


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MURILO EDUARDO DOS REIS

**O DISCURSO SENSACIONALISTA EM CONTOS
DE RUBEM FONSECA**

ARARAQUARA/SP
2023

MURILO EDUARDO DOS REIS

O DISCURSO SENSACIONALISTA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES / CAPES-PrInt

ARARAQUARA/SP
2023

R375d

Reis, Murilo Eduardo dos

O discurso sensacionalista em contos de Rubem Fonseca / Murilo
Eduardo dos Reis. -- Araraquara, 2023

194 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Rubem Fonseca. 2. Conto. 3. Discurso sensacionalista. 4.
Notícias Populares. 5. Violência. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MURILO EDUARDO DOS REIS

O DISCURSO SENSACIONALISTA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 26/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel
UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer
Universität Hamburg

Membro Titular: Profa. Dra. Vera Lúcia de Follain Figueiredo
PUC

Membro Titular: Prof. Dr. Bruno Paes Manso
NEV-USP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial a meus pais, Marli e Paulo, e a minhas irmãs, Flávia e Ana Paula, principais responsáveis por quem sou.

À Profa. Dra. Maria Célia de Moares Leonel, que, em dez anos de orientação, teve paciência para ensinar um ex-metalúrgico a tornar-se pesquisador de literatura.

À Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, que, desde o primeiro ano da graduação, passando pelo mestrado, me ajuda a enxergar o quão potente é a obra de Rubem Fonseca.

Ao Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer, que me deu a oportunidade de falar sobre minhas paixões longe de minha terra.

À Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo e ao Prof. Dr. Bruno Paes Manso, que aceitaram participar da banca de defesa.

Às seguintes professoras e professores, cujas lições e leituras sedimentaram a escrita desta tese: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato, Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Profa. Dra. Juliana Santini, Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos e Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

Às minhas amigas e amigos, pelos filmes e livros recomendados na mesa do bar.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação, pela disponibilidade e pela prontidão de sempre.

A José Rubem Fonseca, pelas histórias que ampliaram e continuam expandindo minha imaginação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Vejam só esse jornal, é o maior hospital
Porta-voz do bang-bang, e da polícia central
Tresloucada, seminua, jogou-se do oitavo andar, porque o
Noivo não comprava maconha pra ela fumar
Um escândalo amoroso com os retratos do casal
Um bicheiro assassinado em decúbito dorsal
Cada página é um grito, um homem caiu no manguê
Só falta alguém espremer o jornal pra sair
Sangue, sangue, sangue¹.

Roberto Silva, 1961.

¹ Trecho da música “Jornal da Morte” (1961).

RESUMO

O tema da tese é a utilização, por Rubem Fonseca, de recursos linguísticos frequentemente encontrados no discurso sensacionalista. O objetivo é demonstrar a existência de proximidade entre tal discurso em contos do escritor – sobretudo no que diz respeito à expressão da violência – e na imprensa em que ele é determinante, de modo especial no diário *Notícias Populares*. Os seguintes contos de Rubem Fonseca compõem o *corpus*: “O desempenho” (da coletânea *Lúcia McCartney* de 1967); “Feliz ano novo”, “Corações solitários” e “Passeio noturno”, publicados em *Feliz ano novo* de 1975; “O cobrador” (do livro homônimo de 1978). Já no que diz respeito a *Notícias Populares*, selecionamos reportagens relativas a Chico Pé de Pato, Bebê Diabo e Pelezão, que protagonizam histórias relacionadas à violência da vida noturna de São Paulo, ao sobrenatural e ao estranho. Os contos de Rubem Fonseca contêm cenas de violência espetacular ou simbólica expressas por meio de procedimentos encontrados em reportagens de jornais como *Notícias Populares*, próprios da linguagem peculiar ao sensacionalismo, que apela para o que é violento, grotesco ou folclórico em detrimento da informação. O apoio teórico é composto, em especial, pelos estudos de Silviano Santiago (2005), Karl Erik Schøllhammer (2007) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020) sobre Rubem Fonseca e por Celso de Campos Jr, Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011), José Luiz Fiorin (2004; 2008) e Danilo Angrimani Sobrinho (1995) sobre jornalismo sensacionalista. O método comparativo exigiu a análise detida de cada conto e de alguns textos jornalísticos. No que diz respeito à obra de Fonseca, foram examinados a linguagem que constrói as categorias narrativas, especialmente, o narrador (quem fala) e o focalizador (quem vê), bem como a história, as personagens, o espaço. No que se refere aos textos jornalísticos, investigamos a linguagem utilizada para exaltar fatos violentos ou fenômenos estranhos. As análises dos dois tipos de publicação permitiram demonstrar, nos contos do escritor, a aplicação literária de artifícios da linguagem sensacionalista.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; conto; discurso sensacionalista; *Notícias Populares*; violência.

