ainda dominado pela cultura alheia. Numa terra onde os estrangeiros ainda são postos na “primeira classe”, o personagem-narrador parece justamente ser designado, em sua desconhecida missão, para por em prática um ato de rebeldia, dando fim à ideologia de submissão do Brasil, um país de “terceiro mundo”, e possibilitando assim um processo de formação de identidade menos fabulosa e mais verdadeira, menos tendenciosa e mais autocrítica. Dessa maneira, o intelectual brasileiro assume a responsabilidade de escancarar as facetas do país, certos, no entanto, de que este embate com o real é doloroso, e capaz de trazer consequências irreversíveis. Rubem Fonseca dedica grande parcela de sua composição literária a denunciar as diversas práticas de injustiças sociais muito frequentes em nosso país, e o faz muito afastado de uma linguagem branda. Em seus contos existe a violência expressa e materializada nas palavras e ações de seus personagens; com muito sangue e ironia apresenta o Brasil de múltiplas facetas. Estratégia essa, aos moldes da literatura periférica, que:

(...) aponta para o resgate da multiplicidade étnica e cultural da formação nacional quanto para veículo que esta mantém com o pensamento universal não eurocêntrico, revelando sua intenção de valorizar os objetos culturais periféricos que, na história e nas ciências européias, são de antemão desclassificados pelo centramento ou marginalizados por razões econômicas. (SANTIAGO, 2008, p. 27)

Não há interesse, no caso desta narrativa, em forçar um espírito ufanista, tal como ocorreu com as primeiras narrativas de José de Alencar, quando o índio e o português unem-se amistosamente dando origem ao Brasil. Tanto é assim que o Alencar personagem- logo após valorizar as conquistas portuguesas no processo de formação do território nacional- faz uma denuncia quanto ao presente e ao futuro da floresta amazônica: “tudo vai ser arrasado. A destruição já começou. De que adiantou nossos antepassados conquistarem todo esse território se agora somos incapazes preservá-lo?” (FONSECA, 1989, p. 67).

É possível fazer um paralelo entre as diferentes posições dos personagens estrangeiros presentes nesta narrativa. Primeiro, temos em Pedro Teixeira a figura de um conquistador; depois, temos um suíço carregado de cinismo e ironia em suas ações; e em seguida, o fugitivo estrangeiro, que convive harmonicamente no espaço da região amazônica. Essas, claramente, são concepções distintas na forma de relação do estrangeiro com a região da floresta amazônica. Fonseca demonstra que a inserção do

estrangeiro na formação de nossa identidade não é tarefa tão simples como propunha José de Alencar, quando simplesmente caracteriza o índio sob vestes de cavaleiro medieval. Essa atitude de Alencar foi à contramão dos fatos históricos no que diz respeito à colonização brasileira, uma vez que são os portugueses que, na verdade, adaptam-se à forma de vida na floresta brasileira. Como afirma Silviano Santiago:

Nesse ponto, precisamente, os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte, que afirmava Gabriel Soares a gente só consumia farinha de mandioca fresca, feita no dia. Habitaram-se também a dormir em redes, à maneira dos índios. (HOLANDA, 1999, p. 46-47)

Rubem Fonseca se propõe, neste caso, a reparar este equívoco histórico-literário com personagens estrangeiros e históricos que se ligam a região por meio da convivência harmoniosa com o estilo de vida amazônico.

Ainda durante a viagem no barco, o narrador traça um diálogo com Evandro, um personagem que trabalha na Comissão de limites e Fronteiras e, por isso, conhece como ninguém a região. Ele faz alguns comentários ao passar por Almerim e, em seguida, aponta: “está vendo lá longe? São as terras do Jari. Um mundo. Cabem três França aí nesse mato. Tudo dum americano maluco, o Ludwig” (FONSECA, 1989, p. 63).

Daniel Ludwig foi um bilionário norte-americano que no ano de 1967 comprou por três milhões de dólares uma área equivalente ao estado de Sergipe dentro da região amazônica, na fronteira entre os estados do Pará e do Amapá. “No Jari, Ludwig abriu estradas, construiu portos, cultivou arroz e criou búfalos. Também substituiu áreas de mata nativa pelo plantio da *Gmelina arborea*, ou *Melina*, uma espécie asiática trazida para a Amazônia para alimentar a fábrica de celulose” (ROSEMBERG, 2013, p. 4). Chamava a atenção dos moradores do lugar o comportamento humilde do bilionário, alguns relatam que era difícil acreditar que alguém tão simples como Ludwig fosse dono de todo aquele império no meio da floresta amazônica. O empreendimento do investidor norte-americano trouxe para o lugar inúmeras melhorias a curto prazo, entretanto, logo surgiram alguns problemas, “a *melina* não se adaptou ao clima local. As plantações de arroz superdimensionadas não vingaram. O governo militar não atendeu às reivindicações do americano para que assumisse os custos de infraestrutura. A operação consumiu US\$ 1 bilhão e não rendeu lucros” (ROSEMBERG, 2013, p. 5). Os

empecilhos causados pela burocracia do então governo militar e as dificuldades próprias da floresta forçaram o “maluco” norte-americano a deixar a Amazônia.

Sem buscar interpretações forçadas, a relação que Daniel Ludwig e o fugitivo de nossa narrativa desenvolvem com a região amazônica guarda semelhanças determinantes. Como Ludwig, o personagem fonsequiano também alimenta uma boa relação com os nativos, todos o reconhecem, mas não estranham a presença de um estrangeiro no meio da floresta. Para desenvolver um empreendimento num lugar desconhecido é necessário antes fazer pesquisas, anotações, e se isso foi necessário à Ludwig, não foi diferente para o estrangeiro do conto de Rubem Fonseca. Citar Ludwig é reconhecer que este deixou um legado, mesmo que posteriormente já não tenha encontrado seu lugar na região. O estrangeiro fonsequiano mesmo tendo um fim trágico e inexplicável na narrativa, de igual maneira, também tem em mãos um legado que é preservado por seu próprio algoz, o narrador do conto.

Outra fala de Evandro chama a atenção na narrativa. O personagem parece anunciar que o desfecho do conto está próximo: “Rumamos de volta para o leito de todas as águas doces – o Amazonas” (FONSECA, 1989, p. 65). O encontro está próximo, a chegada ao leito do rio significa estarmos próximos do famoso encontro das águas e próximos também do esperado encontro entre o personagem-narrador e o fugitivo estrangeiro. O momento do encontro entre os dois fios narrativos, o histórico e o ficcional, também se aproxima, e, mais do que isso, culmina no instante do encontro entre os personagens centrais na trama.

“Encontro no Amazonas” é uma narrativa de recontagens. De autorefências. De práticas intertextuais constantes. Traz consigo uma atitude de continuidade ao que fora proposto pelos modernistas, dialogando com o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, em que não mais se pensa numa fundição do estrangeiro com o nacional, tal como idealizavam os românticos, mas num processo de devoração do outro, que assume a característica do mal selvagem, um indianismo às avessas no processo de construção da identidade nacional. “Com olhos livres, o modernista rechaça a idealização e o recalque do passado nacional, (...) para adotar como estratégia estética e economia política a inversão dos valores hierárquicos estabelecidos pelo cânone eurocêntrico” (SANTIAGO, 2008, p. 27). Podemos dizer que, na prosa fonsequiana, essa inversão de valores reveste-se de uma agressividade mais acentuada. A proposta é exposta sem

meias-palavras, a intenção do personagem-narrador é assumidamente, desde o início do conto, de tirar a vida do estrangeiro. Não por acaso, o personagem-narrador jamais se afasta de sua bolsa, pois carrega nela seu “instrumento de trabalho” (FONSECA, 1989, p. 69), uma arma de fogo, e é por meio dela que pretende alcançar seu objetivo de tirar a vida do estrangeiro. Nesse contexto, Linda Hutcheon menciona,

No pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la - com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

No barco, o narrador também conhece um casal recém-casado e já em crise, Moacyr e Maria de Lurdes. A jovem moça revela estar descontente com seu casamento por dois motivos pontuais, o primeiro, é porque Moacyr “vive bêbado” (FONSECA, 1989, p. 69) e o segundo, e mais importante para nós, é porque o marido a enganou, e “não tem mais um tostão” (FONSECA, 1989, p. 69). Mais uma vez o problema da identidade desencadeia uma crise na narrativa. Moacyr é um marido mentiroso, enquanto Maria de Lurdes é adúltera e interesseira; até os momentos finais da narrativa ela insiste em manter relações com o narrador-personagem, até que finalmente consegue, a mulher “estava doida para botar uns chifres nele” (FONSECA, 1989, p. 68). Assim como Dorinha- a garota de Macapá- Maria de Lurdes parece sentir a possibilidade de encontrar a si mesma por meio do personagem-narrador, o fio narrativo de ambas as personagens apontam para o personagem que acreditam poder conceder-lhes a possibilidade de assumir suas verdadeiras identidades. E o personagem narrador assume um papel de herói no conto, uma vez que ele será o responsável pelo ato final da narrativa. O assassinato do personagem estrangeiro.

1.2 O direito à morte: o diálogo de Rubem Fonseca e Maurice Blanchot

Em sua incansável busca pelo fugitivo estrangeiro, o narrador finalmente descobre seu paradeiro. Curiosamente ele nunca o viu, será um encontro com o novo. O estrangeiro é um fugitivo que não apresenta ameaça aos nativos, estes convivem em harmonia com o forasteiro, que, no entanto, é facilmente identificado, as suas

características europeizadas não deixam dúvidas. Quando o *Pedro Teixeira* atraca no porto de Oriximiná, um menino o reconhece pela descrição dada pelo narrador, “vendo mamões e peixes para ele todos os dias Mora numa casa lá em cima. Hoje de manhã já levei um pirambucu para ele” (FONSECA, 1989, p. 69). Ele morava numa “casa pequena de alvenaria (...). Era ali que ele havia se escondido do mundo, comendo frutas e peixes e sentindo a força da natureza” (FONSECA, 1989, p. 69). O narrador finalmente bate à porta, o fugitivo estrangeiro o atende com muita gentileza, porém, antes de assassiná-lo, nosso personagem-narrador “queria ouvir sua voz” (FONSECA, 1989, p. 70). Cumprimenta o estrangeiro com um “bom dia”, e, com reciprocidade, o fugitivo responde, também, com um “bom dia”. Era uma voz sem sotaque, o fugitivo tinha “olhos muito azuis”¹¹, que passavam a impressão de uma possível inocência, “só lhe faltava a voz do outro: era preciso ouvi-la; e, ao falar, o outro aparece vivo na sua alteridade e na sua verdade, de tal forma que voz e olhos têm um caráter de revelação: o outro aparece por inteiro e, ao revelar-se, revela o narrador a si mesmo” (VIDAL, 2000, p. 195). Entretanto, sem perder tempo com diálogos demorados, com seu instrumento de trabalho à mão, o personagem cumpre sua missão e atira duas vezes no estrangeiro. Ao consumir o ato, ele apanha aquilo que parecia estar em busca, “o livro e todos os seus papéis” (FONSECA, 1989, p. 70).

Nesse contexto, é importante notar que o título do conto faz referência a um encontro no Amazonas, e não a um assassinato. Um encontro dá uma ideia de revelação, nesse caso, revelação do estrangeiro, de um estranho, revelação de um outro desconhecido, mas que é fundamental para que o narrador conheça a si mesmo. E se considerarmos todo o fim da estória, percebemos que podemos estar lidando com mais de um jogo metafórico de multiplicidades dentro desta narrativa. Pois, antes de fugir do local do crime, o assassino contempla “as águas azuis do Trombeta e do Nhamundá, iluminadas pelo sol poente, encontrando-se, no meio da floresta imensa, com as águas douradas do Amazonas” (FONSECA, 1989, p. 70). O encontro dos rios só é mencionado após o assassinato. Dessa forma, o título do conto pode estar se referindo ao encontro de diferentes culturas. O azul do rio Trombetas e do rio Nhamundá se confunde com o azul dos olhos do estrangeiro morto, enquanto o dourado do Amazonas denuncia a lama de um rio forte e devastador que, com exuberância, corta a região

¹¹ FONSECA, 1989, p. 70.

amazônica até chegar ao Atlântico. É um lugar de encontro, mas também é o lugar da transformação, o lugar da metamorfose.

De repente, o assassino sente seu corpo se contrair num espasmo violento e fica com dificuldades de respirar, depois passa “a tremer convulsivamente e a respirar uivando como um animal em agonia” (FONSECA, 1989, p. 70). Essa metamorfose vivida pelo personagem parece representar metaforicamente a união entre diferentes culturas por meio da morte. Ao entrar em contato com o legado estrangeiro, passamos por um processo de transformação, assimilação agonizante comum à construção de nossa identidade. No entanto, o mal estar do personagem logo é substituído “por um sentimento de paz e felicidade que parecia que ia durar para sempre” (FONSECA, 1989, p. 70). O conto convive a todo instante com a marca das oposições, que não se embatem, mas se entrecruzam em um processo de intensa assimilação do outro.

O narrador marginal do conto vem vivendo o tempo todo várias formas de oposição: primeira e terceiras classes, nativo e estrangeiros, águas limpas e águas barrentas, pássaros e máquinas fotográficas, até atingir na figura do menino, do fugitivo e de si próprio a mistura de culpa e inocência. (VIDAL, 2000, p. 193)

Não seria absurdo supor que os papéis e o livro que estavam com o estrangeiro continham informações referentes ao contexto histórico-cultural amazônico, uma vez que no início do conto o narrador comenta:

O único museu que havia em Belém era Goeldi. Ele passara dois dias seguidos visitando o Goeldi, mesmo tendo razões para suspeitar que nós estávamos chegando perto. Todo mundo o havia visto (...). “Ele ficou um tempão olhando os peixes. Tinha um caderno grosso cheio de anotações”, disse o homem do aquário. (FONSECA, 1989, p. 53).

O museu é o lugar onde é conservada a história de uma cidade ou de um povo. Não é por acaso que ali o estrangeiro se debruça em suas anotações, buscando compreender um pouco da fauna e da flora do lugar. Nesse caso, Vidal acredita numa carga de representatividade na atuação do estrangeiro que “reproduz um traço que caracteriza historicamente os inúmeros viajantes que aqui estiveram com expedições colonizadoras: o interesse pela paisagem brasileira, interesse científico alojado nos objetivos exploradores dos países de origem” (VIDAL, 2000, p. 183).

E, nesse contexto, também nos vem à mente a ideia de que, em algumas situações, é mais conveniente se enxergar pela visão do outro. Para a derradeira formação de uma identidade amazônica, o narrador se utiliza das anotações do olhar de um estrangeiro. Após o assassinato, finalmente o personagem-perseguidor pode tranquilamente seguir seu curso. O estrangeiro é morto depois que o conto narra uma gama de características comuns ao contexto do homem amazônico. Se a missão do personagem-narrador é matar o fugitivo estrangeiro, a do escritor Rubem Fonseca consiste em apresentar ao Brasil a face de um povo que ainda vive às “escondidas”. Não por acaso, os papéis com todas as anotações referentes à região são preservados. É relevante mencionar que a morte do estrangeiro não significa na narrativa fonsequiana o seu total apagamento, pelo contrário, é na morte que ele se perpetua, nela o estrangeiro está mais vivo do que nunca.

O tema da morte nos faz pensar no que diria Maurice Blanchot ao deparar-se com uma narrativa que carrega a historicidade de uma região e que firma sua reflexão decisiva sobre a morte. A morte para Blanchot determina o fim da existência ou concretiza a perpetuação do indivíduo? De acordo com os moldes blanchotianos poderíamos, também, falar dentro da composição fonsequiana de morte e literatura como fenômenos interrelacionados? Faremos, portanto, um breve apanhado da teoria deste estudioso francês a fim de nos direcionarmos a essas indagações que consideramos fundamentais para a compreensão da composição literária de Rubem Fonseca.

Tais questionamentos nos levam diretamente ao ensaio “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot, no qual o autor afirma que em uma sociedade em que tudo é público, “ninguém tem mais direito a uma vida privada”, o ideal é se expressar, seja por meio de um pensamento ou pela exposição de sua própria intimidade. Aquele, pois, que decide por uma existência “separada e fisicamente distinta” é, de diferentes maneiras, considerado “culpado ou suspeito”¹² diante da sociedade. Dessa maneira, recusar-se “viver” a vida aos moldes impostos pelo sistema é, simplesmente, assegurar, segundo Blanchot, seu direito à morte, uma vez que para afirmar-se como cidadão o indivíduo, de maneira alguma, fará o que quer, mas o que convém à sociedade.

¹²Todas as citações deste parágrafo podem ser encontradas em BLANCHOT, 1997, p. 308.

Com esse pensamento, é interessante mencionar que na narrativa de Fonseca o personagem estrangeiro assassinado traz consigo características que o englobam na teoria blanchotiana. Sua principal arma de expressão é o silêncio, sua solidão em um lugar desconhecido, em que pessoas o consideram como “assombração” pelo simples fato de carregar características físicas diferenciadas. Até o momento do encontro com seu assassino, a narrativa não menciona nenhum diálogo deste personagem, sua solidão e individualidade parecem ser optativas, visto que seu objetivo principal é concluir sua missão, “ele também tem a sua missão” (FONSECA, 1989, p.).

Esse fato nos leva a refletir sobre outro ponto desta narrativa. O ano de publicação do livro *O cobrador*, 1979, é um período em que ainda há várias guerrilhas atuando no Brasil e nos países da América Latina. Como sabemos, essas guerrilhas tinham ideologias revolucionárias, viviam isoladas, e eram regimentadas por suas próprias regras. Logo, é possível que os personagens de “Encontro no Amazonas” sejam membros dessas guerrilhas, já que ambos tinham sua missão, ou, que pelo menos, o personagem estrangeiro seja um integrante de uma delas, pois parece ser desprovido de nacionalidade, e não se encaixa aos moldes sociais dos lugares pelos quais passa, uma vez que a perseguição vem desde a argentina, passando, como já dissemos, por algumas cidades brasileiras. Fato que, mais uma vez, nos aproxima de Blanchot, que tem sua teoria personificada no terrorismo e na revolução. Segundo o teórico francês, “os terroristas são aqueles que, desejando a liberdade absoluta, sabem que querem assim sua morte” (BLANCHOT, 1997, p. 308). São homens que se consideram vivos e livres, mas apenas para si mesmos, pois são “privados de ser” (BLANCHOT, 1997, p. 308).

Por seu ímpeto revolucionário, é possível considerarmos o personagem estrangeiro de “Encontro no Amazonas” como uma representação da literatura estrangeira inserida na composição literária de Rubem Fonseca. Tal comparação nos leva, mais uma vez, a dialogar com a teoria de Blanchot, isso porque, para ele, a literatura também é revolucionária, evidentemente, que por outras razões, ligadas à questão da linguagem. Nesse sentido, a revolução permite que o escritor se reconheça, “ela o atrai”, pois nela “a literatura se faz história”. Por meio da revolução todo escritor é levado a pensar “sou a revolução, somente a liberdade me faz escrever”¹³. É nesse

¹³ As citações deste parágrafo podem ser encontradas em BLANCHOT, 1997, p. 309.

ponto que o escritor depara-se com um muro de paradoxos, isso porque sua soberania e sua liberdade estão na morte.

A literatura se vê na revolução, nela se justifica e, se foi chamada de terror, é porque tem realmente como ideal esse momento histórico em que “a vida carrega a morte e se mantém na própria morte”. (BLANCHOT, 1997, p. 310)

Nesse contexto, muito do que ocorre na teoria de Blanchot se encaixa nas nossas afirmações de que o estrangeiro, após a sua morte, deixou seu legado por meio de suas anotações, que nas mãos do personagem brasileiro pode ganhar outras possíveis significações. Além disso, essa ideia se reforça se levarmos em conta que “Encontro no Amazonas” é uma narrativa que funciona como representação de toda a obra fonsequiana, pois, segundo José Vidal, este conto pode servir como síntese do percurso do narrador de Rubem Fonseca, considerando que, neste conto, estão temas e motivos que tornam clara a sua trajetória¹⁴, e o confirmam como um autor que está em intenso diálogo com a literatura estrangeira, mas que mantém a originalidade de suas composições literárias.

Por isso entendemos que a linguagem literária é tranquilizadora e inquietante; quando um escritor retira qualquer frase ou palavra e as utiliza como peças de uma determinada obra literária, conseqüentemente ele as está esvaziando de seu significado comum, transformando-as em um lugar vazio, pronto a receber novas significações. No entanto, esse “nada” deixará de existir, ou dará lugar a outro significado, ao entrar em contato com um indivíduo responsável por lhe atribuir uma representação no mundo das ideias. Muito dessa teoria se explica na narrativa aqui discutida, o fato de o personagem-estrangeiro não ter nome e seu perseguidor não conhecer sua fisionomia determinada seu esvaziamento, o qual será construído ou não por meio do contato com o leitor.

Essa participação do leitor não corresponde a um apagamento do outro, mas a sua afirmação enquanto indivíduo agente na construção do sentido literário. Não é por coincidência que no contexto de formação de nossa identidade literária, o processo intertextual foi um veículo de suma importância, principalmente por permitir-nos ingerir ou inserir o outro na literatura nacional, uma vez que “o passado realmente existiu, mas

¹⁴ Esta afirmação de José Vidal encontra-se no livro *Roteiro para um narrador*, p. 175.

hoje só podemos "conhecer" esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário" (HUTCHEON, 1991, p. 168). Sobretudo, após Oswald de Andrade lançar seu manifesto antropofágico, em que defende a ideia de devoração do estrangeiro a fim de transformá-lo em algo novo. Nesse sentido, ao se apossar do que já existia, o autor não faz uma mera cópia do original, mas adquire autonomia na medida em que é livre para criar ou recriar o que fora produzido anteriormente, o que ocorrerá de diferentes maneiras na construção da identidade brasileira, especialmente na literatura contemporânea,

Atualmente esse vínculo formal por intermédio dos denominadores comuns da intertextualidade e da narratividade costuma ser apresentado não como uma redução ou como um encurtamento do âmbito e do valor da ficção, mas sim como uma ampliação. (HUTCHEON, 1991, p. 169)

No sentido de ampliar as possibilidades e ainda considerando a composição literária fonsequiana, percebemos, também, em sua obra a construção de narrativas que discutem sua própria condição enquanto autor, e ainda a sua posição enquanto escritor que traça um diálogo com a tradição literária estrangeira.

2. “ROMANCE NEGRO”: A MORTE NO CONTEXTO METALITERÁRIO

Na análise desenvolvida mediante o conto “Encontro no Amazonas”, percebemos que o estrangeiro tem sua autoafirmação através de sua morte. A morte não é o fim, e sim o esvaziamento do indivíduo, que tem suas ações carregadas de significados por meio da ação do leitor. Percebemos também que, tal qual o estrangeiro, a linguagem, para que se configure como literária, necessita, da mesma maneira, esvaziar-se de seu significado. Este não estará vinculado ao autor ou mesmo ao seu valor semântico comum, mas ao leitor, que, nesse caso, é um agente decisivo para determinar o lugar da linguagem literária no mundo das ideias. No conto “Romance Negro”, ocorre também tal afirmação do estrangeiro, entretanto, por diferentes caminhos, seja pela morte, ligada ao fator da intertextualidade, ou até mesmo pela farsa. Ambas são características fundamentais neste conto de Fonseca, uma vez que por meio dessas ligações textuais e da duplicidade desencadeada pela morte, o autor desenvolve uma narrativa dotada de reflexões que pensam o homem contemporâneo e a literatura como ferramenta que costura os pensamentos humanos e atua metonimicamente em um movimento que envolve passado e presente. No entanto, cala-se diante do futuro, tal qual o bobo da aldeia descrito pelo narrador de Fonseca no “Romance Negro”. Em um conto que começa em meio a revelações e falácias, o fim silencioso revela a colisão que resulta das duplicidades da existência, as quais se materializam nas palavras do narrador fonsequiano, mas que, todavia, dão origem a crises existenciais quase impossíveis de se explicar. Eis aqui o dilema diante desta narrativa, na tentativa de compreender as reflexões de um autor contemporâneo por meio de seu comportamento silencioso.

O ponto de partida para a elucidação quanto aos fatos narrados no conto “Romance Negro” é identificar que a história se divide entre dois fios narrativos que se entrelaçam a todo instante, mas apresentam temáticas reflexivas distintas. Enquanto uma parte da estória é narrada pelo personagem central, que conta as mazelas em que se envolveu, a outra é posta por um narrador que se encarrega de proferir inúmeras reflexões sobre a literatura contemporânea, considerando a relação existente entre autor, crítica e público. Portanto, a análise desta narrativa, envolve em sua construção a noção de duplos caminhos, os quais devem ser considerados numa leitura simultânea, jamais separadamente.

2.1. A farsa e a metalinguagem no conto fonssequiano

O mistério, como já vimos no capítulo anterior, é responsável por considerável carga representativa na literatura de Rubem Fonseca. No conto “Romance Negro” é o segredo que irá movimentar o eixo narrativo da trama. A estória tem início com um diálogo entre um casal de personagens, Peter Winner e Clotilde, e já num primeiro momento o leitor sabe que Winner guarda um segredo, o qual, de forma insistente, sua esposa tenta persuadi-lo a contar, o que, inicialmente, não acontece. Na trama, Peter Winner é um renomado escritor, considerado em ascendência pela crítica, sobretudo, pela publicação de seu livro intitulado “*O farsante*”. Chamamos a atenção ao título do livro responsável pelo sucesso do personagem, partindo do princípio de que estamos lidando com uma estória literária marcada pela farsa, em que perceberemos durante a análise da narrativa o duplo e o múltiplo materializados nas facetas dos personagens, entre os fios narrativos do conto e nos intertextos da estória. O que nos permitirá encontrar, com toda certeza, “mais de um Rubem Fonseca”.

No conto, o personagem-escritor Peter Winner é convidado a participar de um grande festival de literatura que ocorrerá na cidade de Grenoble, na França. A participação do personagem neste evento é primordial para compreendermos o desenrolar da narrativa e o trabalho metafórico desenvolvido pelo narrador fonssequiano. Antes do início do primeiro debate do evento, que ocorre com a presença de vários escritores de literatura, um dos autores aproxima-se de Winner e diz: “somos continuadores da tragédia grega” (FONSECA, 1992, p. 149). O debate segue seu curso normal, com uma discussão que envolve a origem e o lugar da literatura policial na contemporaneidade, até o momento em que Winner faz uma proposta surpreendente ao público presente. O personagem-escritor sugere existir o crime perfeito, o qual teria sido cometido por ele mesmo:

Numa estória policial 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. (FONSECA, 1992, p. 152)

As páginas seguintes do conto contemplam tal revelação do crime que, segundo o próprio Winner, “foi uma cilada dos deuses como na tragédia grega” (*Ibid*, 1992, p. 154). De antemão, acreditamos que esta afirmativa do personagem quanto à execução de um crime perfeito faz menção a uma possível representação que é desenvolvida neste conto, o que explanaremos durante o texto. Ao relacionar seu crime com a tragédia

grega o personagem cita toda uma tradição literária, que surge na Grécia no fim do século VI.

A tragédia, no contexto da cultura grega antiga, firmou-se como um novo tipo de espetáculo, com a presença do público, do coro, e do ator principal. Eram formas de representações artísticas carregadas de duplicidades, que tinham a capacidade de envolver o leitor numa atmosfera que rememorava um passado remoto, e, também, num momento distinto, fazendo alusão ao cotidiano do telespectador. Sobre a tragédia grega Vernant e Naquet afirmam:

A tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irredutíveis. (VERNANT, 2008, p. 1)

Pensar na formação do interior humano e no homem como sujeito responsável são características que podem, também, ser atribuídas à literatura fonsequiana, especialmente no conto “Romance Negro”, que em vários momentos apresenta um homem em crise, que pensa o seu existir, e reflete suas atitudes. Em Rubem Fonseca essa crise da figura humana é demonstrada por meio da tragédia representada. Por isso é importante pensarmos que, nesse contexto, “no novo quadro do jogo trágico o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema” (VERNANT, 2008, p. 2).

Dessa maneira, acreditamos que as referências à tragédia grega não são por acaso. Isso por que “Romance Negro” é marcado pela farsa, por conter personagens que fingem e mentem constantemente, revelando ao leitor inúmeros segredos ao decorrer da narrativa. Na tragédia grega, o principal meio para o fingimento dos personagens era o uso da máscara, um artefato considerado imprescindível para a ocorrência da peça. “A máscara, entre outras coisas, pode servir para sublinhar a distância, a diferenciação entre dois elementos que ocupam a cena trágica, elementos opostos, mas, ao mesmo tempo, estreitamente solidários” (VERNANT, 2008, p. 1-2). Nesse caso, o uso da máscara expõe seres opostos que se completam, que se tornam interdependentes um do outro.

Na Grécia Antiga a máscara era conhecida como *prósora*, que quer dizer “aquele que disfarça”. A fala do ator em um teatro grego só era feita com o uso da máscara, o

que fazia dela um artefato intermediário entre o ator e o público, além de caracterizar o personagem. Ou seja, a máscara, nesse caso, tem sob o indivíduo uma ação genérica, pois esconde sua verdadeira face e cria diferentes tipos de personagens vividos pelo mesmo ator. “A tragédia clássica, fruto de sua época, vem, pois, encarnar esse sistema social, utilizando-se da máscara para estabelecer a relação entre o espectador e o personagem” (MOREIRA, 1994, p. 22). Nesse caso, é relevante mencionar que a utilização da máscara impede que ocorra uma ação espontânea e realista, valorizando, dessa maneira, a representação teatral, uma vez que não há um relacionamento entre espectador e ator, mas entre espectador e personagem.

Com isso, entendemos haver uma contradição na relação existente entre homem e a máscara, pois a mesma máscara que esconde a face do ator, afastando-o do público, é responsável por permitir que este se expresse, se não pelos traços de seu rosto, mas por meio de sua ação corporal ou por meio de um personagem. A máscara, ao mesmo tempo que possibilita a fala do indivíduo, esconde sua voz atrás de uma representação teatral. Dessa forma, a tragédia configura-se como “o modo de pensar ambíguo”, em que “o homem não pode ser definido: é um enigma cujos duplos sentidos não se chega nunca a decifrar” (MOREIRA, 1994, p. 22), ela aprisiona o personagem, que, sem saída, acaba direcionando-se a um trágico fim.

A tragédia apresenta a ação dos personagens como uma encruzilhada de uma opção com que estão comprometidos integralmente. A ação humana é um desafio ao futuro, a si mesmo, aos deuses e ao destino. Combater esse destino até o fim é imperativo para a existência humana, que não se rende. (MOREIRA, 1994, p. 25)

O conto de Fonseca, como veremos, é marcado pela tragédia, e revela a todo instante um autor que se camufla por meio da utilização de diferentes narradores e pela farsa de seus personagens, pelos quais ele discute sua condição enquanto escritor e relaciona-se indiretamente com o público leitor. É nesse trágico contexto que Winner, ao chegar em casa após o debate no festival de literatura, decide contar a Clotilde o crime que cometera:

Há dois anos, na manhã do dia 20 de outubro, eu estava na gare Lyon, dentro do Trem Negro que em alguns minutos partiria de Paris para Grenoble lotado de escritores famosos. Mas para conseguir isso precisei, num lance rocambolesco, matar um homem e assumir sua identidade. (FONSECA, 1992, p. 154)

Por esta fala do personagem sabemos que o conto trata diretamente da problemática da identidade. Winner assume que matara um homem e ocupara o seu

lugar na sociedade. Até este momento da narrativa, o leitor não tem acesso ao verdadeiro nome do assassino, portanto, a partir deste instante passamos a lidar com uma estória que contém dois Peter Winner, que, é importante dizer, têm em suas histórias de vida muitos fatos em comum, tal qual o próprio assassino descreve:

Como Winner¹⁵, minha querida, eu também havia sido professor de literatura. Essa era uma das coincidências que existiam entre nós, como sermos americanos auto-exilados na Europa, filhos adotivos de indivíduos que talvez já tivessem morrido pois não nos correspondíamos com eles. (*Ibid*, 1992, p. 155)

As coincidências, neste conto, serão o combustível para o acontecimento da tragédia, uma vez que as semelhanças impulsionam o surgimento dos conflitos em diferentes escalas, seja no homem, em suas variadas divagações existenciais envolvendo as fronteiras entre a vida e a morte, ou entre os limites que envolvem o contexto filosófico-literário. Tanto é assim, que o narrador fala a todo instante do trabalho do escritor, tratando, de diferentes maneiras, das características que qualificam um autor de prestígio.

Os escritores que têm uma experiência magisterial são mais lúcidos que os outros, desculpe a falta de modéstia. Dar uma boa aula exige saber pensar, e não apenas sentir. Sabemos o que estamos fazendo, ao contrário da maioria dos escritores que supõe que sentir é tudo. Como se uma carpideira amadora, dessas que se debulham em lágrimas autênticas em qualquer funeral, soubesse apenas por isso, escrever sobre a dor. Uma porcentagem imensa de escritores escreve sem ter noção exata do seu ofício, por isso existe tanta porcaria disfarçada em literatura. (FONSECA, 1992, p. 155)

Aqui o narrador fonsequiano faz uma crítica escrachada, com um discurso direto à composição literária atual. Ocorre, neste caso, a clara valorização da literatura, uma vez que o autor constrói minuciosamente cada detalhe de sua narrativa. O que, segundo a fala do próprio personagem, não acontece na maioria das produções literárias no contexto da pós-modernidade. Mais uma vez, a voz de Fonseca parece ultrapassar os limites do real. As palavras do narrador se confundem com as ideias do autor sobre a produção literária de alguns escritores da atualidade. Esta maneira de pensar o fazer literário na contemporaneidade nos permite dialogar com Edgar Allan Poe, se apoderando da teoria que o escritor norte-americano apresenta em seu texto “A filosofia da composição”, quando descreve passo a passo o processo de construção de seu poema “O corvo”.

¹⁵ Refere-se ao verdadeiro Winner.

Para Poe, este processo de composição literária requer muito mais um trabalho com a linguagem, do que emoção ou inspiração; essas, na verdade, seriam mais uma consequência do trabalho de composição do que peças fundamentais de uma obra. Como podemos conferir neste trecho, no qual o escritor norte-americano fala sobre a composição do seu poema:

É meu propósito deixar claro que nenhum detalhe de sua composição pode ser atribuído a acidente ou intuição – que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático. (POE, 2008, p. 20)

É importante dizer que, claramente, Rubem Fonseca segue a linha de Poe no que se refere ao processo de construção literária, pois em sua literatura o autor demonstra grande preocupação em levantar questões filosófico-literárias com fins perfeitamente determinados no conto. No caso do “Romance Negro”, percebemos um conto que está em constante diálogo com as origens, seja com a tragédia grega, com o *roman noir*, ou com escritores do cânone literário, entre outras discussões abordadas. Dessa maneira, entendemos que nenhuma referência feita a uma obra, autor ou gênero literário é por acaso no “Romance Negro”, pelo contrário, está tudo muito bem interligado e com funções predefinidas pelo autor, ficando evidente que o “objetivo verdade, ou satisfação do intelecto até certo ponto alcançáveis em poesia, são muito mais alcançáveis em prosa”. (POE, 2008, p. 23)

Tudo que é narrado no conto tem como finalidade causar um constante efeito de consequência que aponte para o trágico final dos personagens. O conteúdo do conto gira em torno do desfecho da narrativa. Nesse caso, a construção literária de Fonseca atua como forma de reiterar a sua autonomia enquanto escritor e sua originalidade que, “para ser conseguida, deve ser extremamente trabalhada, e embora seja um grande mérito, para ser alcançada, ela exige mais negação do que invenção” (POE, 2008, p. 29). Enquanto muitos autores literários limitam-se em fazer o básico, apresentando a realidade sem levar o leitor a qualquer reflexão que empregue um novo sentido ao real, Fonseca compõe uma ficção que, por meio do trabalho com a linguagem, cola no real, sem extrapolar nos excessos de sugestões da narrativa, com grande complexidade e até certo grau de lirismo. O autor oculta inúmeras vezes o verdadeiro sentido do que está sendo narrado, levando o leitor a pensar ou repensar suas concepções de realidade por meio do trabalho de composição ficcional que, em diferentes situações, encaminha-o para o “estranhamento”.