ABSTRACT

The theme of the thesis is the use by Rubem Fonseca of linguistic resources often found in sensationalist discourse. The aim is to demonstrate the existence of proximity between such discourse in the writer's short stories – especially regarding the expression of violence – and in the press in which it is decisive, particularly in the newspaper *Notícias Populares*. The following short stories by Rubem Fonseca make up the corpus: "O desempenho" (from the 1967 collection *Lúcia McCartney*); "Feliz ano novo", "Corações solitários" and "Passeio noturno", published in *Feliz ano novo* of 1975; "O cobrador" (from the homonymous book of 1978). With regard to *Notícias Populares*, we selected reports related to Chico Pé de Pato, Bebê Diabo and Pelezão, who star in stories related to the violence of nightlife in São Paulo, the supernatural and the strange. Rubem Fonseca's short stories contain scenes of spectacular or symbolic violence expressed through procedures found in newspaper reports such as *Notícias Populares*, typical of the language peculiar to sensationalism, which appeals to what is violent, grotesque or folkloric to the detriment of information. The theoretical support is composed in particular of studies by Silviano Santiago (2005), Karl Erik Schøllhammer (2007) and Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020) on Rubem Fonseca and by Celso de Campos Jr, Giancarlo Lepiani, Denis Moreira and Maik Rene Lima (2011), José Luiz Fiorin (2004; 2008) and Danilo Angrimani Sobrinho (1995) on sensationalist journalism. The comparative method required a detailed analysis of each story and of some journalistic texts. With regard to Fonseca's work, the language that builds the narrative categories was examined, especially the narrator (who speaks) and the focuser (who sees), as well as the story, the characters, the space. With regard to journalistic texts, we investigated the language used to exalt violent events or strange phenomena. The analyzes of the two types of publication allowed demonstrating, in the writer's short stories, the literary application of artifices of sensationalist language.

Keywords: Rubem Fonseca; short stories; sensationalist discourse; *Notícias Populares*; violence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Gun 1</i> , de William Klein	11
Figura 2 – Edição de 1º de abril de 2022 do jornal <i>Le Figaro</i>	34
Figura 3 – Edição de 28 de novembro de 2017 do jornal <i>O Globo</i>	35
Figura 4 – Edição de 30 de maio de 2021 do jornal <i>Folha de S. Paulo</i>	37
Figura 5 – Edição de 9 de agosto de 2014 do jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>	38
Figura 6 – Edição de 2 de março de 2011 do jornal <i>Extra</i>	43
Figura 7 – Edição de 24 de agosto de 1954 do jornal <i>Última Hora</i>	45
Figura 8 – Edição de 3 de fevereiro de 2019 do jornal <i>O Dia</i>	46
Figura 9 – Edição de 1º de fevereiro de 2022 do jornal <i>Bild</i>	48
Figura 10 – Recorte da edição de 15 de agosto de 1985 do jornal <i>Notícias Populares</i> .	50
Figura 11 – Lauda de reportagem sobre Chico Pé de Pato.....	52
Figura 12 – Lauda de reportagem sobre Chico Pé de Pato.....	53
Figura 13 – Lauda de reportagem sobre Chico Pé de Pato.....	54
Figura 14 – Retrato do justiceiro Chico Pé de Pato realizado pelo fotógrafo José Maria da Silva.....	55
Figura 15 – Recorte da edição de 24 de agosto de 1985 do jornal <i>Notícias Populares</i> .	56
Figura 16 – Recorte da edição de 29 de janeiro de 1987 do jornal <i>Notícias Populares</i> .	57
Figura 17 – Edição de 11 de maio de 1975 do jornal <i>Notícias Populares</i>	58
Figura 18 – Edição de 29 de agosto de 1984 do jornal <i>Notícias Populares</i>	62
Figura 19 – Meme divulgado em rede social	66
Figura 20 – <i>Morte de um soldado republicano</i> , de Robert Capa	79
Figura 21 – <i>Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. Paris, France</i> , de Henri Cartier-Bresson	86
Figura 22 – Poema visual de Cláudio Daniel	135
Figura 23 – <i>Nova Iorque</i> , 1954, de William Klein.....	176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 JORNAL DE SANGUE: <i>NOTÍCIAS POPULARES</i> E SENSACIONALISMO	19
2.1 Violência.....	19
2.2 Imprensas séria e sensacionalista	31
2.3 Chico Pé de Pato.....	49
2.4 Bebê Diabo	57
2.5 Pelezão.....	62
3 A ARTE DO CONTO	69
3.1 A narrativa curta e a imprensa.....	69
3.2 Edgar Allan Poe.....	71
3.3 Julio Cortázar.....	76
3.4 Ricardo Piglia	81
3.5 O conto brasileiro	89
4 RUBEM FONSECA: LITERATURA E SENSACIONALISMO	92
4.1 Características gerais	92
4.2 O conto fonsequiano: crônica policial e sensacionalismo	106
5 “FELIZ ANO NOVO”: FESTEJOS E BARBÁRIE	115
5.1 O assalto	117
5.2 Tiro ao alvo.....	121
6 “O COBRADOR”: JORNADA VIOLENTA	127
6.1 As cores da violência.....	129
6.2 Mensagem de sangue.....	133
7 “PASSEIO NOTURNO”: VIOLÊNCIA SOBRE RODAS	140
8 “O DESEMPENHO”: VAIAS, APLAUSOS E SANGUE	149
8.1 Uma luta física e psicológica.....	150

8.2 Sonhos frustrados e violência.....	153
8.3 Violência para quê?.....	156
9 “CORAÇÕES SOLITÁRIOS”: VIOLÊNCIA, CARTAS E SOLIDÃO	159
9.1 Fotonovelas, cartas e pseudônimos	162
9.2 Os brutos também são solitários.....	168
10 CONCLUSÃO	172
REFERÊNCIAS	179