O personagem continua narrando a estória, e ressalta o grande sucesso que seu “xará” fazia enquanto escritor. Entretanto, expõe mais uma crítica: “o verdadeiro Winner, ao contrário de mim, até então um perdedor, era um escritor que merecia seu nome, coberto de fama, glória e dinheiro, *ainda que os últimos livros dele tenham sido uma merda*¹⁶” (*Ibid*, 1992, p. 155). O verdadeiro Peter Winner tem seus últimos livros publicados não pela qualidade estética de suas produções, mas pela fama e prestígio que havia adquirido em suas publicações anteriores. Fato que nos faz refletir sobre o lugar da crítica contemporânea, muito mais interessada no capital de mercado a realmente fazer uma crítica que justifique o que fora publicado, resultando assim na formação de uma crítica especializada e de massa, em sua grande maioria tendenciosa e facilmente deturpada. Esse assunto é recorrente no conto. Em outro momento, o narrador faz críticas ainda mais diretas ao processo de produção de livros no mercado editorial atual,

A Grasset, que publicava um monte de mediocridades, não queria publicar o seu romance. Na verdade, não havia mais editoras independentes, todas integram grandes conglomerados financeiros controlados por estúpidos self made men que haviam ganhado dinheiro de maneira selvagem e inescrupulosa e encaravam o livro como uma mercadoria qualquer. Naqueles dias, mesmo com a irresistível força do sentimento que o dominava, Kafka não conseguiria ser publicado, nem Poe, nem Baudelaire, nem nenhum autor novo realmente significativo. (FONSECA, 1992, p. 169)

Ao citar alguns dos grandes autores da literatura mundial e afirmar que eles, no contexto editorial da pós-modernidade, dificilmente seriam publicados, o narrador sugere que o público teria dificuldades e, talvez, pouca paciência para lidar com as estranhezas e rupturas que as obras destes autores proporcionam aos leitores de suas narrativas. Rubem Fonseca está dialogando, nesse caso, com aqueles que consideramos “novos leitores”, um público que, em sua maioria, não está acostumado com as obras tradicionais. Esse diagnóstico do público pós-moderno nos permite pensar em algumas indagações sobre a literatura contemporânea: a) o que é literatura na pós-modernidade? b) Como a literatura relaciona-se com as instituições legitimadoras? c) E Até que ponto autor e leitor dialogam com o texto literário?

Márcia Abreu faz algumas considerações quanto à relação entre a literatura, o leitor e a crítica nos dias atuais. No quinto capítulo do livro *Cultura Letrada: Literatura e Leitura*, demonstra ser comum divergências entre os leitores quanto à qualidade estética das obras. Até mesmo entre aqueles considerados intelectuais, especialistas em literatura, e, por isso, em alguns casos, essas “pessoas de sólida formação fazem leituras

¹⁶Grifo nosso.

e avaliações bastante distintas” (ABREU, 2006, p. 95). A autora exemplifica sua teoria utilizando a contraposição de ideias de grandes pensadores, alguns pertencentes à mesma instituição, quanto ao lugar de alguns autores dentro da literatura. Entre eles são citados: Jorge Amado, William Shakespeare e James Joyce. Abreu preocupa-se em mostrar que, quando se trata de literatura, sempre vão existir dois lados. No caso dos três citados acima, há um lado da crítica que os recebe com muita receptividade e outro que os considera como escritores medianos, com recursos literários limitados.

A avaliação que se faz de uma obra depende de um conjunto de critérios e não unicamente da percepção da excelência do texto. Ler um livro não é apenas decifrar letra após letra, palavra após palavra. Ler um livro é cotejá-lo com nossas convicções sobre tendências literárias, sobre paradigmas estéticos e sobre valores culturais. É sentir o peso da posição do autor no campo literário. (ABREU, 2006, p. 98-99)

Dessa maneira, entendemos que o leitor, ao direcionar sobre uma determinada obra as suas tendências literárias, está “modificando-a”, minando-a de novas significações, que irão, conseqüentemente, dialogar com a cultura da sociedade em que vive, considerando, sem qualquer arbitrariedade de interpretação, a posição do autor no campo da literatura. Aqui, temos um quadro que começa a ser definido, quando o personagem de Fonseca cita uma possível desvalorização injusta de sua obra literária por parte da editora, “uma especialista do campo”. Entendemos que não somente as agências “legitimadoras” são responsáveis em qualificar ou mesmo definir o que é literatura (ou boa literatura), uma vez que autor e leitor têm participação determinantes no campo literário. “É uma ingenuidade acreditar que críticos e intelectuais, por sua sólida formação, deveriam estar aptos a perceber a literariedade de um texto, considerando apenas suas características formais e de elaboração” (ABREU, 2006, p. 99).

Quando Winner-Landers cita que vários autores do cânone literário teriam dificuldades de serem publicados em nossos dias, “Kafka não conseguiria ser publicado, nem Poe, nem Baudelaire, nem nenhum autor novo realmente significativo”, abrange outro ponto abordado por Abreu: “os critérios de julgamento mudam historicamente – que um autor muito apreciado hoje pode ser esquecido amanhã; que um livro detestável no passado pode ser um clássico atualmente” (ABREU, 2006, p. 100). A literatura configura-se como uma arte de expressão historicamente muito dinâmica, com escolas e modelos que se modificam constantemente, tal qual a cultura e as regras sociais. Por

isso, é possível que Fonseca esteja apontando para uma sociedade pós-moderna com dificuldades de dialogar com a tradição, que, agora, tem em sua companhia diferentes mídias e os diversos tipos de meios de comunicação. Márcia Abreu chama a atenção para essas mudanças históricas:

Atualmente os jovens são estimulados a ler romances antigos – justamente aqueles que eram tão perseguidos¹⁷ - enquanto se condena a leitura de histórias em quadrinhos ou de romances de banca de jornal, utilizando-se argumentos muito parecidos com os que se usava para condenar a leitura dos romances. (ABREU, 2006, p. 106)

A pós-modernidade abriu possibilidades para que a literatura assumisse novas formas de expressão, o que não impede que ocorra um diálogo com a tradição, pelo contrário, o que se vê são formas distintas de relacionar-se com o passado. O próprio Rubem Fonseca se propõe a dialogar com a tradição, no caso do “Romance Negro”, por meio da farsa, numa nova perspectiva de leitura da tragédia grega e do *roman noir*.

Os critérios de avaliação do que é boa e má literatura, e até mesmo de que gêneros são considerados literários, mudam com o tempo. Não há uma literariedade intrínseca aos textos nem critérios de avaliação atemporais. (ABREU, 2006, p. 107)

Em seguida, o personagem-narrador finalmente revela sua identidade, John Landers. Também escritor, mas pouco conhecido, “era completamente ignorado”¹⁸. “Chegara aos quarenta anos sem jamais fazer qualquer coisa que merecesse a atenção dos outros”¹⁹. Landers logo encontra um meio de aproximar-se de Peter Winner e colocar seu plano em prática, e descobre que, assim como ele, o famoso escritor era fascinado pelo autor inglês Edgar Allan Poe. Por meio de um plano, Landers finalmente consegue o tão almejado encontro com Winner no prédio onde o famoso escritor está hospedado, e tem uma grande surpresa, pois ambos tinham grande semelhança física, “a mesma estatura, o mesmo rosto fino”²⁰. Durante o encontro, Landers coloca em prática seu plano, e entrega uma revista nas mãos de Winner, saindo do hotel sem olhar para trás, mas com grande medo que suas expectativas não se concretizassem, pois dera de presente a Winner aquilo que considerava como seu maior tesouro, a revista “*Graham’s Magazine*, a obra inaugural de “*Os crimes da rua Morgue*”²¹. Entretanto, logo após

¹⁷ A autora se refere ao período histórico em que os Romances não eram considerados literatura.

¹⁸ (FONSECA, 1992, p. 156)

¹⁹ (FONSECA, 1992, p. 156)

²⁰ (FONSECA, 1992, p. 157)

²¹ (FONSECA, 1992, p. 158); Grifo do autor; Essa revista, de fato, existe, e marca a primeira publicação de “Os crimes da rua Morgue” no ano de 1841. Conto publicado pela primeira vez no *Graham’s Lady’s*

sentar-se na cadeira de um bar, ouve uma voz: “posso sentar-me?”²². Era Peter Winner. Naquele bar os personagens dialogam tudo o que sabem sobre Edgar Allan Poe, e sobre “Os crimes da rua Morgue”. Winner menciona que com a publicação deste conto, Poe “realiza a criação de um novo gênero literário”²³. É importante dizer que “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, é considerado por muitos como a narrativa fundadora do conto policial.

Noutro momento do diálogo entre os personagens, Landers diz a Winner que também escreve ficção e que tem o desejo de um dia ser publicado e tornar-se um escritor profissional. A resposta de Winner é enigmática, e configura-se em um convite à reflexão ao leitor do conto: “só existe uma verdade fundamental sobre o ofício de escrever, mas eu não vou dizer que verdade é essa, você deverá descobri-la sozinho” (FONSECA, 1992, p. 159). O leitor de “Romance Negro” é convidado a conhecer sobre o ofício de escrever por meio das linhas desenvolvidas no conto, e as contínuas reflexões apresentadas nas falas dos personagens nos levam às possíveis origens do *roman noir*, e põem em discussão o lugar do autor na literatura pós-moderna. Todo esse emaranhado de discussões teóricas ocorre na estória durante o depoimento de confissão de John Landers. Clotilde apenas ouve, e sua voz só se faz presente como expressão de dúvida ou desconhecimento. Dessa maneira, poderíamos dizer que ela assume na estória o lugar de uma telespectadora, é uma ouvinte, o indivíduo que desconhece, a persona que assume a posição do próprio leitor na trama.

Assim, entendemos que até este ponto a narrativa já expõe parte considerável de seu teorema. Os três pontos que definem o texto literário na pós-modernidade encontram-se muito bem representados, escritor, leitor e crítica. E mais ainda, parecido ao movimento narrativo de “Encontro no Amazonas”, a narrativa de “Romance Negro” também vai em busca das origens. Neste caso, como já mencionamos, discute a origem do roman noir, e até mesmo a origem da própria arte, do fazer artístico, que, no caso desta narrativa, refere-se à literatura. Não por acaso, Fonseca vai às origens da arte ao citar a tragédia grega. Uma vez que a base de estudos da Poética de Aristóteles, primeiro tratado de poética a ser escrito, são os três pilares da literatura: a épica, a lírica e o teatro grego, que inclui a tragédia como gênero superior e a comédia como gênero

and *Gentleman's Magazine*, dezembro de 1841. Título original: The Murders in the Rue Morgue (MENDES, 1997, p. 65).

²² (FONSECA, 1992, p. 158)

²³ (FONSECA, 1992, p. 158)

inferior. Enfatizamos em nosso trabalho a insistente referência com a literatura de Edgar A. Poe. Isso porque, ao tratar das origens do *roman noir*, os personagens voltam a citar o escritor norte americano, com uma menção de Landers à epígrafe de “Os crimes da rua Morgue”.

*Que canto entoam as sereias ou que nome Aquiles adotou quando se ocultou entre as mulheres são questões que, conquanto enigmáticas, não estão além de todas as conjecturas*²⁴. (FONSECA, 1992, p. 160)

Winner rebate que a epígrafe simplesmente retrata o óbvio, uma vez que não existem pistas impossíveis de serem decifradas, e diz que Freud, um médico muito mais famoso que Thomas Browne, autor da epígrafe citada, também fez tal afirmativa. A literatura de Poe é vista por certa antipatia por Winner. O personagem revela que, durante a palestra no festival de Grenoble, pretende afirmar que o *roman noir* não teve suas regras “estabelecidas por Poe ao publicar os *crimes*”²⁵, uma narrativa que simplesmente traz uma estrutura que contém um crime misterioso, um detetive e uma solução. Mais uma vez o narrador de Fonseca aponta para a questão da estrutura da narrativa policial, discutindo até que ponto Thomas Browne e Freud estariam certos em suas afirmativas. O que nos leva a pensar qual seria o objetivo de Fonseca ao mencionar a existência de um crime perfeito, diferente dos moldes de Poe. Estaria com a intenção de criar uma nova tradição literária? Essa indagação é válida, uma vez que a literatura se renova de acordo com os acontecimentos históricos, enquanto ferramenta que pensa a realidade, discute a verdade e representa os pensamentos humanos.

Curiosamente o mesmo personagem-escritor que faz duras críticas a Poe reconhece que vai ao festival de literatura apenas porque está com a carreira de escritor comprometida,

Não consigo mais escrever e, se conseguisse, não teria coragem de publicar. (...) O escritor, ele suspirou, quando não consegue mais escrever, comparece a congressos, instiga os outros a lhe prestarem homenagens, a organizarem banquetes glorificantes, busca medalhas, prêmios, coroas de louros, edições comemorativas. (FONSECA, 1992, p. 162)

O narrador fonssequiano, mais uma vez, faz duras críticas ao contexto literário pós-moderno. O autor, tal qual como no teatro grego, se camufla utilizando-se da farsa como meio de representar suas críticas em sua composição literária. O leitor depara-se com uma narrativa que se confunde num jogo em meio a diferentes modalidades do

²⁴ Grifo do autor.

²⁵ Referência ao conto “Os crimes da rua Morgue”.

duplo, seja pela relação do real com o ficcional, ou pelo constante diálogo entre passado e presente. Rubem Fonseca se comporta como um autor que discute as origens, expõe as possibilidades e discute a verdade. Em seu diálogo com o passado, ele pensa o presente, e tal movimento é nítido em “Romance Negro”. Com um narrador que a todo instante cita o passado, mas que vez ou outra toca o presente com críticas pontuais, Fonseca mostra-se como um autor pós-moderno que discute, também, seu próprio tempo e espaço.

Landers continua seu relato a Clotilde, mencionando que levou Winner totalmente embriagado para o seu quarto de hotel. Nesse instante o assassino revela que entrara no prédio com um frasco contendo veneno “suficiente para matar uns dez escritores, por mais famosos que eles fossem” (FONSECA, 1992, p. 163). E assume que este veneno era para matar Clotilde, pois ela era a editora que recusara o livro de Landers, enquanto este era ainda um simples escritor desconhecido. A reação da mulher e suas palavras são fundamentais e relevantes para compreendermos o trabalho composicional de Fonseca nesta narrativa: “meu Deus, isso que você está me contando é verdade!” (FONSECA, 1992, p. 163). Neste caso, realidade e ficção se confundem; o narrador fonsequiano divide a estória do conto em perspectivas distintas, que estão interligadas, totalmente dependentes entre si.

Clotilde representa o leitor ficcionalizado. Na trama esta personagem lida com duas perspectivas, uma real e outra ficcional, com a verdade e a mentira. Até este momento do conto, ela acredita estar lidando com uma estória que é um simples fruto da imaginação de Landers, quando finalmente ocorre o embate com o real, o que lhe causa o choque, a surpresa, pois tudo o que o marido está relatando é verdadeiro. Em seguida, Clotilde menciona: “pensei que era ficção, mas seu corpo nu está dizendo que tudo é verdade” (FONSECA, 1992, p. 163). O corpo, na encenação da tragédia grega, é o único contato real existente entre público e ator (mesmo que visualmente), uma vez que o rosto do ator está coberto por uma máscara. Dessa maneira, entendemos que até então a personagem Clotilde não está lidando diretamente com Peter Winner e muito menos com John Landers, mas com uma representação do verdadeiro Winner. Landers esconde-se por trás da máscara de Winner, cria uma persona.

Finalmente, John Landers põe um pouco do veneno em uma taça e dá a Winner. O escritor ainda leva algum tempo para sentir o efeito do veneno, enquanto isso, faz

suas últimas divagações sobre suas composições literárias, levando em conta as palavras da crítica por meio de um artigo que lera sobre seu trabalho literário,

O crítico afirmava que meus primeiros livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos de romance negro, ao contrário dos escritos por certos autores ingleses, acusados pelo crítico de fazerem *littérature d'évasion*; do meu ponto de vista os integrantes da escola inglesa fazem algo que pode ser melhor definido como *littérature d'énigme*. (FONSECA, 1992, p. 164)

Curiosamente, em seus primeiros anos como escritor, Rubem Fonseca produziu narrativas muito próximas à realidade, com um viés muito crítico, tal como vimos em “Encontro no Amazonas”. A violência, a corrupção, e até mesmo a loucura são temas recorrentes em diversas de suas obras . É possível, que, novamente, Fonseca esteja se valendo do poder da representação neste conto para falar de sua própria produção literária, considerando que tais características ocorrem aliadas às construções intertextuais de suas obras, em que autores nacionais e internacionais são citados simplesmente por meio de seus nomes ou por meio de suas composições literárias, as quais surgem nas composições fonsequianas materializadas em citações, personagens e até mesmo objetos.

Após todo o relato do assassinato, um fato curioso ocorre na narrativa. Não só Clotilde fica confusa com que ouvira, mas o próprio narrador da trama,

Confusa, Clotilde sabe agora, tem certeza, que Peter, John, este homem ao seu lado, seja qual for o nome dele, está afinal contando O seu segredo terrível, conforme prometeu. (...) Peter Winner, aliás John Landers, bate de leve na porta. (FONSECA, 1992, p. 164-165)

Um narrador que até então parecia onisciente se confunde entre o jogo de representações da trama. O homem que vivera dois anos ao lado de Clotilde, agora não passa de um impostor, um assassino. No instante em que descobre a verdade, a personagem se depara, à sua frente, com uma troca de personagens, o que reforça a ideia de que ocorre nesta narrativa fonsequiana uma representação da tragédia grega e que Clotilde atua como telespectadora dessa tragédia no conto. “A voz do homem, para Clotilde agora um homem diferente, um desconhecido excitante, soa tão delicada e atraente, e o rosto dele sugere enigmas tão irresistíveis” (FONSECA, 1992, p. 165). A

personagem sabe que ainda há enigmas a serem expostos, os quais surgirão em meio ao relato de Winner-Landers²⁶.

Ao perceber que Winner realmente está morto, Winner-Landers troca as suas roupas, e passa a se vestir como o finado. Além disso, o assassino também troca os seus documentos. O falecido Peter Winner, depois de morto, assume a identidade de John Landers, que por sua vez assume a identidade de Peter Winner. Para as autoridades Landers é quem está morto, Winner está vivo. A questão se direciona ao íntimo do personagem. Quem vive? John Landers ou Peter Winner? As linhas que se seguem desta narrativa tratam de elementos diretamente ligados à duplicidade humana, dentro de um diálogo intertextual em que é possível traçar uma linha histórica da problemática do duplo, materializada na figura humana e nos diversos personagens e autores que a representa na literatura desde seus primórdios.

2.2. Uma breve trajetória histórica do duplo

Após assumir a identidade de Peter Winner, Winner-Landers tem consciência que, para usurpar o lugar do outro, vestir-se igual não é o suficiente, ele precisa, também, imitar os gestos, a fala, e principalmente, ocupar seu lugar na sociedade. Para isso, o personagem toma duas atitudes significativas e metafóricas dentro do contexto literário. Primeiro, antes de sair do quarto do hotel onde cometera o assassinato, *ele se olha no espelho*²⁷. Winner-Landers precisava do auxílio deste objeto para confirmar se estava parecido com o verdadeiro Winner, e o espelho confirma suas expectativas: “paramentado com as roupas escuras do grande escritor, inclusive seu sobretudo negro e o chapéu de feltro também negro, *olhei-me no espelho*²⁸. Se alguém me visse sair pensaria naquele momento que aquele homem soturno era o próprio Winner” (FONSECA, 1992, p. 166). E o outro momento que consideramos determinante é quando, já vestido como Peter Winner, Winner-Landers entra no quarto de hotel do falecido e, novamente, fica “*em frente ao espelho*²⁹ ensaiando os gestos, enquanto lia os papéis ou repetia as frases que lembrava de Winner ter dito” (FONSECA, 1992, p. 167).

²⁶ Chamaremos assim ao personagem John Landers, o impostor. Visto que a partir deste instante as identidades dos personagens se confundem na narrativa.

²⁷ Grifo nosso.

²⁸ Grifo nosso.

²⁹ Grifo nosso.

O gesto de ficar em frente ao espelho, ou, de alguma outra forma, contemplar seu reflexo, é desde os primórdios da literatura considerado como uma maneira de expressar o que há no íntimo de cada ser humano. Essa simples atitude de enxergar seu reflexo, seja por meio do espelho, ou da água, tem se configurado como uma das principais formas de demonstrar a crise de um homem que vive em constante conflito consigo mesmo. Evidentemente essas formas de expressão se modificam com o passar do tempo. Otto Rank considera que a problemática do duplo na literatura tem origem com a conhecida história de Narciso. O autor, acrescentando o nocivo e o erótico à história, apresenta duas possibilidades de interpretá-la. A primeira, contada por Ovídio, é mais próxima ao contexto da história original,

conta que, no nascimento de Narciso, perguntaram ao vidente Tirésias³⁰ se a criança teria uma vida longa, ao que ele respondeu: se ele não se vir. Um dia, no entanto, Narciso, que era frio com rapazes e moças, vê na água seu reflexo e se apaixona de tal modo pelo jovem que brilha diante de si que se consome de desejo por ele. Segundo crenças tardias, Narciso se suicida após ter se apaixonado por seu reflexo. (RANK, 2014, p. 115-116)

Numa interpretação posterior da mesma história, Pausânias defende a ideia de que “Narciso fica desolado após a morte de sua irmã gêmea, que se parecia muito com ele no traje e na aparência, até que olha para seu reflexo e, embora saiba estar vendo sua sombra, sente um certo alívio da dor de amor” (RANK, 2014, p. 115-116).

Na história de Narciso, em ambas as interpretações apresentadas, o duplo se configura simplesmente pelo reflexo de seu rosto na água. Narciso não tem a sua frente um duplo que se materializa em um arquirrival, ou pela paranoia de uma possível perseguição; seu infortúnio está em apaixonar-se por si mesmo. As versões citadas da história de Narciso assemelham-se em alguns aspectos ao contexto do “Romance Negro”, mas ressaltamos, sobretudo, a crise que se desencadeia por conta do surgimento de um duplo por meio da imagem refletida, respectivamente na água e no espelho.

Nesse contexto, Otto Rank cita variadas formas de expressões culturais que interpretam e valorizam de diferentes maneiras a imagem que surge no reflexo, em sua maioria, relacionadas ao trágico, especificamente ao “medo da morte e da desgraça” (RANK, 2014, p. 108). Na Dalmácia e Oldenburgo “aquele que se olhasse no espelho, enquanto houvesse um defunto na casa, morreria” (RANK, 2014, p. 108); em países como Alemanha e França há uma crença “de que, em caso de morte, se devem cobrir os

³⁰ O comentário de Tirésias foi acrescentado por Ovídio.

espelhos a fim de que o espírito do falecido não permaneça na casa” (RANK, 2014, p. 108); “na Silésia, dizem que se alguém na meia-noite do ano novo, se puser em frente ao espelho com duas velas acesas e chamar pelo nome de um morto, ele aparecerá no espelho” (RANK, 2014, p. 108-109). Essas credences populares relacionam-se ao ato de se olhar no espelho durante a noite, pois essa ação resultaria na perda do reflexo, e, conseqüentemente, levaria o indivíduo à morte. Os selvagens, nesse mesmo contexto, assim como na sombra, “veem uma corporificação da alma no vidro, na água ou na reprodução da imagem em retrato, a que também estão relacionados muitos tabus” (RANK, 2014, p. 108).

Rank, nesse contexto do duplo, cita, também, aquele que é considerado o primeiro romance de E. T. A. Hoffmann, *Os elixires do diabo*³¹, publicado em 1814. O romance narra a história de dois irmãos, o monge Merdadus e o conde Viktorin. Assim como Peter Winner e John Landers no conto “Romance Negro”, os personagens de Hoffmann não sabem que são irmãos. “Seus estranhos destinos só são possíveis e compreensíveis com base neste pressuposto místico” (RANK, 2014, p. 26). O pai sofre de perturbações mentais, e ambos os irmãos herdam a doença, que será a responsável por guiar a narrativa por meio de suas descrições. Em certa ocasião, Viktorin sofre uma queda e, acometido por um surto de loucura, pensa que é Merdadus. Seus pensamentos são tão intensos que Viktorin expressa os pensamentos do próprio irmão. “Merdadus pensa estar escutando a si mesmo falar, sendo seu pensamento interior ouvido como voz de fora” (RANK, 2014, p. 26). Além disso, Merdadus, num sentimento paranoico, pensa estar sendo perseguido, e passa a observar tudo o que acontece ao seu redor no mosteiro. “Ele também é dominado pela torturante ideia de que tem um duplo doente” (RANK, 2014, p. 108), o que é reforçado pela aparição em seu mosteiro de Viktorin extremamente adoentado e vestido como um capuchinho.

Neste romance o duplo materializa-se noutra indivíduo que por problemas mentais confunde-se com o irmão. Existe, evidentemente, um conflito interno, que é causado pela loucura. Entretanto, a crise chega a seu estopim devido à aparição de dois indivíduos com características físicas e psicológicas semelhantes, o que em muito se aproxima da narrativa de Rubem Fonseca. Hoffmann é considerado como um dos principais difusores da problemática do duplo na literatura, sendo definido por Otto

³¹ Fazemos a leitura deste romance por meio de Otto Rank, uma vez que não encontramos a tradução em português. Tal descrição de Rank pode ser encontrada em: (RANK, 2014, p. 25-27)

Rank como “o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele” (RANK, 2014 p. 19).

O conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, traz uma concepção um pouco mais moderna da noção de duplo e ainda mais próxima do conto “Romance Negro”. A narrativa conta a história de um indivíduo chamado William Wilson que desde a sua infância é perseguido por um duplo, que também se chama William Wilson. Antes, porém, de narrarmos os fatos deste conto de Poe referentes ao protagonista e ao seu duplo, chamamos a atenção para o início da narrativa:

Permiti que, por enquanto, me chame William Wilson. A página imaculada que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com *meu nome verdadeiro*³². Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. (POE, 2006, p. 289)

Assim como no “Romance Negro”, este conto de Poe já começa sob o signo da farsa. O personagem não utiliza seu nome verdadeiro. O narrador parece sentir vergonha de seu nome, talvez por ter tomado uma atitude que causou o desprezo de sua própria família. Os personagens têm inúmeras características que os assemelham, a mesma idade, frequentam a mesma escola, e são muito parecidos fisicamente. “Logo, o singular xará, que imita o protagonista em tudo, torna-se seu fiel camarada, seu companheiro inseparável, mas no fim o seu mais temido rival” (RANK, 2014, p. 46-47). Curiosamente, o duplo de W. Wilson sempre procura ofuscar seu sucesso, contrapondo as suas ideias, com o intuito de ofuscar seus planos. A voz, que não expressa mais que um simples sussurro, é a única característica que diferencia o duplo do protagonista, apesar de ela conservar a mesma entonação e pronúncia. “Meu rival tinha uma deficiência nos órgãos fauciais ou glútuais que o impedia de elevar a voz, em qualquer ocasião, acima de um sussurro muito baixo” (POE, 2006, p. 295).

É interessante dizer que apesar das semelhanças, o protagonista é o único a atentar para a imitação de seu duplo; os colegas da escola nada percebem, todavia, o que mais irritava o personagem era ter alguém com a mesma identidade, uma vez que ele não gostava de seu nome:

³² Grifo nosso.

Tais palavras eram veneno a meus ouvidos; e quando, no dia de minha chegada, um segundo Willian Wilson chegou também ao colégio, senti raiva dele por usar esse nome e duplamente antipatizei com o nome porque o usava um estranho que seria causa de sua dupla repetição. (POE, 2006, p. 296)

Na verdade, em um primeiro momento, o narrador parece estar lidando apenas com um colega de escola, entretanto, a relação entre os dois personagens vai se estendendo e estreitando-se ao decorrer da narrativa. A perseguição do duplo prevalece durante a infância e vai até a fase adulta de W. Wilson. Quando muda de escola e se entrega ao consumo de bebidas alcólicas, novamente aparece seu duplo com seu manso e perturbador sussurro. Quando vai à faculdade e se entrega ao vício do jogo e à trapaça, seu duplo surge mais uma vez. O protagonista tenta em vão fugir, passando por várias cidades da Europa. Em Roma temos o estopim da narrativa. Quando se interessa por uma mulher casada e tenta cortejá-la seu duplo aparece, e tenta aconselhá-lo a evitar o adultério. Entretanto, num acesso de raiva, o protagonista arma uma cilada para seu duplo e quando tem a tão desejada oportunidade, mergulha a espada, “com bruta ferocidade e repetidamente, no seu peito” (POE, 2006, p. 307). De repente, em uma das paredes do quarto surge “um grande espelho” (POE, 2006, p. 308), e algo estranho acontece:

(...) erguia-se ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. (POE, 2006, p. 308)

O personagem percebe por meio do espelho que seu duplo carrega todas as suas feições, os mínimos traços do rosto, tudo em seu duplo parecia com ele. Finalmente, o duplo fala. Agora, com voz firme, que se confunde com a voz do protagonista:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto; morto para o Mundo, para o céu, e para a esperança! Em mim, tu vivias; e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (POE, 2006, p. 308)

Escritas em momentos históricos distintos, as narrativas apresentadas acima revelam, em seus personagens, diferentes formas de expressão da problemática do duplo. Se, em Narciso, temos um duplo que se faz presente por um simples reflexo na água, na literatura de Hoffmann temos dois personagens que se confundem em suas loucuras e semelhanças; e em Poe um protagonista que vê o seu duplo, mas que parece travar uma batalha com seu próprio consciente; em Rubem Fonseca o conto já ocorre sem a presença do duplo, que já fora assassinado antes mesmo de a narrativa iniciar. O

conflito com seu adversário ocorrerá em sua própria consciência, e sua punição se resume em viver o sucesso de seu adversário.

Em um dos poucos momentos do conto em que Winner-Landers reflete sozinho, rememorando alguns fatos ocorridos em seu passado recente, lembra-se de seu primeiro encontro com Clotilde. Durante este encontro, os personagens conversam sobre a literatura produzida por Winner, e o personagem-escritor reflete:

(...) que se escrevesse objetivamente o que acontecia naqueles dias, e publicasse, seria uma história que, apesar de real, certamente despertaria o maior interesse do leitor. *Inventar o real, tornar verdadeira uma vida falsa, ou, mais relevante ainda, falsa uma vida verdadeira, era uma bela tarefa para um escritor*³³. (FONSECA, 1992, p. 170)

O trecho acima faz referência a um manuscrito entregue por Winner-Landers a Clotilde. O manuscrito era um romance que se chama *Romance Negro*, o mesmo nome da coletânea de contos publicada por Fonseca no ano de 1992. Dessa forma, “Romance Negro” cria uma narrativa, evidentemente, que toca a ficção, mas que, entretanto, discute e escracha o real. Em um jogo cheio de extremidades e oposições o que vemos é uma relação de convivência entre os opostos, uma união que, num contexto de trocas, em que o real e a farsa, a verdade e a mentira andam de mãos dadas, torna-se difícil definir as fronteiras que os separam.

É interessante notar que Clotilde já havia rejeitado um romance que John Landers enviara a editora, entretanto, com muita paciência, ela lê o romance que Winner-Landers lhe entrega, e assume: “na suposição de que *Romance Negro* era de Winner tive paciência para superar as estranhezas, as rupturas, as anormalidades, os desusos, as singularidades” (FONSECA, 1992, p. 172). E, pior do que isso, Clotilde assume que se casa com Winner-Landers por conta do *Romance Negro*. A grande questão a ser observada é quem faz sucesso, John Landers, o autor do livro, ou Peter Winner, o detentor da fama? “Quando seu livro foi publicado com o nome de Winner (...) e recebido com aclamações, estava ele acrescentando algo à fama de Winner, ou à dele, Landers?” (FONSECA, 1992, p. 176).

Nesse instante percebemos que a identidade dos personagens começa a se confundir, o próprio Winner-Landers já não tem certeza de quem ele representa, não sabe quem fora assassinado, Winner ou Landers?

³³ Grifo nosso.

Pela primeira vez cogita da hipótese de que, ao matar Winner e apossar-se do seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apossasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? o vivo do morto, ou o morto do vivo? (FONSECA, 1992, p. 176)

Nesse contexto de incerteza, a confusão está estabelecida, o narrador, nem mesmo o personagem, sabe quem vive, se Winner ou Landers. Nesse momento do conto os questionamentos internos do personagem vêm à tona, o que leva o próprio leitor a também mergulhar numa imensidão de questionamentos. As incertezas são tantas nesta narrativa que até mesmo Clotilde revela que também esconde um segredo, o qual resolve contar. Ela admite que mentiu sobre sua idade, a personagem é mais velha do que dizia ser. “Um dia, na cama, decidimos que nos casaríamos e você perguntou minha idade. Eu disse que tinha, como você, quarenta anos, (...) mas eu tinha cinquenta anos” (FONSECA, 1992, p. 173). Clotilde mente sobre sua idade por medo que Winner-Landers não a aceite. “Falsifiquei tudo. Me custou uma fortuna. Eu tinha medo que você não se casasse comigo sabendo que eu tinha dez anos a mais que você” (FONSECA, 1992, p. 173). Agora o jogo de máscaras está completo. O conto passa a ocorrer com duas escalas de representações. Lidamos, concomitantemente, com dois “Winners” e duas “Clotildes”. Todo o plano narrativo configura-se numa farsa, em que a regra resume-se em um jogo de inúmeras representações.

O conto prossegue em seu jogo de farsas. Winner-Landers ainda tem outro segredo a ser revelado. Logo que assume a identidade de Peter Winner, o escritor é procurado por um jovem amante de seu duplo. Neste momento desenrola-se certo embate entre as identidades dos personagens, Landers e Winner. Isso porque, até a essa altura do conto, o leitor não tem certeza quanto à opção sexual de Winner, apenas se sabe que o personagem não gostava que dissessem, ou expusessem, a sua suposta homossexualidade. Em primeiro lugar, destacamos que até mesmo em Peter Winner nos deparamos com a farsa, com o jogo de máscaras, o que mantém o tom trágico da narrativa. O personagem-escritor era homossexual, mas não assumia publicamente. Tanto que em seu diálogo com Winner-Landers ele menciona: “Foram os franceses que difundiram esse gossip³⁴ nojento de que eu era homossexual. Odeio os franceses” (FONSECA, 1992, p. 162). Entretanto, a aparição deste jovem amante, confirma que o escritor era um homossexual, mas escondia esse fato do público. Em segundo lugar, esta confirmação põe em embate Winner e Landers, isso porque o segundo não era

³⁴ Palavra francesa que pode ser traduzida como comentário ou fofoca.

homossexual, o que logo é descoberto por Sandro, o amante de Peter Winner. Esses dois personagens assumem características que ora os assemelham, ora os afastam.