1 INTRODUÇÃO

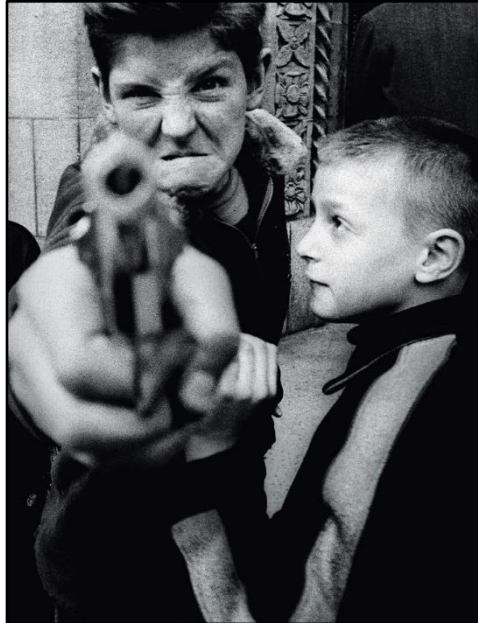
No *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (HORNBY, 2015, p. 1414-1415), o verbo *to shoot*, que em português significa disparar, possui usos que se dividem em variados contextos da língua inglesa. Dois deles chamam a atenção. Nas páginas do dicionário, lê-se que a ação remete não apenas ao disparo de armas de fogo, como também ao acionamento de filmadoras ou máquinas fotográficas. Assim, pode-se dizer que os objetos que um tiro de revólver atinge ou que a lente de uma câmera focaliza são, de alguma maneira, vítimas de um disparo.

Susan Sontag (2004, p. 17) assinala que existe uma agressão implícita no uso de uma câmera e que esse abuso reside no fato de que os fotógrafos estipulam padrões aos temas merecedores do seu olhar. A ensaísta exemplifica essa arbitrariedade citando o evento Contribuição para a Segurança do Trabalho nas Fazendas que, realizado em 1930, teve entre seus participantes Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee. Segundo Sontag (2004, p. 17), os fotógrafos dispararam frontalmente contra um dos meeiros inúmeras vezes, até se convencerem de que haviam captado a expressão precisa de seus próprios conceitos de dignidade, pobreza e exploração.

William Klein também foi um fotógrafo que colocou em destaque a violência pertinente à fotografia. Em artigo publicado por ocasião de sua morte, Tuca Vieira (2022) afirma que, ao invés de adotar posições discretas e invisíveis, Klein interferia na cena, fazendo com que as pessoas que ele fotografava reagissem a sua presença e percebessem que ele invadia sua privacidade.

Fruto de andanças por Nova Iorque na década de 1950, uma das imagens da autoria de Klein que mais expõe esse método é *Gun 1*:

Figura 1 – *Gun 1*, de William Klein



Fonte: Glaume (2022).

O enquadramento apresenta dois meninos. O da esquerda olha e aponta uma arma para a câmera. Seu rosto, contorcido e nítido, exprime fúria e contrasta com o revólver que, muito próximo da lente, está desfocado. A cena é a materialização da violência que o verbo *to shoot* carrega. Como em um *western*, fotógrafo e pistoleiro apontam suas armas um para o outro, à espera do momento de disparar. A aparência do garoto que empunha a pistola, se comparada com a feição passiva da outra personagem, gera mais um contraste. Posicionado à direita, o segundo menino olha para seu companheiro, como a provável maioria dos observadores que se colocam diante do quadro. Ao invés de vê-lo de frente, porém, enxerga-o por outro ângulo e, distraído, recebe o *shoot* da máquina, já que parece mais interessado na performance do parceiro de cena do que no intruso que aponta uma câmera para seu rosto.

É assim que a fotografia eterniza um instante decisivo que gera impacto. Nisso, ela se assemelha, como já escreveram inúmeros autores, ao conto, narrativa breve que revela (mais um verbo que coincide com a fotografia) um segredo mediante um complexo jogo entre tema e linguagem que não estava evidente na superfície do texto. Tanto o fotógrafo quanto o contista buscam histórias² singulares, camufladas na normalidade cotidiana, portanto.

² Gérard Genette (2017, p. 85) chama de “[...] *história* o significado ou conteúdo narrativo [...], de *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo ele mesmo, e de *narração* o ato narrativo produtor e, por sua extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se situa”.

Rubem Fonseca reproduziu, durante boa parte de sua carreira, o impacto inerente ao verbo *to shoot* em seu fazer literário. Dotada de estilo próprio, oriundo do caráter *hard-boiled*³ de escritores policialescos dos Estados Unidos, a obra de Fonseca, principalmente a de contos, obteve reconhecimento da crítica por causa da qualidade da construção de narrativas violentas, cujos protagonistas são, em geral, narradores cínicos e sórdidos. O vocabulário de marginais, as frases cortantes e outras características da linguagem própria do sensacionalismo, como veremos, expressam essas tramas. A importância do escritor brasileiro aparece não só em artigos críticos, mas também na ficção de autores contemporâneos. Roberto Bolaño publicou livro de biografias intitulado *A literatura nazista na América*⁴ (2019). Numa delas, o escritor malsucedido Amado Couto demonstra ser um admirador incondicional da obra de Rubem Fonseca e tem a ideia de sequestrar o autor brasileiro:

Couto escreveu um livro de contos que nenhuma editora aceitou. O livro se perdeu. Depois foi trabalhar nos Esquadrões da Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam certas pessoas, mas ele continuava pensando na literatura e mais exatamente no que era necessário à literatura brasileira. Era necessário vanguarda, letras experimentais, dinamite, mas não como os irmãos Campos, para ele uns chatos, uma dupla de professorações desnatados, nem como Osman Lins, que ele achava francamente ilegível (então por que publicavam Osman Lins e não seus contos?), e sim algo moderno mas puxando para seu terreno, algo policialesco (mas brasileiro, não americano), um continuador de Rubem Fonseca, para sermos claros. Este escrevia bem, embora dissessem que era um filho da puta, o que ele não achava. Um dia, enquanto esperava dentro de um carro num descampado, pensou que não seria má ideia sequestrar e fazer alguma coisa com Fonseca. (BOLAÑO, 2019, p. 121)

Vemos que o protagonista de Bolaño tem a mesma perversidade de alguns personagens de Fonseca, como Vilela, escritor e ex-policial que exerce a função de detetive em *O caso Morel* (FONSECA, 1995). Nesse romance, ele investiga o assassinato que, supostamente, um artista de vanguarda cometeu. À maneira de Couto, utiliza métodos de tortura para extrair a verdade – em certo momento, o narrador onisciente, acessando sua

³ De acordo com o *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (HORNBY, 2015, p. 708), a expressão *hard-boiled* remete a um ovo que é cozido até que seu interior fique sólido e a pessoas que não demonstram emoções. A segunda definição que o dicionário registra inspira, provavelmente, a categorização de certas histórias de crimes. Segundo Boileau e Narcejac (1991, p. 59), narrativas *hard-boiled* são repletas de cenas brutais, em que há descrição fria e detalhada de atos violentos.

⁴ A partir de um capítulo de *A literatura nazista na América* (2019) intitulado “Ramírez Hoffman, o infame”, Bolaño escreveu a novela *Estrela distante* (2012), história de um poeta que, a serviço da ditadura chilena, cooperou com o assassinato de opositores do regime.

memória, ilumina episódio em que o então comissário humilha e assassina um prisioneiro, no meio de um aterro sanitário.

Outro ponto importante são os predicativos literários que o narrador de Bolaño enumera. Conforme nossa dissertação de mestrado, cujo título é *Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca* (REIS, 2018), o escritor brasileiro obteve destaque na crítica por, além de exímio contista, ser considerado o embaixador do romance policial brasileiro. Possuindo características que são caras ao *roman noir*, a linguagem do texto fonsequiano tem o estilo direto dos estadunidenses Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Tal estilo adequa-se ao retrato de um país em que muitos estão à margem das benesses do capitalismo. São particularidades que inspiram e inspiraram escritores como Marçal Aquino, Patrícia Melo, Jô Soares e Ana Paula Maia, todos seguidores daquele que, não poucas vezes, chamam de mestre.

Ainda sobre o recorte de *A literatura nazista na América* (BOLAÑO, 2019), a comparação com Osman Lins e com os irmãos Campos acontece porque seus escritos são mais herméticos e menos voltados para o grande público, como diz o próprio narrador. Por sua vez, a obra de Rubem Fonseca é vinculada à tipologia policialesca, frequentemente direcionada ao entretenimento. Sobre esse aspecto, Alfredo Bosi (2006, p. 19) escreve que o leitor que passar das precisas e violentas expressões fonsequianas para os escritos de Lins ficará surpreso, pois encontrará um texto meticuloso, repleto de ressonâncias sonoras e simbólicas. Entretanto, mesmo não possuindo o estilo artesanal de Osman Lins e dos irmãos Campos, narrativas como *A grande arte* (1990b), *Bufo & Spallanzani* (1991), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990a) são carregadas de crítica social e de enigmas insolúveis, características que, conforme diz Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), tornam Fonseca animal raro: um escritor sério e popular.

Também podemos considerar a informação extraliterária contida no parágrafo. Misturando sua voz com a da personagem, o narrador elogia o estilo fonsequiano e faz julgamento de valor a respeito da pessoa do escritor. Sabe-se de sua ligação com um grupo de empresários que apoiou o golpe militar de 1964. Todavia, avesso a entrevistas, há certo mistério em torno da figura de Fonseca, principalmente no que diz respeito ao seu posicionamento político. Em resenha sobre *A literatura nazista na América*, Schneider Carpeggiani (2019) afirma que a opinião de Amado Couto seria uma alusão ao fato de o escritor brasileiro possuir filiação ao regime militar, o que o colocaria no bestiário de escritores nazistas de Bolaño, elemento que Joca Reiners Terron (2019) também sublinha em artigo a respeito da mesma obra. Conforme expusemos em nossa dissertação (REIS, 2018, p.

93), Rubem Fonseca mantinha relações estreitas com o executivo Antonio Gallotti e com o general Golbery do Couto e Silva, apoiadores do movimento que culminou em uma ditadura de 21 anos – motivo que levaria algumas pessoas a considerarem o autor de *O cobrador* um “filho da puta”.

Ainda sobre essa questão, João Pedro Soares (2020, p. 82) escreve que o jornalista Fernando Molica, quando fazia reportagem para a Rede Globo em 2001, procurou o escritor para explicações a respeito de documentos que ele tinha encontrado no Arquivo Nacional acerca de sua participação no processo que gerou a ditadura. Nesses papéis, há anotações sobre a atuação de Fonseca no preparo de roteiros de filmes de propaganda para o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), espécie de força motriz que sustentou o golpe. Por isso, o escritor enviou e-mail que foi lido, à época, no programa *Fantástico*, em que declarava ter se posicionado contra a ditadura e que, durante esse período, desempenhou o papel de vítima e não de entusiasta, a despeito dos dados que provam o contrário.