No diálogo com Sandro em seu quarto de hotel, Winner-Landers fica nervoso e, de alguma forma, deixa transparecer as diferenças com seu duplo. Ele se recusa a tirar as suas roupas e a manter relação com o jovem amante, que logo percebe as diferenças:

Tolo, você não Peter, você não fala como ele, não cheira como ele, não beija como ele, não anda como ele; a coisa mais difícil de imitar numa pessoa é a maneira de ela andar, a menos que se trate de um manco ou de um pernetá; você não deve saber olhar as pessoas nas ruas, para supor tão ingenuamente que poderia me enganar. (FONSECA, 1992, p. 179)

Por ter uma opção sexual diferente de seu duplo, e após ser descoberto, Winner-Landers tem apenas uma saída: o personagem comete mais um assassinato. Sandro é morto, pois era uma ameaça aos planos do usurpador. É nesse instante que Winner-Landers reconhece que tem “um nariz péssimo” (FONSECA, 1992, p. 178-179), com dificuldades de sentir qualquer tipo de odor, ao que Clotilde responde:

Você vive dizendo que minha vagina não tem cheiro. Que minhas axilas não tem cheiro. Isso no princípio me incomodou um pouco, uma mulher sem cheiro é como uma boneca e temi que você me visse como uma Copélia, você me dissera gostar de Hoffmann e havia algo de mecânico na sua maneira de fazer amor comigo e tudo isso me deixou apreensiva. (FONSECA, 1992, p. 179)

Clotilde faz referência ao conto “O Homem da areia” de E. T. A. Hoffmann. No entanto, sua referência a Copélia, parece ser propositalmente equivocada. Uma vez que o conto de Hoffmann contém dois personagens masculinos com os respectivos nomes de Copolla e Copélius, e não há a ocorrência de uma suposta Copélia, como menciona a personagem fonsequiana. A intenção de Clotilde, ao que nos parece, era fazer menção à boneca Olímpia, também personagem desta narrativa de Hoffmann. Ou seja, o leitor, nesse caso, é induzido a acreditar que tal personagem exista, por conta de uma informação que manipula, nessa situação, a própria ficção. Nesse contexto, Rubem Fonseca se afirma como um autor que toca a realidade e embaralha o ficcional por meio da farsa.

2.3. A cilada dos deuses

Nas páginas finais de “Romance Negro” a narrativa tem sua tragicidade diante dos conflitos internos de Winner-Landers. Em um movimento de conversão surpreendente, a estória tem mais uma reviravolta, no entanto, não mais pelas revelações de segredos, mas por meio da mentira. Toda a realidade em que Winner-Landers acredita desmorona, e seus conflitos se internalizam sem deixar saída para suas angústias existenciais.

Depois da revelação de seu segundo segredo, Winner-Landers e Clotilde dormem. Ao amanhecer, o escritor não encontra a esposa na suíte. Ela saíra. Neste instante, o personagem faz uma reflexão muito importante para compreender as linhas finais do conto:

*Quem comanda a narrativa não é a voz, é o ouvido*³⁵. Sua ouvinte, sua adorável ossuda Clotilde, entendeu a história que ele contou de maneira pessoal e única. Ele disse uma coisa, ela ouviu outra. Assim é a vida. Assim são as estórias. (FONSECA, 1992, p. 182)

Como já havíamos mencionado antes, Clotilde age como leitora do conto. É uma personagem que tem em suas mãos o poder de manipular a ficção, tanto é assim que ela manipula a literatura de Hoffmann, e manipula, também, o curso da narrativa de “Romance Negro”. Quando percebe que Clotilde já não está na suíte, Winner-Landers nota que o ambiente está em desordem, “a garrafa no chão, a mesinha virada, o abajur quebrado” (FONSECA, 1992, p. 182). Até que alguém bate à porta. Na suposição de que seja Clotilde, Winner-Landers abre e dá de frente com “um homem de barbicha branca e maleta preta” (FONSECA, 1992, p. 182). É o doutor Prévost. A princípio Winner-Landers não compreende o que está acontecendo, e pede que o doutor se retire, pois era um engano. O doutor insiste em fazer a consulta, o que deixa o escritor muito irritado. Então, liga para a portaria e pede que Prévost seja retirado de sua suíte. Ao que o homem da portaria responde: “O doutor Prévost... hum... Ele foi chamado por sua esposa. Ele é um médico muito competente monsieur³⁶ Winner, sempre atende nossos clientes em casos como... hum... Muito competente... Não se preocupe. O senhor pode confiar nele” (FONSECA, 1992, p. 183). Logo Winner percebe que Clotilde lhe armou uma armadilha, fazendo com que todos acreditassem que ele estaria sofrendo um surto

³⁵ Grifo do autor.

³⁶ Senhor.

psicótico. Ela “acredita que ele quer ser descoberto e punido pelo seu crime” (FONSECA, 1992, p. 183).

Desesperado, Winner-Landers liga para o inspetor Papin, e diz que quer fazer a confissão de um crime. Mas o policial não lhe dá crédito. Clotilde liga para Winner-Landers e explica tudo o que fizera a fim de proteger seu amado. Apesar da tentativa da mulher de evitar a tragédia, o destino é infalível. Winner-Landers lembra-se das palavras que Ellroy lhe disse no festival,

(...) nós somos continuadores da tragédia grega. Pensa no *Édipo rei*. Ali, também o enigma (da esfinge) não é o essencial, solucionar a charada é apenas resultado de uma cilada do destino para que Édipo, depois de matar o pai, case com a mãe e cometa o outro crime, o mais grave, o do incesto. (FONSECA, 1992, p. 185)

Aqui o narrador prepara o leitor para o último segredo de Winner-Landers. O mais grave. Aquele que põe o personagem em silêncio. Que decreta a roupagem trágica da narrativa e do próprio escritor.

É interessante notar que a última e principal confissão de Winner-Landers ocorre por telefone, diferente de todas as outras confissões, quando Clotilde estava à sua frente. Essa confissão conota a ideia de proximidade e distanciamento muito característico da sociedade pós-moderna, em que o virtual determina a maioria das relações humanas.

Winner-Landers contratara um detetive a fim de descobrir quem eram seus verdadeiros pais. O personagem-escritor não tinha uma boa relação com seus pais adotivos:

(...) eu odiava os dois infelizes que me haviam escolhido para filho. Eu tinha certeza de que meu pai verdadeiro tinha que ser melhor do que aquele sujeito gordo, patriota e moralista. E que a mulher que havia me gestado em seu ventre não podia ser feia e burra como a minha *falsa*³⁷ mãe. (FONSECA, 1992, p.186)

Mais uma vez retorna a ideia da farsa nesta narrativa. Winner-Landers não fora criado por seus verdadeiros pais, e considera sua mãe adotiva como uma “falsa mãe”. Logo o detetive descobre o paradeiro dos verdadeiros pais de Winner-Landers, seu pai havia se matado e a mãe cobrara dinheiro para revelar a verdadeira história ao detetive. Ela tivera dois filhos gêmeos, mas os dois foram entregues para adoção. “Um foi

³⁷ Grifo nosso.

adotado por um casal de nome Landers, de Boston, e o outro por um casal de nome Winner, de Harrodsburg” (FONSECA, 1992, p. 186). John Landers e Peter Winner eram irmãos gêmeos. Winner-Landers matara seu próprio irmão. Nesse sentido, esta narrativa fonsequiana assemelha-se ao fim trágico de *Édipo Rei*, de Sófocles. Entretanto, o narrador de Rubem Fonseca, assim como inverteu o teorema do conto policial, ao mencionar a existência do crime perfeito, em seu diálogo intertextual com Edgar Allan Poe, também inverte o teorema narrativo de *Édipo Rei*. Uma vez que no teatro grego a tragédia é anunciada pela esfinge no início da estória, enquanto em “Romance Negro” o leitor ficará sabendo da tragédia apenas no final da narrativa.

Em meio a um emaranhado de reflexões, pensa na “história de um idiota que percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando “eu vi a sereia, eu vi a sereia!” e que um dia viu realmente a sereia e ficou mudo” (FONSECA, 1992, p. 187). Em um fim cheio de charadas e enigmas, o leitor é convidado a pensar a condição do escritor na contemporaneidade.

Ao passar por uma peixaria o personagem lembra “de Bachelard de que essa é a matéria de Poe, uma água especial mais profunda e morta que todos os líquidos abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). O narrador encerra o conto fazendo novamente referência a epígrafe de “Os crimes da rua Morgue”, de E. A. Poe., que diz exatamente assim:

Que canção cantavam as sereias? Que nome tomara Aquiles quando se ocultou entre as mulheres? Perguntas são estas de embaraçosa resposta, é certo, mas que não estão fora de possíveis conjeturas. (POE, 1997, p. 66)³⁸

Enquanto na citação de Thomas Browne temos indagações, o narrador de Fonseca afirma que “o canto que entoam as sereias e o nome que Aquiles adotou quando se escondeu entre as mulheres são mais misteriosos. Mas no fim tudo é conjeturável” (FONSECA, 1992, p. 188). Mais uma vez o narrador fonsequiano mexe com a própria ficção, modificando-a. O narrador supõe compreender os limites entre a vida e a morte. Sua sabedoria é tamanha que seu fim é estar tal qual o “bobo da aldeia depois que viu a sereia” (FONSECA, 1992, p. 188), em silêncio. Silêncio este que talvez seja o silêncio do próprio autor, que, ao dar vida a seus personagens e voz a seu narrador, perde a sua voz, uma vez que agora ela pertence unicamente ao universo da literatura.

³⁸ Tradução de Oscar Mendes

3. “A MATÉRIA DO SONHO” E A PSICANÁLISE FREUDIANA

O conto “A matéria do sonho”, de Rubem Fonseca, traz um conteúdo literário que em muitos aspectos se assemelham aos contos já estudados nos capítulos anteriores deste trabalho. Assim como “Encontro no Amazonas” e “Romance Negro”, esta narrativa apresenta um rico processo intertextual e metaficcional, entretanto, com um diferencial determinante para uma leitura coerente da narrativa: a entranhada presença da psicanálise freudiana nas linhas do texto.

3.1. O jovem narcisista e o complexo de Édipo

A narrativa, em um primeiro momento, nos passa a impressão de ter o seu início já no meio da história; o narrador-protagonista conta como conseguiu o trabalho de cuidador na casa de dois velhinhos, d. Julieta e seu Alberto. O jovem personagem, que não tem o nome citado, é tratado como um membro da família e sente-se muito bem vivendo com os idosos. Até este ponto do conto não sabemos nada a respeito da origem deste personagem, passado que ele não parece muito interessado em revelar, pelo menos nas primeiras linhas do texto.

O espaço inicial do conto limita-se à casa dos idosos, que curiosamente têm um filho, dr. R., que quase não os visita. Certo dia, dr. R. resolve fazer uma visita fora do horário de costume, e, por acaso, abre a porta do banheiro enquanto o cuidador estava lá dentro. A reação do cuidador é curiosa: “Eu me tranquei dentro do banheiro. Muito tempo depois dona Julieta bateu na porta e eu perguntei o doutor está aí, e ela disse: o doutor não veio hoje. Saí do banheiro e pedi minhas contas” (FONSECA, 2004, p. 177). Em um primeiro instante não fica claro o que o jovem fazia no banheiro que o deixou tão constrangido ao confrontar-se com o filho dos velhinhos. Sabemos somente que o personagem ficou tão envergonhado pelo flagrante que pediu as contas.

Ao sair do emprego o rapaz dedica-se a vigiar a vida dos ex-patrões. Todos os dias ele espera a saída para o passeio de seu Alberto, a fim de acompanhar se o idoso continuava sendo bem cuidado. Um novo cuidador já havia sido posto para auxiliar o velho doente, o qual, inicialmente, parece não ter tanto apreço pelo trabalho. Entretanto, após dialogar com o rapaz, o narrador tem sua percepção alterada e reconhece que os velhinhos estão em boas mãos.

Após concluir que os velinhos realmente não precisam mais de seus serviços, o jovem cai em depressão. A essa altura, já morava em uma casa onde dividia um quarto com outras três pessoas, entretanto, em sua única referência a seus companheiros de sono, o personagem não esconde sua antipatia, “todos roncavam, e não me deixaram dormir a noite toda” (FONSECA, 2004, p. 177). Nesse caso, percebemos a total ausência de qualquer demonstração de afetividade ou mesmo de diálogo, o outro parece não ter qualquer importância para o jovem, que, aparentemente, sem alternativas, sem função alguma na cidade grande, e sem a companhia dos velinhos, não encontra sentido na vida. Na imensidão do Rio de Janeiro o personagem fecha-se totalmente numa “bolha de solidão”.

Entretanto, de forma inesperada, dr. R. resolve fazer uma visita ao antigo funcionário de seus pais, e encontra o jovem num profundo estado de depressão: “há quantos dias você não come? quatro, cinco, então toma primeiro um copo de leite” (FONSECA, 2004, p. 178). Após alimentar o rapaz, dr. R. finalmente revela ao leitor qual o motivo do jovem ter entregado seu emprego: “você estava se masturbando no banheiro e ficou preocupado porque eu vi” (FONSECA, 2004, p. 178). Influenciado pelo flagrante, dr. R. faz uma série de perguntas pessoais ao jovem, tem uma lista de respostas muito curiosas, e, por fim, uma reação muito estranha da sua parte:

Já teve relações sexuais com uma mulher? Para o dr. R dava uma vontade de contar tudo. Quando era garotinho eu comia galinhas. As galinhas eram quentinhas, eu gozava. Depois cresci e passei a comer bichos maiores; cabras e éguas. Qual a melhor? A galinha ou a cabra? Perguntou dr. R. (...) Você frequentou o colégio? Não senhor. Aprendi a ler e a escrever, mas só sei multiplicar até o número oito. Quando foi que você começou a se masturbar? Foi quando vim para o Rio de Janeiro. (FONSECA, 2004, p. 178)

É importante observar que o jovem não responde a primeira pergunta do doutor, mas revela o que realmente lhe proporciona prazer - o ato sexual com animais. Além disso, já nesse diálogo, percebemos um personagem sem qualquer vínculo social, que aprendera a ler sem nunca frequentar a sala de aula, um dos principais lugares responsáveis por nossas primeiras construções afetivas fora do círculo familiar. Dr. R. continua o diálogo insistindo em obter uma resposta para sua pergunta inicial,

Você já teve relações sexuais com uma mulher? Não quero não senhor, eu respondi. Ele me olhou com aquele olho cheio de olheiras e disse: você está falando a verdade. Você está falando a verdade, repetiu dr. R. após meditar. Depois ele andou pelo quarto e disse, primeiro você vai trabalhar no meu escritório, segundo, quando voltar de viagem vou trazer Gretchen. (FONSECA, 2004, p. 178)

Em um primeiro momento, o jovem fala com certo saudosismo do tempo em que “comia galinhas”, depois deixa bem claro que não tem qualquer interesse em manter relação com uma mulher, até finalmente - para consumir o teor cômico da conversa - dr. R., com tom de generosidade, fazer duas promessas ao rapaz: um emprego em seu escritório e trazer Gretchen para o personagem. O leitor, até esse momento não tem qualquer informação sobre quem seja Gretchen, o nome representa uma incógnita que logo será revelada. Com isso, podemos perceber um conto marcado pelas constantes quebras e, por meio de constantes fragmentações, o narrador mescla seus diálogos a momentos de reflexões que “coincidentalmente” justificam a construção literária fonsequiana. Além disso, neste personagem, percebemos um indivíduo que revela, em sua forma de se relacionar com o outro, uma dificuldade de socialização com a figura humana, pois, enquanto ainda vive no campo, sabemos que ele mantinha relações sexuais com diferentes tipos de animais, depois, passa à masturbação, quando o outro, o humano, encontra-se no campo do imaginário, até, finalmente, relacionar-se com uma boneca de vinil, o que parece ser o suficiente para saciar o prazer do jovem rapaz. Estas atitudes do personagem denotam possivelmente um sentimento carregado de egoísmo³⁹, pois repassa a ideia do viver pelo prazer próprio, sem envolver relações humanas que lhe trariam a preocupação de proporcionar prazer ao outro. Assim, é possível pensarmos num apagamento ou esquecimento do outro, o qual não parece ser necessário para que ocorra a inteira satisfação do personagem.

Esse comportamento do personagem central de “A matéria do sonho” nos faz pensar novamente na tragédia grega, mais precisamente na lenda de Narciso, filho do deus Céfiso e da ninfa Liríope, personagem de beleza indizível. Narciso atraiu o desejo de várias ninfas, e rejeita, especialmente, a ninfa Eco. Desesperada pela rejeição, a ninfa adoece e pede à deusa Nêmesis que a vingue. Durante uma caçada, o belo rapaz para em uma fonte de águas claras a fim de matar a sua sede, no entanto, ao ver seu reflexo na água, apaixona-se por si mesmo, tentando abraçar desesperadamente a imagem que se esquiva a todo instante. Narciso não encontra outra alternativa, a não ser separar-se de si mesmo, ferindo-se até sangrar, antes de se despedir do espelho fatal e expirar. O amor

³⁹ Neste caso, me refiro exclusivamente ao egoísmo do personagem em relação ao ato sexual, uma vez que ele demonstra muito apreço pelos pais de Dr. R.

do personagem por sua própria imagem originou o termo conhecido como *Narcisismo*⁴⁰, termo que adquiriu conceito em 1914 quando Freud escreve seu ensaio “Sobre o narcisismo: uma introdução”. Visto como um fenômeno libidinal, o narcisismo tornou-se fundamental para uma compreensão do desenvolvimento sexual do ser humano. Esta teoria se divide em duas partes: o narcisismo primário, relacionado “à criança e à escolha que ela faz de sua pessoa como objeto de amor, numa etapa precedente à plena capacidade de se voltar para objetos externos” (ROUDINESCO, 1998, p. 531); e, também, uma oposição entre aquilo que Freud chama de libido do eu e a libido do objeto, em que as duas proporcionam um movimento de gangorra - quando uma enriquece, a outra empobrece. “Nessa perspectiva, a libido de objeto, em seu desenvolvimento máximo, caracteriza o estado amoroso, ao passo que, inversamente, em sua expansão máxima, a libido do eu fundamenta a fantasia do fim do mundo no paranóico” (ROUDINESCO, 1998, p. 530). Dessa maneira, Fonseca parece ter construído um personagem que ainda enxerga o mundo sob a perspectiva do narcisismo primário. O jovem personagem está interessado apenas em atender os seus interesses sexuais, por isso a preferência pela masturbação e depois pela boneca. Não sabemos se sua relação com dr. R constitui-se apenas em uma amizade ou em elevado estado de admiração pelo outro, uma vez que o personagem se abre emocionalmente apenas como doutor e até mesmo deseja ser como ele. Possivelmente ele esteja na gangorra mencionada pela teoria freudiana, entre a libido do eu e a libido do objeto, uma vez que a boneca também institui uma relação amorosa.

Em seu primeiro dia de trabalho no escritório de dr. R., o jovem faz uma série de observações que consideramos preciosas para uma macro compreensão do conto.

A sala do dr. R. era coberta por um tapete vermelho e estava sempre gelado lá dentro, no inverno ou no verão. A secretária dele era uma mulher loura que mudava de vestido todo dia. Até o dia da viagem eu vi o dr. R. poucas vezes. Entrei duas ou três vezes na sala dele, e ele sentado à sua mesa, olhando pensativo pra janela. Isso mais tarde aconteceu sempre. Da janela via-se um pedaço do céu e um pedaço do morro de Santa Teresa. (FONSECA, 2004, 178)

O ambiente de trabalho no escritório do Dr. parece um lugar pouco propício para possíveis mudanças - a sala é sempre fria, e, nela, inverno e verão são a mesma estação, não diferem em nada, seja pelo tempo ou pelo clima. O jovem, ao entrar na sala do dr.

⁴⁰ Termo empregado pela primeira vez em 1887, pelo psicólogo francês Alfred Binet (1857-1911), para descrever uma forma de fetichismo que consiste em tomar a própria pessoa como objeto sexual. (ROUDINESCO, 1998, p. 530)

R., sempre o encontra no mesmo lugar, olhando na mesma direção, com um olhar que se divide entre o céu e o morro de Santa Tereza. Essa visão demonstra, mais uma vez, o duplo materializando-se na linhas escritas por Rubem Fonseca, pois Santa Tereza é um bairro muito conhecido pelas construções históricas do século XIX, além de obter belos casarões construídos até os anos de 1940 e ser o único bairro da cidade a manter o bonde como meio de transporte até os dias de hoje. Ou seja, enxergar Santa Tereza pode fazer referência a um passado nostálgico da cidade do Rio de Janeiro, e envolver, também, elementos do presente, já que a região é muito conhecida por conter vários pontos turísticos, que valorizam o bairro por meio de elementos de seu passado histórico. A única mudança evidente no escritório são apenas as roupas da secretária, a quem pouca importância é dada pelo narrador. Nesse contexto, é relevante observar que qualquer referência à figura feminina neste conto aponta para aspectos que, de alguma maneira, representam possíveis mudanças, que vão desde os hábitos sexuais até o modo de se vestir, logo, percebemos certa repulsa pela mulher, salvo a relação de afetividade do narrador e de Ivo com dona Julieta, uma idosa que, também, é claramente rejeitada pelo filho.

Quando decide que vai viajar, dr. R. pede para que o jovem dê o recado a seus pais: “vai na casa de meus pais e diz que fui viajar” (FONSECA, 2004, p. 178). Ao chegar à casa dos “velhinhos”, dona Julieta também manda um recado ao filho,

Então estás trabalhando com o meu filho? Olha, vê se faz ele comer um pouco mais. Eu prometi, mas não tinha coragem de chegar e dizer, doutor, vê se come um pouco mais, ou doutor, sua mãe mandou o senhor comer um pouco mais, o senhor anda muito magro, mas prometi. (FONSECA, 2004, p. 178)

O laço familiar entre os velhinhos e dr. R. é conturbado. Não por brigas, discussões, ou opiniões contrárias, mas pelo contato quase inexistente entre os pais e o filho. Já no início do conto percebemos na voz do narrador o problema familiar: “o dr. R era o filho deles. Ele aparecia pouco e a d. Julieta vivia reclamando, ele nunca vem ver o pai” (FONSECA, 2004, p. 176). Noutro momento, quando flagra o jovem se masturbando na casa dos velhinhos, dr. R. entra na casa e sequer é visto pelos pais: “d. Julieta bateu na porta e eu perguntei o dr. está aí, e ela disse o dr. não veio hoje” (FONSECA, 2004, p. 176). Na fala de Ivo, o mulatinho que substitui o jovem na função de cuidador dos velhinhos, também é perceptível o conflito familiar,

Eu cheguei perto dele e disse, hoje não tem bola, os garotos não vieram. Ele disse, mas eu também não tenho muito tempo para jogar, arranjei um

emprego com uns velhinhos e não quero que se chateiem comigo. É um velhinho e uma velhinha, *gosto mais deles do que do meu pai. Como é que pode?, eu perguntei. Sei lá, ele respondeu. Gostar de alguém, mais do que dos pais, eu disse irritado, como é que pode? Ele disse, você não conhece os velhinhos, nem o meu pai.*⁴¹ (FONSECA, 2004, p.177)

Ao preferir a companhia dos velhinhos, Ivo deixa claro que não tem uma boa relação com o pai por algum motivo que não revelara. Outro aspecto inquietante é que além do possível conflito familiar com a figura paterna, “o mulatinho tinha um olho cego, devia ter sido furado em criança. Vai ver o pai furou o olho dele” (FONSECA, 2004, 177). Em primeiro lugar, ressaltamos que a condição de crise familiar existente para dr. R. é distinta da condição de Ivo, porém, salvo as diferenças, ambos os casos revelam uma fratura do núcleo familiar. No caso do primeiro, pela ausência de diálogo e afetividade; e do segundo, pela pobreza e uma possível expressão de violência. Este protótipo de família é recorrente na literatura de Rubem Fonseca, podendo ser lida como crítica social, ou, em um sentido conotativo, como expressão de revolta de uma literatura marcada pelas fragmentações, seja no plano conteudístico, seja no plano estrutural da obra, que determinam um diálogo agressivo com a tradição literária.

Nesse sentido, acreditamos que a composição familiar de Ivo e sua condição física possibilitam relacionarmos esta narrativa de Fonseca à teoria do *complexo de Édipo* de Sigmund Freud. Tendo em vista que essa teoria freudiana é baseada na tragédia de Sófocles, em que Édipo, sabendo da profecia que o ameaça, e tentando dela fugir, acaba indo ao encontro de seu trágico desfecho, matando seu pai e casando-se com a sua mãe, o que motiva o personagem a furar seus próprios olhos como símbolo de seu pecado.

Segundo o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (2008) esta teoria freudiana pode ser analisada de duas formas totalmente inversas. Em um polo, o negativo, há “o amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto”; no outro polo, o positivo, “o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto”. Evidentemente, sabemos que nada é comentado sobre a relação de Ivo e sua mãe, o que não significa que Fonseca não tenha levado em consideração a psicanálise freudiana ao construir este personagem, uma vez que a teoria é dividida em três fases, em que tanto a forma negativa quanto a positiva “encontram-se

⁴¹ Grifo nosso.

em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo”. Isto é, o apogeu do complexo “é vivido entre os três e os cinco anos durante a fase fálica; e o seu declínio marca a entrada no período de latência”. Mas o que nos interessa mesmo é saber que o Complexo de Édipo “é revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto”, desempenhando um “papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano”⁴². Dessa maneira, podemos inferir que Ivo encontra-se exatamente nesta última fase do complexo, quando ainda existe o conflito familiar com o pai, o ódio pelo progenitor do mesmo sexo, e todo o afeto do personagem é depositado em sua relação com d. Julieta e seu Alberto. Tanto é assim, que o personagem tem sua identidade revelada e é reconhecido socialmente pelo narrador somente quando demonstra afeto e respeito pelos velhinhos e de fato torna-se membro da família.

3.2. Conhecendo a matéria do sonho

Ao voltar de viagem, dr. R. traz consigo a boneca Gretchen, daqui em diante o conto apresentará uma rica diversidade de leituras em torno da boneca, uma delas, talvez a primeira, podemos encontrar logo na chegada do doutor, que indaga se o jovem está morando no mesmo endereço. Após confirmar que sim, o Doutor logo o adverte, “com Gretchen isso não é possível” (FONSECA, 2004, p. 179). O seguinte pensamento do protagonista é de suma importância à análise do texto: “foi então que eu vi o que significava aquela palavra” (FONSECA, 2004, p. 179). Até aquele momento o jovem apenas havia ouvido falar em Gretchen, mas não sabia nem mesmo o significado do nome. Há aqui uma profunda relação entre significante e significado, dois aspectos de grande relevância ao processo que permeia o fazer literário, sobretudo por serem marcas fundamentais na prosa fonsequiana.

O doutor cria possibilidades para que o jovem prepare um ambiente que fosse favorável para receber Gretchen, por isso, comunica à secretária que “aumente o ordenado dele, para que ele possa, primeiro, alugar um quarto só para ele, segundo, comprar livros (...). Terceiro, comprar uma vitrolinha e discos” (FONSECA, 2004, p. 179). A entonação serena com que dr. R. trata o caso gera, inevitavelmente, um ambiente cômico à narrativa. Curiosamente, os três benefícios proporcionados pelo

⁴² Todas estas citações podem ser encontradas no *Vocabulário de Psicanálise: Laplanche e Pontalis*, 2008, p. 77.

doutor ao jovem - dinheiro, livros e música - são elementos que ligam qualquer indivíduo, direta ou indiretamente, a aspectos sociais, sobretudo o livro e a música, os quais configuram-se como expressões de pensamentos e sentimentalidades, sendo compostos por elementos artísticos que tem a facilidade de se projetarem universalmente. Entretanto, todas as mudanças, e o ambiente, são preparados com a finalidade de receber uma simples boneca de vinil. Logo, entendemos que este ambiente criado por Fonseca aponta para uma supervalorização do objeto, quando aspectos humanos, antes utilizados para o processo de valorização do homem, agem de maneira inversa, denunciando o total apagamento do outro. Noutro conto de Rubem Fonseca, “Passeio Noturno I”, é possível encontrar um movimento parecido. A relação familiar é totalmente mecanizada e o prazer dos personagens está em sua relação com a tecnologia. Dirigir o carro, admirá-lo, é a causa da tranquilidade do protagonista, que prefere a companhia da máquina à de sua esposa. No decorrer da narrativa, o personagem revela-se um psicopata capaz de cometer atrocidades que até então não se imaginava pelo ambiente apresentado no conto. Ele sai pelas ruas e atropela pessoas:

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. 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. (FONSECA, 2004, p. 244)

É a máquina sobrepondo-se ao homem, destruindo-o, esmagando-o, transformando-o no irreconhecível. Modifica-o fisicamente e mentalmente. Nesse caso é perceptível, também, a incapacidade que o indivíduo tem de relacionar-se e a impossibilidade de estabelecer relações, trocas afetivas, laços, e, até mesmo, de reconhecer a alteridade. Modifica sua maneira de sentir prazer. Aproxima-o do patológico, do absurdo, do doentio. Portanto, a presença de relações familiares rompidas ou em crise na narrativa fonssequiana, em que o homem sem identidade se isola, afastando-se de qualquer relação de intimidade com a figura humana, constitui uma literatura que pauta a sua construção no esquecimento do agora, do presente. Talvez, por isso, o personagem central de “A matéria do sonho” esqueça temporariamente seus

laços afetivos construídos com os antigos padrões, demonstrando preferência em reviver suas lembranças do passado na relação que estabelece com a boneca.

O jovem muda-se para um novo endereço: “aluguei um quarto num apartamento. (...) O apartamento era de uma viúva que tinha dois filhos, um rapaz de quinze anos e uma moça de dezesseis” (FONSECA, 2004, p. 179). Mais uma vez o núcleo familiar aparece fragmentado, não há presença da figura paterna, apenas uma mulher com dois filhos adolescentes. “A viúva parecia muito cansada, magra, enrugada. Trabalhava muito e vivia preocupada com os filhos, mas acho que isso acontece com todas as viúvas” (FONSECA, 2004, p. 179). A viúva acaba, segundo o estereótipo do narrador fonsequiano, representando a mulher que abdica de sua própria vida pelos filhos, a sua aparência representa o indivíduo que põe seus interesses em segundo plano, entretanto, a descrição do personagem indica que os filhos, assim como dr. R., pouco se importavam com a mãe.

Finalmente, dr. R. entrega Gretchen para que o jovem a leve para casa. Em cena cômica, ele a deita na cama, e em um curioso ritual começa a ler uma sequência de livros, como se eles fossem lhe dar respostas quanto ao que fazer com a boneca. Após cada leitura, o personagem arrisca uma nova carícia em Gretchen; primeiro, com um olhar, depois, passando “a mão de leve em seus braços”, e, em seguida, encostando o seu “rosto no dela”. É muito importante notar que as ações eróticas do rapaz com a boneca parecem estar condicionadas às descobertas literárias, é a literatura conduzindo o curso da história. Após passar sua primeira noite ao lado de Gretchen, o jovem menciona: “quando saí pra trabalhar, tranquei meu quarto. Pela primeira vez. Depois li um pedaço do *Rei de ferro*. Eu lia muito depressa. Muitas palavras eu nunca tinha visto nem sabia o som que tinham, mas sabia o que significavam” (FONSECA, 2004, p. 179). Com sensações semelhantes às das descobertas sexuais, por intuição, o personagem compreende o desconhecido vocabulário encontrado durante suas leituras.

É interessante notar que, inicialmente, o jovem, personagem não tem identidade, não apresenta origem, não tem qualquer sinal de parentesco, seus únicos amigos parecem ser os velhinhos, mas logo a relação é rompida. É evidente que ocorre neste caso o apagamento do outro. Curiosamente, a aproximação de dr. R. ao personagem central será o estopim para que este se isole em seu mundo de desejos e sonhos, isso por que o doutor é quem lhe dá a boneca Gretchen para que ele mantenha relações sexuais.

O leitor pode se perguntar, “por que não uma prostituta?”. A intenção do personagem demonstra o interesse de manter ligado o jovem à sua necessidade de saciar os próprios desejos e manter acesas as suas vivências do passado, dificultando seu processo de comunicação com o outro, considerando, primeiro, que, enquanto morava no campo, ele mantinha relações sexuais com animais; e segundo, ao chegar à cidade, mantém relação com uma boneca de vinil. O novo neste conto parece ser sufocante e frio, sobretudo quando se trata das relações humanas. Dessa forma, o envolvimento com animais e com a boneca apontam para a impossibilidade que o personagem tem em relacionar-se com o humano.

O jovem apaixonou-se pela boneca, e pensa a todo instante em voltar para seu quarto alugado. Por isso, ao chegar em casa, mata a saudade, mas não a chama apenas de Gretchen,

Quando cheguei em casa disse para Gretchen hoje vou te chamar de Mônica. Mônica. Beije-a dizendo: Mônica, Mônica. E gozei dizendo: Mônica. Mônica era muito melhor do que uma galinha. Quer dizer Gretchen era muito melhor. Evidentemente, Gretchen não reclamava de eu chamá-la de outros nomes. Kátia. Roxane. Anamaria. Regina. Cabrinha. (FONSECA, 2004, p. 180)

Nesse instante, além de atender as necessidades sexuais do personagem, a boneca assume uma variedades de identidades, tornando-se um objeto com inúmeras representações. Além disso, Gretchen passa a atender os desejos do rapaz justamente pela perda de sua identidade, ocorrendo uma espécie de esvaziamento do significado, já que a boneca passa a ter outros nomes. A sua relação com a(s) boneca(s) é tão intensa que o barulho em seu quarto acaba incomodando a viúva, que bate na porta do rapaz a fim de saber o que está acontecendo. A indagação da mulher é fundamental para a análise teórica deste trabalho: “quando abriu a porta ela perguntou se eu estava sonhando. Doutor R., a viúva perguntou se eu estava sonhando” (Fonseca, 2004, p. 180). Pela primeira vez a narrativa faz referência ao sonho, que, curiosamente, é um tema que está presente no título do conto. Nesse sentido, acreditamos que “A matéria do sonho” é um indício da presença da teoria psicanalista de Sigmund Freud, visto que o teórico austríaco muito escreveu sobre o tema do sonho. O livro *A Interpretação dos Sonhos*, coincidentemente, tem um capítulo com o mesmo tema do conto de Fonseca. A matéria do sonho é uma problemática muito estudada, e aponta para várias direções teóricas que em muito se assemelham à literatura proposta por Fonseca, e, por isso, serão abordadas mais a fundo nas linhas que se seguem neste capítulo.