Entretanto, a obra de Rubem Fonseca, como reforça o texto de Bolaño, é referência não só em sua terra natal, mas também fora dela. No Brasil, seus contos lançados entre os anos 1960 e 1970, de acordo com Alfredo Bosi (2006, p. 18), influenciaram parte da produção de Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli e Moacyr Scliar. Em entrevista a Ronaldo Bressane (2019) no jornal *O Estado de S. Paulo* por causa do lançamento de nova tradução de *O jogo da amarelinha*, Eric Nepomuceno afirma que gerações de escritores mexicanos têm pontos de contato com o autor brasileiro.

Linaldo Guedes (2006, p. 15) lembra que, para muitos, Rubem Fonseca antecipou a realidade atual ao focar a exacerbação da violência dos grandes centros urbanos. Além disso, no que se refere à antecipação, pode-se dizer que seus livros previram a ascensão de eleitores do espectro político que comandou o país entre 2019 e 2022. Alejandro Chacoff (2019, p. 36) supõe que a insolência e o sarcasmo raivoso de inúmeros textos na internet assemelham-se às falas de personagens de contos como “A coleira do cão”, “O inimigo” e “A força humana”, todos de 1965.

Com frequência, a crítica relaciona seu trabalho ao abjeto e a situações que convertem a raiva em espetáculos de brutalidade. Historicamente, eventos dessa natureza atraem grande audiência. No universo literário, vemos que, a certa altura de *Quincas Borba* (ASSIS, 2008), por exemplo, Rubião rememora a cena em que, quando mais jovem, viu o cortejo que levaria um escravo ao enforcamento público. Apesar de ter negócios a resolver e, por isso, dizer para si próprio que deveria tomar seu rumo, a personagem machadiana não consegue deixar de seguir a procissão que vai para a praça central: “Era tão raro ver um enforcado! Senhor, em

vinte minutos está tudo findo!” (ASSIS, 2008, p. 108). Enquanto não viu, com horror, o corpo do réu pendurado e debatendo-se na ponta de uma corda, não arredou pé.

A paralisia do protagonista de Machado de Assis é semelhante ao que afirma Maria Antonieta Pereira (2000, p. 13): o feio parece ser objeto de reverência para os leitores de Rubem Fonseca, estética que funciona como passagem para o estado catártico de situações tão tensas quanto cruéis, aproximando o autor de *Feliz ano novo* do grotesco. A respeito desse aspecto, Anatol Rosenfeld (2015, p. 61) registra que o monstruoso e o obsceno invadem nosso cotidiano e suspendem a ordem habitual das coisas. As características racionais do mundo perdem sua validade e o espetáculo descomunal causa estremeção naquele que o observa.

Considerando os elementos que trouxemos até aqui, entendemos que a obra de Rubem Fonseca funciona como uma extensão do que aparece na crônica policial, principalmente a sensacionalista, já que seus escritos se centram, invariavelmente, na representação da violência. Assim, tomamos a apropriação, por parte de Rubem Fonseca, de recursos do discurso sensacionalista como tema de nossa pesquisa.

O objetivo é demonstrar a existência de proximidade entre tal discurso em contos do escritor – sobretudo no que diz respeito à expressão da violência – e na imprensa em que ele é determinante, de modo especial no diário *Notícias Populares*. Comprova-se que o autor se apropria desse modelo de discurso e que isso é feito, sobretudo, tendo em vista a função poética da linguagem.

Os seguintes contos compõem o *corpus*: “O desempenho” (da coletânea *Lúcia McCartney* de 1967); “Feliz ano novo”, “Corações solitários” e “Passeio noturno”, publicados em *Feliz ano novo* de 1975; “O cobrador” (do livro homônimo de 1978)⁵.

No que diz respeito a *Notícias Populares*, é fundamental destacar que seu acervo não foi digitalizado. Por isso, tomamos trechos de reportagens que estão em estudos sobre o diário e depoimentos de jornalistas que acompanharam os casos aqui abordados.

Desse modo, selecionamos as matérias relativas a Chico Pé de Pato, Bebê Diabo e Pelezão, que protagonizam histórias relacionadas à violência da vida noturna de São Paulo, ao sobrenatural e ao estranho. Nesses excertos de reportagens do *NP* e de jornais que têm o mesmo tipo de público, recolhemos recursos próprios da linguagem peculiar ao sensacionalismo, que apela para o violento, o grotesco e o folclórico em detrimento da

⁵ Os textos que utilizamos, embora lançados entre as décadas de 1960 e 1970, pertencem ao volume *Contos reunidos* (FONSECA, 1994).

informação. Os contos de Rubem Fonseca contêm cenas de violência espetacular ou simbólica expressas por meio de procedimentos encontrados nessas reportagens.

O método comparativo exigiu a análise detida de cada conto e de alguns textos jornalísticos. No que diz respeito à obra de Fonseca, foram examinados a linguagem que constrói as categorias narrativas, especialmente, o narrador (quem fala) e o focalizador (quem vê), bem como a história, as personagens, o espaço. No que se refere aos textos jornalísticos, investigamos a linguagem utilizada para exaltar fatos violentos ou fenômenos estranhos. As análises dos dois tipos de publicação permitiram demonstrar, nos contos do escritor, a aplicação literária de artifícios da linguagem sensacionalista.