O diálogo entre os personagens continua, e dr. R. responde ao comentário do jovem - “nossos sonhos não terminaram, começaram” (FONSECA, 2004, p. 180). As palavras do personagem, se dotadas de um sentido conotativo, parecem, nesse contexto, fazer referência ao trabalho empregado na constituição da literatura enquanto expressão artística. Dessa forma, entendemos a literatura como um grande sonho, uma vez que desde seus primórdios, por meio de seus autores e obras, um emaranhado de conteúdos, pensamentos, culturas e representações, formam aquilo que consideramos a matéria da literatura e a tornam uma arte universal. O passado, assim como na teoria freudiana sobre o sonho, é valorizado, e os resquícios assumem um papel fundamental no trabalho de representação de uma arte que se transforma continuamente por meio do trabalho da imaginação. Dr. R. continua sua reflexão:

Esses nossos atores, como foi dito anteriormente, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, no ar fino, e, tal como a infundada dessa visão, ou o tecido sem base dessa imaginação, se preferir uma opção de tradução, as torres cobertas de nuvens, os deslumbrantes palácios, os templos solenes e o próprio grande globo, tudo se dissolverá, assim como este espetáculo sem substância desbotou sem nenhum tormento deixar. (FONSECA, 2004, p. 180)

Como já fora dito nos capítulos anteriores, Fonseca configura-se como um grande fingidor, capaz de evocar, repetidamente, o passado literário por meio de referências a personagens, autores e citações. Ao falar de “atores”, o narrador reforça a ideia de uma literatura fingidora, de um aspecto de farsa presente em sua obra, uma vez que esta menção nos permite referenciar, outra vez, ao teatro grego. Quando abordamos o conto “Romance Negro”, no segundo capítulo, nossa análise limitou-se a demonstrar o trabalho de fingimento de Rubem Fonseca, o qual consideramos um ator-autor da literatura contemporânea. Entretanto, ao pluralizar a palavra para “ator(es)”, acreditamos que o narrador fonséquiano amplia o conceito a todos indivíduos responsáveis de produzir literatura; todo autor literário, nesse sentido, configura-se como um grande ator-autor. Dessa maneira, sabemos que a construção da literatura ocorre em diferentes contextos, com espaços e culturas que se tornam elementos universais ao tratar de questões triviais a todo indivíduo. Assim, sabemos que o conteúdo literário migra com muita facilidade por carregar uma variedade de significações. Por isso, é importante entendermos que na literatura o mundo das representações não permaneceu imutável, ela foi transformada pelo tempo. Na medida em que os espaços foram transformando-se, a criação artística ganhou novas formas, o que não impediu, de maneira alguma, a interação entre as correntes literárias de

diferentes períodos, considerando que tudo se dissolverá e, naturalmente, está sujeito a desbotar pela ação do tempo. A literatura transformou-se, mas, em momento algum, teve seu processo de criação ameaçado. Quando o narrador fala de um “espetáculo sem substância”, ele abrange todo o fazer literário que engloba a palavra e seus diferentes significados, que, mesmo sem forma ou substância permanentes, configuram-se como a matéria da literatura. No final de sua breve reflexão, o doutor volta a citar o tema do sonho,

Nós somos a matéria de que os sonhos são feitos, e nossa pequena vida está envolta pelo sono, e acrescento, eu acrescento, continuou o dr. R. envolta pelo sonho. (FONSECA, 2004, p. 180-181)

É evidente que a referência à temática do sonho não foi uma escolha aleatória, muito provavelmente Rubem Fonseca debruçou-se no estudo da teoria freudiana do sonho. Para que entendamos tal escolha, é necessário, entretanto, que discorramos acerca da teoria do sonho apresentada por Sigmund Freud. A teoria freudiana acredita que nos sonhos surgem lembranças que estão inacessíveis no estado de vigília. Porém, é uma tarefa difícil relacionar tais lembranças às suas origens. “Ninguém que se ocupe de sonhos pode deixar de descobrir que é fato muito comum um sonho dar mostras de conhecimentos e lembranças que o sujeito, em estado de vigília, não está ciente de possuir” (FREUD, 2001, p. 21). Para Freud, é na experiência da infância que se encontram as principais lembranças responsáveis pela atividade do sonho, já que em estado de vigília pouco conseguimos lembrar acerca do que vivemos neste período de nossa vida. Freud ainda cita alguns outros autores que confirmam a sua teoria. Entre eles, Hildebrandt (1875, p. 23) afirma que “os sonhos às vezes trazem de volta a nossas mentes, com um maravilhoso poder de reprodução, fatos muito remotos e até mesmo esquecidos de nossos primeiros anos de vida” (FREUD, 2001, p. 22); Strümpell (1877, p. 40) de maneira mais ampla defende que

a posição é ainda mais notável quando observamos como os sonhos por vezes trazem à luz, por assim dizer, das mais profundas pilhas de destroços sob as quais as primeiras experiências da meninice são soterradas em épocas posteriores, imagens de localidades, coisas ou pessoas específicas, inteiramente intactas e com todo o seu viço original. Isso não se limita às experiências que criaram uma viva impressão quando ocorreram, ou que desfrutaram de alto grau de importância psíquica e retornaram depois, num sonho, como autênticas lembranças com as quais a consciência de vigília se regozija. Ao contrário, as profundezas da memória, nos sonhos, também incluem imagens de pessoas, coisas, localidades e fatos que datam dos mais remotos tempos, que nunca tiveram nenhuma importância psíquica ou mais que um pálido grau de nitidez ou que teriam possuído de uma coisa ou de outra, e que, por conseguinte, parecem inteiramente estranhos e

desconhecidos tanto para a mente que sonha quanto a mente em estado de vigília, até que sua origem mais remota tenha sido descoberta. (FREUD, 2001, p. 22)

Volkelt (1875, p. 119), por sua vez, acredita que “é especialmente notável a facilidade com que as recordações da infância e da juventude ganham acesso aos sonhos. Os sonhos continuamente nos relembram coisas em que deixamos de pensar e que há muito deixaram de ser importantes para nós”. (FREUD, 2001, p. 22-23). Assim, entendemos que tanto Freud como estes autores citados associam a matéria do sonho a pensamentos que foram, por algum motivo, deixados de lado nos momentos em que estamos acordados.

Um fato interessante a ser mencionado é que, nos sonhos, há uma valorização dos fragmentos do passado, não há, segundo Freud, um apego pelos fatos considerados excitantes que ocorreram no dia anterior. Isso, no entanto, não significa que os sonhos desprezem as experiências vividas no estado de vigília, entretanto, a “preferência demonstrada pela memória, nos sonhos, por elementos indiferentes, e, conseqüentemente, despercebidos da experiência de vigília induz as pessoas a desprezarem, de modo geral, a dependência que os sonhos têm da vida de vigília” (FREUD, 2001, p. 25). Para Freud, tudo aquilo que vivemos uma vez, por mais que seja esquecido, nunca será inteiramente perdido, pois de alguma maneira está guardada em nossa memória.

Nesse sentido, a teoria freudiana destaca três características que consideramos fundamentais para compreendermos a matéria do sonho. A primeira é que “os sonhos mostram uma clara preferência pelas impressões dos dias anteriores” (FREUD, 2001, p. 117); a segunda, menciona que os sonhos “fazem sua escolha com base em diferentes princípios de nossa memória de vigília, já que não relembram o que é essencial e importante, mas o que é acessório e despercebido (FREUD, 2001, p. 117); e a terceira, e mais importante para nossa pesquisa, que afirma que os sonhos “têm à sua disposição as impressões mais primitivas da nossa infância e até fazem surgir detalhes desse período de nossa vida que, mais uma vez, parecem-nos triviais e que, em nosso estado de vigília, acreditamos terem caído no esquecimento há muito tempo (FREUD, 2001, p. 117).

Durante toda análise deste trabalho, abordamos o que chamamos de volta ao passado do narrador fonsequiano por meio das diversas referências a elementos que, de alguma maneira, tornaram-se símbolos do cânone literário. Esta volta ao passado

acreditamos ser uma tentativa dos escritores contemporâneos reencontrarem suas origens ou simplesmente encontrá-la, visto que é recorrente na literatura contemporânea, sobretudo na literatura fonsequiana, personagens em busca de suas origens. Desse modo, sabendo que o sonho permite fazermos relações entre objetos, coisas e pessoas que jamais faríamos no estado de vigília, acreditamos que o conto “A matéria do sonho” seria uma representação teórica do próprio fazer literário desenvolvido por Fonseca, uma vez que a literatura é dotada, assim como o sonho, da capacidade de construir reflexões que uma escrita comum seria incapaz de desenvolver. Isso talvez explique o título dado a um conto que aparentemente não tem relação alguma com a matéria do sonho. Fonseca, por meio de sua escrita, desenvolve uma narrativa que envolve seus personagens em todo um conteúdo histórico-literário adormecido, que somente poderiam ser observados através da matéria do sonho ou da matéria literária. É óbvio que a escolha do título do conto tem toda uma carga simbólica, pois está provado que nada é melhor que o conteúdo de um sonho para rememorarmos fatos e conteúdos do passado, o que é uma realidade de toda a obra fonsequiana, inclusive na narrativa de “A matéria do sonho”.

3.3. O diálogo com Hoffmann: o estranho

Esse diálogo com o conteúdo literário de outros autores qualifica a literatura fonsequiana a desenvolver diferentes linhas de pensamentos, que rememoram obras literárias e até mesmo outros ramos do conhecimento, causando certo choque ao leitor, devido ao contato com elementos que, de alguma maneira, nos causam certo estranhamento. Por exemplo, ao nos depararmos com o envolvimento de um homem com uma boneca estamos lidando com um acontecimento estranho. Por isso, consideramos que a teoria freudiana acerca do estranho pode trazer considerações importantes para a análise deste conto. Ao discorrer sobre o estranho, Freud apresenta dois caminhos pelos quais deseja aprofundar sua pesquisa. Primeiro, descobre “que significado veio ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história” (FREUD, 1925, p. 3); e segundo, reúne “todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum” (FREUD, 1925, p. 3). O estranho na concepção de alguns estudiosos surge no contato com o não familiar, aquilo que é velho, que há muito tempo já não faz parte do cotidiano. Entretanto, Freud demonstra que em inúmeras

situações aquilo que consideramos como familiar pode tornar-se algo estranho, nesse caso, é preciso acrescentar algo a mais ao que é novo e não familiar para torná-lo um elemento anormal. Essa constatação motiva Freud a descobrir qual o elemento responsável por causar o estranhamento, uma vez que seria um equívoco simplesmente equiparar o estranho ao que é considerado não familiar.

Freud faz a diferenciação entre as palavras *unheimlich* (misterioso, sobrenatural) e *heimlich* (familiar). O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. “*Heimlich* por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo” (FREUD, 1925, p. 6). O que nos permite pensar nas palavras de Schelling, que afirma que “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1925, p. 6). “Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 1925, p. 7).

Ao tratar de questões estritamente humanas o autor tem como escopo as definições teóricas de Jentsch, um estudioso que

tomou como ótimo exemplo ‘dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, do modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado’; e ele refere-se, a esse respeito, à impressão causada por figuras de cera, bonecos e autômatos engenhosamente construídos. (FREUD, 1925, p. 7).

Isto é, Jentsch relaciona o estranhamento diretamente à figura da boneca, do ser inanimado. Por isso, Freud toma como exemplo a narrativa de “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann. Entretanto, em tal análise, Freud reitera que não concorda inteiramente com as teorizações apresentadas por Jentsch. Isso, porque não há como negar que na narrativa de Hoffmann existe uma sensação de estranhamento causada pelo envolvimento amoroso entre Natanael e Olímpia, todavia, Freud defende que este estranhamento motivado pela presença do autômato seria algo natural, sobretudo pelo fato do narrador tratar a figura da boneca com uma contínua entonação sarcástica. Segundo o psicanalista austríaco, o estranhamento em “O homem da areia” estaria precisamente anunciado no título do conto.

O conto inicia-se com Natanael narrando alguns fatos ocorridos em sua infância. No relato, menciona que em algumas noites, quando se aproximava das nove horas, a mãe ordenava que todos os filhos fossem dormir, “e agora crianças para cama, para cama! O Homem da Areia está chegando, já posso ouvir os seus passos” (HOFFMANN, 2006, p. 78). O alerta da mãe causara um enorme trauma em Natanael; curioso, o menino pergunta à mãe quem era o temido *Homem da Areia*,

Mamãe! Quem é mesmo o malvado Homem da Areia que sempre nos separa de papai? Como é ele? "Não existe nenhum Homem da Areia, meu filho", (...) Quando digo que o Homem da Areia está chegando, isso quer dizer apenas que vocês estão com sono e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles. (HOFFMANN, 2006, p. 78)

A resposta da mãe não convence Natanael, que se mantém insatisfeito e, ainda, com muita curiosidade vai até a criada da família em busca de respostas para a figura que tanto o aterrorizava,

(...) finalmente perguntei à velha criada que cuidava de minha irmã sobre que tipo de homem era aquele, o Homem da Areia. "Natanaelzinho", respondeu ela, "você então não sabe? É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas ". (HOFFMANN, 2006, p. 78)

A resposta da criada deixa o menino muito amedrontado e ter um encontro com o tão temido Homem da Areia torna-se uma obsessão. Natanael desejava saber, a todo custo, quem era a pessoa que tanto lhe causara medo. Certo dia, ao perceber que seus pais estão com um comportamento suspeito, o menino desconfia que naquele noite o Homem da Areia visitaria sua casa. Então, finge que está com sono e se esconde no gabinete onde seu pai costumava receber visitas. Atrás de uma cortina, o menino percebe pesados passos, sabe que o Homem da Areia se aproxima. “O Homem da Areia, o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppelius”⁴³, que às vezes almoçava em sua casa, e amedrontava as crianças com suas atitudes repulsivas. O menino observa as ações do pai junto a Coppelius, os dois parecem envolvidos em um estranho ritual. Gritando “que venham os olhos! Que venham os olhos!”⁴⁴ em direção a um forno, Coppelius assusta Natanael, que muito aterrorizado, grita e é apanhado pelo Homem da Areia.

⁴³ (HOFFMANN, 2006, p. 80)

⁴⁴ (HOFFMANN, 2006, p. 83)

Pequena besta! Pequena besta! rosnou ele, rangendo os dentes. Subitamente me ergueu e jogou-me sobre o fogão, de maneira que as chamas começaram a chamuscar meu cabelo: “Agora temos olhos – olhos - , um lindo par de olhos infantis.” Foi o que murmurou Coppelius, pegando com as mãos um punhado de brasas incandescentes para atirar em meus olhos, enquanto meu pai implorava, erguendo as mãos e gritando: “Mestre! Mestre! Deixe os olhos de meu Natanael – deixe-os com ele!” Coppelius gargalhou estridentemente: Que o rapazinho conserve os seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo! (HOFFMANN, 2006, p. 83)

Fica a dúvida ao leitor se as ações narradas acima de fato ocorreram ou são fruto da imaginação de Natanael, uma vez que o personagem tem, assumidamente, uma imaginação muito ligada a elementos considerados fantásticos, sobretudo ao que se refere ao Homem da Areia. Como ele mesmo admite:

Ele me conduziu para o caminho do maravilhoso, do romanesco, que com muita facilidade instala-se na alma infantil. Nada me agradava mais do que ouvir ou ler aterrorizantes histórias de duendes, bruxas e anões. Mas em primeiro lugar estava sempre o Homem da Areia, que eu desenhava com giz ou carvão, da forma mais estranha e abominável, em mesas, armários e paredes. (HOFFMANN, 2006, p. 79)

Natanael acorda dois dias depois do fato ocorrido, ao lado de sua mãe, que tenta acalmá-lo: “O Homem da Areia ainda está aí?”. “Não, Filhinho, já foi há muito tempo, e não lhe fará mal!” (HOFFMANN, 2006, p. 84). Coppelius passa um tempo sem ir à casa de Natanael. Entretanto, o advogado volta a aparecer um ano depois, trazendo consigo o signo da tragédia que o acompanha do início ao fim do conto.

Já deveria ser meia-noite quando se ouviu um temível barulho, como se uma artilharia houvesse começado a disparar. Toda a casa estremeceu, perto da porta de meu quarto passaram ruídos e rumores e então a porta da frente bateu ruidosamente. “É Coppelius!”, gritei assustado, e saltei da cama. Então ouvi um lamento dilacerante e inconsolável e precipitei-me para o gabinete de meu pai; a porta estava aberta, um vapor sufocante se fez sentir, enquanto a criada gritava: “Ah, patrão, ah, patrão!” Diante do fogão fumegante, no chão, encontrava-se meu pai, morto, com o rosto terrivelmente desfigurado e queimado, e ao seu redor choravam e gemiam minhas irmãs; mãe a seu lado, desmaiada! “Coppelius, maldito Satã, você matou meu pai!” (HOFFMANN, 2006, p. 85)

Passados alguns anos, Natanael sai de sua cidade natal e torna-se um estudante. Entretanto, os traumas de sua infância voltam a atormentá-lo. Um mecânico oculista chamado Giuseppe Coppola chega à cidade vendendo diferentes tipos de lentes. A semelhança física e o nome parecido com o advogado Coppelius mexem com as piores lembranças do rapaz. No entanto, o jovem é convencido, por Clara, sua namorada, de que tais semelhanças não são nada mais do que frutos de sua imaginação. Certo dia o vendedor vai até os aposentos de Natanael e lhe oferece seus produtos, inicialmente o jovem resiste às tentativas de venda do homem, mas ao ver os produtos em sua mesa e

perceber que eles, aparentemente, nada têm de nocivos, lembra das palavras de Clara, e teme que esteja sendo injusto com o vendedor. Nesse instante, Coppola oferece um pequeno binóculo de bolso ao rapaz, que, a fim de livrar-se do vendedor, fica com o produto e com ele olha pela janela. É nesse instante que o rapaz enxerga a filha do professor Spalanzani, Olímpia. Ao ver a moça, Natanael fica encantado com sua beleza,

Olímpia estava sentada diante da mesinha, os braços esticados, as mãos cruzadas. Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe estranhamente hirtos e mortos. Mas à medida que a contemplava com mais cuidado, tinha a sensação de que dos olhos de Olímpia saíam úmidos raios de luar. Parecia que só agora o seu poder de visão fora estimulado; cada vez mais vivos flamejavam os seus olhares. Natanael ficou à janela como que enfeitiçado, admirando sem cessar a divina e bela Olímpia. (HOFFMANN, 2006, p. 100-101)

Natanael apaixona-se por Olímpia, e deixa de lado seu romance com Clara, com quem já havia se comprometido em casar. “A imagem de Olímpia flutuava a sua frente, fitava-o com seus grandes e faiscantes olhos do espelho do riacho de águas claras. A lembrança de Clara estava totalmente apagada de seu espírito, só pensava em Olímpia” (HOFFMANN, 2006, p. 102). Todavia, certo dia o jovem percebe um movimento estranho na casa de Spalanzani, o professor discutia fervorosamente com Coppola. Os dois brigavam pela posse de Olímpia, e antes que Natanael fizesse algo por sua amada, Coppola toma a boneca das mãos de Spalanzani e sai correndo pelas escadas, no entanto, o rapaz percebe que ela está sem os olhos e quando chega até o professor toda a verdade lhe é revelada,

Atrás dele, atrás dele... — o que está esperando? — Coppelius... Coppelius, você me roubou o meu melhor autômato — trabalhei nele durante vinte anos — dediquei-me de corpo e alma — o mecanismo — fala — anda — são meus — os olhos, os olhos roubei de você — maldito — condenado — atrás dele — traga-me Olímpia — aqui estão os olhos!" Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensanguentados fitando-o fixamente. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito. (HOFFMANN, 2006, p. 103)

A descoberta leva Natanael a um surto, e o rapaz começa a cantarolar: "Roda de Fogo — Roda de Fogo! Gire, roda de fogo, alegremente — alegremente! — Bonequinha de madeira, zum, bela bonequinha de madeira, gire" (HOFFMANN, 2006, p. 103). E, em seguida, dirige-se até o professor a fim de estrangulá-lo, mas é impedido pelas pessoas que chegam ao local. O jovem passa um tempo muito adoentado, mas recupera-se, retomando sua vida normal e seu romance com a bela Clara. Mas, enquanto passavam pela cidade, Clara convida o amado para subir uma torre a fim de contemplar

os montes e árvores que cercavam o lugar. No alto da torre, Natanael pega do bolso o binóculos que Coppola lhe vendera, ao olhar pelas lentes do objeto diretamente nos olhos de Clara, quando o jovem, mais uma vez, tem um acesso de loucura,

De repente os olhos dela, girando em suas órbitas, expeliram raios de fogo; ele começou a uivar terrivelmente como um animal acuado; começou então a saltar no ar e, entre gargalhadas aterradoras, gritou estridentemente: "Bonequinha de madeira, gire — bonequinha de madeira, gire" (HOFFMANN, 2006, p. 106)

O rapaz se dirige até a moça com o objetivo de jogá-la da torre, entretanto, o irmão de Clara, percebe o que esta acontecendo, sobe até a torre e desce com ela a salvo. Logo as pessoas se amontoam para ver o louco, um grupo de pessoas planeja subir para descer com o rapaz a força, no entanto, neste momento reaparece o advogado Coppelius, que sorrindo pede para que o grupo espere, pois acredita que o rapaz vai descer sozinho. Então, Natanael, paralisado, olha para a multidão, e percebe a presença de Coppelius; a presença do Homem da Areia leva o rapaz a jogar-se da torre, dando um trágico fim ao personagem.

Dessa maneira, Freud acredita que a boneca torna-se um elemento insignificante diante dos fatos em torno de Coppelius. Primeiro, ele representa a figura amedrontadora do Homem da Areia; segundo, não sabemos se ele tentara realmente tirar os olhos de Natanael ou se fora fruto da imaginação do menino; terceiro, se passando por Coppola, ele vende o binóculos pelo qual Natanael enxerga a boneca Olímpia; quarto, após a discussão entre Coppola e Spalanzani, ele vê seus olhos ensanguentados no chão e, finalmente, descobre que Coppelius realmente os roubou; e quinto, o binóculos e mesmo a presença de Coppelius têm uma estranha ação fantástica sobre Natanael, que o leva à loucura e, finalmente, à morte. Freud justifica a sua decisão em utilizar uma narrativa ficcional como exemplo dizendo que,

(...) devemos-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos nas suas mãos. Essa incerteza, porém, desaparece no decorrer da história de Hoffmann, e percebemos que pretende, também, fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista - talvez, na verdade, o próprio autor em pessoa tenha feito observações atentas através de tal instrumento. A conclusão da história deixa bastante claro que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também, portanto, o Homem da Areia. (FREUD, 1925, p. 9-10)

A análise freudiana defende que o Homem da Areia age como um agente perturbador do amor, ele afasta Natanael de todas as suas relações humanas, do pai, da namorada e dos amigos. Além de vender-lhe o binóculo que o cega por meio da boneca,

quando o jovem já não valoriza mais nada ao seu redor, levando-o, posteriormente, até sua morte.

Retomando a análise de “A matéria do sonho”, de Rubem Fonseca, atentamos para algumas semelhanças existentes com a narrativa de Hoffmann mediante as teorizações apresentadas por Freud, sobretudo na figura do personagem fonsequiano - o dr. R. Acreditamos que dr. R. age como uma forma de releitura de Coppelius. No conto fonsequiano, quando o jovem já está familiarizado com d. Julieta e s. Alberto, é o doutor quem o flagra se masturbando, ocasionando a saída do rapaz do emprego de cuidador, deixando para trás aqueles que considerava como sua família. Dr. R. também opera como um agente perturbador das relações humanas, pois é ele quem presenteia o jovem com uma boneca de vinil para que ele mantenha relações sexuais. Isto é, no fim de tudo, Fonseca constrói uma releitura do processo de criação desenvolvido por Hoffmann. Se o estranhamento na narrativa do escritor alemão está mais no Homem da Areia e não na boneca, em Fonseca encontramos um movimento parecido, mas com uma carga satírica muito mais acentuada e sem o aspecto de terror que o conto de Hoffmann evoca. Freud acredita que a boneca na narrativa de Hoffmann seja uma intenção do autor de satirizar as relações humanas, em Fonseca, não há dúvidas quanto a esta intenção, que ocorre, no entanto, em meio a uma escrita marcada pelo teor cômico. Um escritor acostumado com narrativas violentas transfere toda esta carga sentimental a seu trabalho de criação com a linguagem literária.

Além disso, é importante considerarmos que assim como o fato de Coppelius assumir a identidade de Coppola é uma forma de expressão do duplo no conto de Hoffmann, dr. R. também age da mesma maneira no conto fonsequiano. Curiosamente, nos escritos freudianos sobre a teoria do sonho, é citado um personagem chamado Dr. R., esse personagem surge nos sonhos do psicanalista austríaco, e é utilizado como exemplo quanto ao trabalho de condensação organizado por sua mente. Na teoria de Freud, se o sonho fosse uma atividade que resultasse de todas as referências oníricas existentes na mente humana, o sono se tornaria um momento de trabalho exaustivo para a mente, uma vez que os pensamentos oníricos subjacentes são infinitos, os quais somos impossibilitados de controlar. Dessa maneira, por meio do trabalho de condensação, a mente humana seleciona, influenciando, pela atividade cotidiana, o material onírico responsável pela construção do sonho. Essa condensação pode estar relacionada diretamente à formação de indivíduos que carregam características de diferentes

peessoas, que, por algum motivo, estão guardadas na memória humana, isto é, ao invés de sonhar com cinco indivíduos, a mente humana organiza as características físicas em uma única pessoa, sonhando apenas com ela, cinco pessoas são condensadas em apenas uma.

Dr. R. seria uma dessas construções. Nele está o duplo. Um duplo que aponta para vários sentidos. Agora sabemos que há um Dr. R. de Fonseca e outro de Freud. O mesmo Dr. R. que frustra as relações humanas do jovem personagem fonsequiano, também cuida para que ele não caia em depressão devido à sua vida solitária. Dr. R. é relaxado quanto ao cuidado dos próprios pais, mas esforça-se para cuidar de um jovem do interior com quem pouco se relaciona. É possível que Rubem Fonseca tenha escolhido o nome do personagem, Dr. R., propositalmente, uma vez que ele, nos escritos de Freud, é a própria encarnação do duplo, ou até mesmo do múltiplo.

As ações do jovem personagem fonsequiano referentes à sua relação sexual com a boneca continuam sincronizadas as suas leituras. Num dia, “com apenas uma ou duas dentadas” (FONSECA, 2004, p. 181) ele rasga a boneca, “não podia nem olhar para ela, disforme sobre a cama, cobri-a com um lençol” (FONSECA, 2004, p. 181). Triste pela perda, ele tentara ler vários livros, entretanto, só conseguia pensar na desgraça que ocorrera com Gretchen. Até que resolve ler *O fim de Pardaillan*, comparando o fim de seu herói, aquele que considerava conter uma história ideal, ao fim de Gretchen. “O fim de Pardaillan é o fim de Gretchen” (FONSECA, 2004, p. 181). A “tragédia” encaminha o jovem, mais uma vez, a um profundo estado de depressão. Para salvar o jovem de seu estado de melancolia é necessária, novamente, a aparição de dr. R. Ao encontrar o rapaz naquele estado o doutor sabe que sua tristeza só poderia ser pela perda da boneca. “Eu sabia, disse dr. R. Foi então que vi o embrulho que ele carregava” (FONSECA, 2004, p. 181). A solução apresentada pelo doutor é simples: ele apresenta ao jovem Cláudia, outra boneca de vinil. “O dr. R. foi soprando, soprando, e Cláudia foi crescendo, os peitos estufaram, as pernas, os braços, o rosto” (FONSECA, 2004, p. 182). A substituição foi o suficiente para que o rapaz voltasse a seu estado normal. “Cláudia era linda” (FONSECA, 2004, p. 182). O conto encerra com uma frase muito representativa dita por dr. R., “vinil quando arrebenta, adeus. Vou levar Gretchen comigo, vê se esquece ela. No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen” (FONSECA, 2004, p. 182). Sabendo que Gretchen faz referência a dois clássicos literários, o poema *Fausto*, de Goethe e o conto “O Homem da areia”, de

Hoffmann, entendemos que o “trágico” fim da boneca e sua conseqüente substituição apontam para um intenso processo de transformação da literatura, que, concomitantemente, também aponta para uma continuidade do processo intertextual, que marca a construção literária ao longo do tempo. A boneca Gretchen é rasgada e substituída por outra boneca, essa troca por um objeto semelhante se configura numa continuidade, o jovem terá que continuar a utilizar a imaginação, mas, agora, com uma nova criatura. Observem que o narrador fonsequiano chama a atenção no fim da narrativa para as mudanças no processo de criação no modelo literário proposto por Rubem Fonseca, pois na contemporaneidade os novos processos de criação são fundamentais à continuidade da literatura, não, por acaso, Cláudia “é ainda melhor que Gretchen”.⁴⁵

⁴⁵ (FONSECA, 2004, p. 182).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação de uma identidade nacional é uma tarefa que se busca há tempos na literatura brasileira. A relação desenvolvida com o estrangeiro e a sua derradeira morte na prosa fonsequiana evidencia que não há no escritor mineiro a intenção de apagar as contribuições vindas de “fora”, mas em abrir a possibilidade do outro ser inserido em nossa formação por meio de “borramentos”, quando as incertezas cercam a narrativa. Não saber, por exemplo, a identidade do fugitivo estrangeiro em “Encontro no Amazonas”, o motivo da sua fuga, se este, de fato, tem alguma culpa perante a justiça e a sociedade, nos abre um leque de possibilidades, no qual reconhecemos que o estrangeiro é um elemento determinante em nossa literatura. Rubem Fonseca, no contexto de formação da literatura nacional, configura-se como aquele que persegue e busca respostas por meio da textualidade alheia, a fim de compreender a si mesmo e, assim, entender qual o seu lugar na literatura contemporânea. “Entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Não por acaso ocorre na literatura fonsequiana um intenso e imenso diálogo com a literatura estrangeira. Certamente, o leitor Rubem Fonseca é autônomo em sua extensa produção literária, uma vez que permite a releitura em seu diálogo com a tradição e com leitor de suas narrativas.

Ao ficcionalizar personalidades históricas em “Encontro no Amazonas”, Rubem Fonseca polariza sua literatura entre o conteúdo do real e a criação do imaginário. Essa mescla resulta de um imenso trabalho de elaboração da escrita, que pensa o seu tempo e reflete quanto ao movimento de continuidade fundamental à literatura na contemporaneidade. A referência a escritores como José de Alencar ocorre colada ao processo de criação destes indivíduos, este modelo de criação é revivido pelos personagens fonsequianos e pensado no processo de escrita de Rubem Fonseca. Sabemos, pois, que rememorar a história deve ser um evento alheio as questões sociais, tal forma de pensamento permite-nos construir estradas de conhecimentos impregnadas de senso crítico e sensíveis a boa arte.

O conto fonsequiano pensa a literatura em seu processo de criação. Ao citar escolas literárias o autor propositalmente reflete quanto ao modo de pensar literatura

destes indivíduos, tomando posse do conteúdo destes, dando-lhes ares com novos significados. Esse processo envolve elementos que ultrapassam a simples ideia de um escritor e eclodem nas linhas de diferentes obras literárias, sendo percebidas nos variados espaços pincelados pelo poder da palavra, nos objetos que se tornam palpáveis por meio de novos significados, e nos personagens que perseguem respostas e soluções no mundo de incertezas e indagações da literatura. Por isso, é na morte que o escritor contemporâneo encontra seu legado, pois nela o teor revolucionário da literatura se materializa em novos significados, que tecem o conteúdo que entendemos como criação literária contemporânea. Ou seja, é nas origens, no outro, e na morte que o autor contemporâneo adquire seu caráter de eminente agressividade.

Ao pensar em Rubem Fonseca como um grande farsante, aquele que denominamos como ator-autor, reconhecemos em sua escrita uma literatura que finge, capaz de encenar, ou até mesmo representar teatralmente a própria ficção moderna. Tal constatação só é possível ao destrincharmos todo o diagrama construído no “Romance Negro”. Fonseca desenvolve uma espécie de peça teatral muito bem camuflada em sua narrativa, mas, além disso, esta representação é dotada de outros elementos que confirmam o teor moderno de sua escrita, uma vez que o personagem que finge, não passa de uma mera representação de uma narrativa que em sua totalidade se constitui como um grande fingimento. Nesse fingimento o autor é capaz de refletir quanto ao lugar da literatura contemporânea ao pensar de forma astuciosa, na posição que escritor, leitor e crítica literária ocupam no pensamento do homem moderno enquanto elementos considerados fundamentais para a produção da boa literatura. Por isso, o escritor contemporâneo não encontra alternativa a não ser posicionando-se como alguém que silencia diante da tragédia da morte.

Dessa maneira, podemos classificar a literatura fonsequiana como sendo responsável de problematizar o conceito de identidade na pós-modernidade. A literatura de Rubem Fonseca nos remete ao homem de identidade multifacetada, que influenciado pela era da globalização, e tendo suas relações movidas pelo uso da máquina, acaba entrando num profundo estado de crise, que o leva a uma condição de crise em suas relações humanas. O resultado desta problemática “identitária” é retratada na composição fonsequiana de maneiras distintas, sobretudo, através da temática do duplo, o contexto social conturbado, a recorrente violência e o processo intercultural são

apresentados diante de narrativas carregadas de dualidades, num jogo que envolve real e ficcional, no qual é difícil delimitar as fronteiras que separam polos opostos.

Ao construir uma literatura multidisciplinar Rubem Fonseca desenvolve uma escrita que ocupa diferentes espaços, com linhas teóricas que variam de acordo com o comportamento de seus personagens. A narrativa de “A matéria do sonho” permite-nos compreender a literatura de duas maneiras, de um lado ela denuncia uma literatura preocupada com os problemas sociais, em especial, neste conto, a desconstrução da família enquanto instituição que o tempo tem desfigurado e o homem que prefere a solidão. Com isso a literatura fonsequiana aponta para o homem que está mais ligado a máquina, e que encontra seu refúgio nos eventos tecnológicos.

Por outro lado percebemos na prosa fonsequiana um autor que dialoga constantemente com seu passado. Por isso entendemos que a escolha de um tema essencialmente freudiano para elaborar um conto tenha implicações estreitamente literárias. Pois entendemos que a matéria do sonho freudiana executa um movimento semelhante ao literário, considerando que ambos vivem de retomadas, de fragmentações, de elementos desconhecidos, ambos incomodam o homem contemporâneo. Não por acaso Rubem Fonseca dedica um conto quase inteiramente a teoria freudiana, com uma marca que acreditamos está muito além da teoria de a matéria do sonho e assume características essencialmente freudianas.

Dessa forma, concluímos que nas narrativas estudadas neste trabalho Fonseca aponta para as origens, busca a todo custo encontrá-las. No entanto, acreditamos que o mais importante para o escritor contemporâneo esteja em compreender os mistérios da criação literária, Fonseca percebeu que para chegar a tal conquista é necessário escavar, fragmentar, desconstruir, como se estivesse lidando com um grande quebra-cabeça. Ao desconstruir esses elementos da literatura, o escritor contemporâneo estará mais próximo de encontrar as respostas que tanto necessita num período de muitas indagações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. “É sem dúvida, uma obra-prima de todos os tempos” – os critérios da avaliação e o tempo. In: *Cultura Letrada: Literatura e Leitura*. São Paulo: Editora UNESP, p. 93-108.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 07 de julho. 2016.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*. A literatura e o direito a morte. Tradução: SCHERER, Ana Maria. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1997, p. 291-330.

CAMPOS, Haroldo. *O que é mais importante a escrita ou o escrito?*. São Paulo. Revista USP, p. 77-89.

FREUD, S. (1900). A Interpretação de Sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1925/1974.

FONSECA, Rubem. *Romance Negro e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.145-188.

_____. *Lúcia McCartney*. 6. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. *O Cobrador*. 3ª. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOFFMANN, E.T.A. “O homem da areia”. In: *Os melhores contos fantásticos*. Tradução: Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 75-106.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p. 163-182.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise: Laplanche e Pontalis*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MENDES, Oscar. *Edgar Allan Poe. Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminaras LTDA, 2002.

MOREIRA, Virgínia. *Da máscara à pessoa: a concepção trágica de homem*, 1994. Disponível em: http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v25n12/rcs_v25n12a2.pdf. Acesso em: 14 de agosto. 2016.

POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. Os crimes da Rua Morgue. In: *Edgar Allan Poe. Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução: Orcar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.

POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: *Os melhores contos fantásticos*. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 289-308.

RANK, Otto. *O Duplo. Um estudo psicanalítico*. Tradução: Erica Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSEMBERG, Cynthia. *O desafio de salvar o Jari*. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/0,,EDR77547-8384,00.html>. Acesso em: 06 de junho. 2016.

ROUDINESCO, Elizabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia Prado. São Paulo. Editora Perspectiva, 2008.

VIDAL, J. Ariovaldo. *Roteiro para um Narrador. Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2000.