As obras que compõem o apoio teórico se agrupam da seguinte maneira: para os estudos da violência, priorizamos textos de Castor Bartolomé Ruiz (2014), Marilena Chaui (2018), Markus Klaus Schäffauer (2015; 2013) e Slavoj Žižek (2014). As bases de conhecimento sobre o jornalismo sensacionalista e o diário *Notícias Populares* são artigos de Celso de Campos Jr, Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011), José Luiz Fiorin (2004; 2008) e Danilo Angrimani Sobrinho (1995). No que tange à estrutura da narrativa de modo geral e do conto em particular, adotamos ensaios de Edgar Allan Poe (2011; 2019), Julio Cortázar (2008) e Ricardo Piglia (2004). Sobre as relações da obra de Rubem Fonseca com o sensacionalismo e da sua produção de contos com a crônica policial, tomamos as reflexões de Silviano Santiago (2005), Karl Erik Schøllhammer (2007) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020).

Salientamos que, dada a possibilidade de relacionar a produção do autor com o cinema, ressaltamos características da obra fonsequiana com determinados filmes, tendo o apoio de estudiosos do assunto como André Bazin (2018), Jason Holt (2006) e Jerold J. Abrams (2006).

Oito capítulos constituem o trabalho. No primeiro, abordamos aspectos da violência e suas relações com a sociedade, além dos motivos que levam determinados meios de comunicação a utilizá-la como espetáculo que prende a atenção do público. Consideramos importante realizar uma reflexão, ainda que breve, sobre esse fenômeno biológico e social, já que ele é frequente tanto na obra fonsequiana quanto nas reportagens do *Notícias Populares* e da imprensa sensacionalista em geral. Em seguida, no mesmo capítulo, tratamos do *Notícias Populares* e do sensacionalismo. Para abordar os aspectos temáticos e discursivos das reportagens do jornalismo sensacionalista, fizemos comparação com o que os estudiosos em geral chamam de imprensa séria. Para isso, selecionamos primeiras páginas de *Le Figaro*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Como representantes da imprensa

sensacionalista, além do *Notícias Populares*, escolhemos capas dos jornais *Extra*, *Última Hora*, *O Dia* e *Bild*. Exceto o *Última Hora*, que rivalizou com o *Notícias Populares* entre as décadas de 1960 e 1970, todos são contemporâneos e ainda circulam. Para embasar nossa leitura, nos apropriamos de ideias de artigos que analisam aspectos verbais e visuais do *NP*, bem como de textos que tratam dos meios expressivos no sensacionalismo.

No capítulo 2, focamos aspectos do conto, cuja modernização está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da imprensa. Nosso intuito é montar um panorama que se associe ao tipo de conto que analisamos, que é o escrito por Rubem Fonseca entre as décadas de 1960 e 1970 e que tem similitudes com o discurso do jornalismo sensacionalista, cujas reportagens primam pela concisão e pela intensidade de recursos que impactam seus leitores. Considerando isso, damos ênfase a especificidades que dizem respeito principalmente ao modo de narrar e ao efeito buscado pelas narrativas curtas. Autores que são nossa base teórica foram obcecados pela unidade de efeito, pela tensão e pela intensidade no interior do conto. Elaboramos tópicos específicos que têm as poéticas de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia como temas.

No capítulo 3, trazemos aspectos da obra de Rubem Fonseca, principalmente no que diz respeito à sua produção de contos e às características ligadas à linguagem e aos temas de reportagens da imprensa sensacionalista e de crônicas policiais nelas publicadas. Além de selecionarmos fragmentos de narrativas do próprio autor, utilizamos artigos publicados em livros e em jornais.

Em seguida, nos capítulos 4, 5, 6, 7 e 8, analisamos as cinco narrativas do *corpus*.

O método de trabalho é, como esperado, intrinsecamente vinculado aos objetivos da pesquisa e ao apoio teórico. Para demonstrar a existência de proximidade entre o modo de representação da violência em Rubem Fonseca e aquele do jornalismo sensacionalista, partimos de elementos particulares para atingir concepções gerais sobre o tema em pauta. Assim, verificamos como a estrutura e os recursos expressivos elaboram o conteúdo e, com eles, o tema dos contos. Para isso, fizemos exame aprofundado dos contos selecionados e de partes de reportagens do *Notícias Populares*. De posse dos resultados, levantamos similitudes no que se refere à violência representada entre os dois tipos de produção discursiva.

Entre setembro de 2021 e agosto de 2022, escrevemos parte da tese na Universität Hamburg, na Alemanha, doutorado-sanduíche que foi possível graças ao apoio de bolsa de estudos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes), no âmbito do Programa Capes-PrInt, processo nº 88887.570385/2020-00, código de financiamento 001. Durante o período de estudos em solo brasileiro, o trabalho teve suporte

de bolsa da mesma instituição, no edital PROEX, processo nº 88887.364053/2019-00, código de financiamento 001.

2 JORNAL DE SANGUE: *NOTÍCIAS POPULARES* E SENSACIONALISMO

2.1 Violência

Atos de violência possuem complexidades ligadas ao comportamento humano. O jornalismo sensacionalista se apropria dela para reportar o ato sem, muitas vezes, aprofundar-se em suas motivações. Adiante, veremos que essa não é a única pauta desse tipo de imprensa, porém foi o recurso que o jornal *Notícias Populares* mais utilizou quando as vendas estavam em baixa. Desse modo, consideramos necessária breve reflexão a respeito de suas nuances.

Pensando em atos de brutais a partir das artes, em especial por meio da literatura, temos ferramentas que desenvolvem percepções a respeito do tema. Isso é possível porque há combinação entre forma e foco narrativo. Exemplo dessa simbiose é o conto “Apocalipse de Solentiname” de Julio Cortázar (2021), história de um escritor que relata sua passagem pelo arquipélago nicaraguense que vai no título do conto. Durante uma visita ao vilarejo de camponeses, o narrador-protagonista participa de um ritual religioso, momento em que reflete sobre a condição daquelas pessoas:

No dia seguinte era domingo e missa das onze, a missa de Solentiname na qual os camponeses [...] comentam juntos um capítulo do Evangelho que naquele dia era a prisão de Jesus no horto, um tema que a gente de Solentiname tratava como se falasse de si mesma, da ameaça que lhes sobreviria de noite ou em pleno dia, daquela vida de incerteza permanente das ilhas e da terra firme e de toda a Nicarágua, e não só de toda a Nicarágua, mas de quase toda a América Latina, vida cercada de medo e de morte, vida da Guatemala e vida de El Salvador, vida da Argentina e da Bolívia, vida do Chile e de Santo Domingo, vida do Paraguai, vida do Brasil e da Colômbia. (CORTÁZAR, 2021, p. 150)

Na América Latina, a violência é um elemento histórico, pois seus países sofreram processos genocidas de colonização. Além disso, após adquirirem independência política, essas nações atravessaram períodos traumáticos, cujos condutores foram governos ditatoriais. O narrador pondera a respeito dessa circunstância no excerto em destaque, comparando-a a uma passagem da Bíblia em que Jesus é preso. Enquanto ouve o evangelho na missa, a população enxerga os sofrimentos da personagem bíblica como reflexo dos seus próprios. Isso ocorre porque, na condição de latino-americanos, aqueles indivíduos sabem que a paz que circunda o vilarejo é relativa, pois há sempre a possibilidade de que a violência volte, como no passado, a ser concreta, deixando de ser uma ameaça. Enfatizando tratar-se de um fantasma que vaga não só pela Nicarágua, mas por todo o continente, a personagem de

Cortázar lista frases iniciadas com a palavra “vida”, sendo a primeira delas “vida cercada de medo e morte”. Depois disso, o substantivo aparece acompanhado do nome de países que pertencem à América Latina – “vida da Guatemala e vida de El Salvador, vida da Argentina e da Bolívia, vida do Chile e de Santo Domingo, vida do Paraguai, vida do Brasil e da Colômbia”. Dessa maneira, a repetição sugere um efeito de desdobramento e reforça que o pesadelo circunda não só os nicaraguenses como também as nações vizinhas e as mais distantes.

Cortázar aborda a violência por meio do fantástico. Em sua estadia na Nicarágua, o protagonista de “Apocalipse de Solentiname” fotografa uma série de pinturas que os moradores da ilha fizeram. De volta para casa, em Paris, ele coloca as imagens em um projetor do tipo carrossel. Enquanto aciona o dispositivo e confere os resultados, cenas de violentos assassinatos o surpreendem, documentação que ele não havia feito:

[...] diante daquilo, que escapava a qualquer lógica, a única coisa possível era continuar apertando o botão, continuar olhando para [...] uma luz suja saindo do alto da claraboia gradeada, a mesa com a moça nua de costas e o cabelo caindo até o chão, a sombra de costas enfiando um cabo entre suas pernas abertas, e dois sujeitos de frente conversando, [...] e consegui ver um carro que voava em pedaços em pleno centro de uma cidade que podia ser Buenos Aires ou São Paulo, continuei apertando entre rajadas e caras ensanguentadas e pedaços de corpos e correrias de mulheres e crianças por uma ladeira boliviana ou guatemalteca, de repente a tela se encheu de mercúrio e de nada e também de Claudine, que entrava silenciosa vertendo sua sombra na tela antes de se inclinar e beijar meu cabelo e perguntar se eram bonitas, se eu estava contente com as fotos [...]. (CORTÁZAR, 2021, p. 152)

Tzvetan Todorov (2013, p. 148) escreve que, no mundo real, o fantástico se insere como um fato que as leis desse planeta não podem esclarecer e que chacoalha as pilastras do cotidiano. Desse modo, o indivíduo que vivencia o insólito deve escolher entre duas opções – ou foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo a sua volta permanece como está ou houve realmente o ocorrido, mas de uma maneira que a personagem não sabe. No trecho de “Apocalipse de Solentiname” (CORTÁZAR, 2021), a primeira opção é a mais adequada à cena, já que a chegada de Claudine retira o narrador da sucessão de imagens sanguinolentas – ela confere as fotografias do namorado e não vê os instantâneos brutais que ele enxergou. Entretanto, há um contraste entre a suposta distorção de sentidos do protagonista e os acontecimentos que ele viu, episódios que, embora a máquina fotográfica não tenha capturado, fazem parte da História latino-americana.

Outro artifício é a organização sintática da passagem. A presença contínua de vírgulas entremeia as frases que reproduzem explosões e torturas, mimetizando os saltos entre as imagens que o projetor realiza. Por fim, sublinhamos a palavra apocalipse, que está presente no título. No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 160), livros judaicos ou cristãos, principalmente sobre visões a respeito do fim do mundo, relacionam-se com seu significado. Portanto, é possível ligar o termo ao conto de Cortázar de duas maneiras. A primeira, por conta do verbo revelar, que se conecta ao procedimento químico que transforma negativos em fotos – no texto do escritor argentino, temos também a revelação da violência que circunda a vida tranquila do arquipélago. Já a segunda ligação tem lugar com as visões brutais que estão nos textos bíblicos e na *short story* cortaziana.

Sendo a violência inerente ao cotidiano, ela torna-se matéria-prima tanto do sensacionalismo quanto dos artistas que buscam problematizá-la. É o que ocorre no filme *Morte ao vivo* (lançado em 1996, cujo título original é *Tesis*). Dirigida por Alejandro Amenábar, a história é sobre Angela (Ana Torrent), uma estudante de cinema que encontra um vídeo no qual torturam uma garota até a morte. Trata-se de uma gravação que pertence ao gênero de filmes chamado *snuff*. De acordo com Ivan Finotti (2002, p. 3), são longas em que pessoas são mortas e torturadas sem efeitos especiais. Seriam cenas reais de execução, portanto. Em *Morte ao vivo*, Angela descobre que a vítima na película é uma ex-aluna da faculdade, o que dá início a uma investigação. Há uma cena em que ela conversa com seu orientador sobre a tese que está escrevendo. Quando o professor pergunta a respeito do interesse da aluna sobre violência, a discente – uma universitária que tem contato com situações de brutalidade apenas por meio do jornalismo e do cinema – responde que atos de barbárie a incomodam, deixando-a estarecida o fato de as pessoas, no geral, normalizarmos. O acadêmico comenta que ela não deveria se incomodar, pois a violência está mais associada aos seres humanos do que se imagina.

De acordo com Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 42), a violência é um fenômeno que transita entre o biológico e o social. Para melhor embasar seu raciocínio, Ruiz (2014, p. 43) cita Konrad Lorenz, Nobel da Biologia que sustenta a tese de que a agressão é intrínseca a todas as espécies de animais, entre elas a dos humanos. Dessa maneira, devemos incluir a agressividade entre nossos instintos mais básicos. Partindo do princípio de que o homem é antes de tudo um animal, seu comportamento guarda semelhanças com o das outras espécies. Entre os impulsos animais estão a reprodução, a sobrevivência e a agressividade. Prosseguindo com as teses de Lorenz, Ruiz (2014, p. 44) recorre a Edward Osborne Wilson, para quem a agressividade está atrelada a diversos fins (defesa de território, busca por

alimentação, hierarquia de grupo). Além disso, o comportamento agressivo ajudou na evolução das espécies, pois liga-se à capacidade de adaptar-se a circunstâncias e a necessidades diversas.

Bom exemplo dramático de adaptação a adversidades por meio da agressão é a cena do filme *2001: uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick (1968), em que o homem-macaco australopiteco intui novo uso para um fêmur que encontra no chão. A partir do momento em que utiliza o enorme osso como arma, passa a levar vantagem na luta por território no sul da África. Sobre essa descoberta, Michael Benson (2018, p. 30), autor do livro *2001: uma odisseia no espaço – Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima*, escreve que, após o surgimento da ideia de que artefatos ósseos poderiam ser úteis para abater outros animais a fim de que sua carne rica em proteína fosse consumida, a espécie humana orienta-se no rumo da sobrevivência e, como ocorre na sequência do filme, da dominação do mundo pela tecnologia.

Ao contrário do que fazem Lorenz e Wilson, Ruiz diferencia agressão de violência. Segundo ele (RUIZ, 2014, p. 49), o agente media as suas pulsões naturais e o sentido que dá a elas. A partir disso, tem-se uma ação de instintos intencionais, cuja potência aponta ao *homo sapiens* a responsabilidade pelo modo como age. Dessa maneira, a violência excede a agressividade, e o comportamento humano ultrapassa o ato animalesco. Portanto, de acordo com Ruiz, pode-se dizer que a violência é particular à espécie humana, enquanto a agressividade está ligada aos outros animais ou aos instintos mais primitivos do homem. Embasado nesse exercício crítico, o autor (RUIZ, 2014, p. 48) afirma que tem a intenção de desconstruir a naturalização da violência, já que, diferentemente da agressividade, que é intrínseca ao ser humano, ações violentas têm um significado e negam a alteridade do outro.

O modo como Markus Klaus Schäffauer (2015, p. 348) define violência serve para resumir as ideias de Ruiz – é a instrumentalização humana de uma força excessiva, que nega ao outro o direito de ser alguém e, em muitos casos, aniquila esse direito tanto material quanto simbolicamente. Schäffauer (2013, p. 79) também assevera que o ato violento se organiza como se agressor e vítima não pudessem ser a mesma coisa. Caso haja um terceiro elemento nessa relação, ele não se configura nem como agente nem como vítima, mas como apoiador, testemunha ou espectador.

Aproveitando o mote da negação daquilo que é distinto e individual, trazemos a proposição de Jaime Ginzburg (2012, p. 10), para quem a violência impacta de diversas maneiras e remete a casos de intimidação verbal e psicológica, além de associar-se à desumanização e à hostilidade, como em episódios de miséria generalizada. Pensando nas

reflexões de Ginzburg, é válido refletir a respeito de códigos sociais que estabelecem que a violência é nociva a princípios éticos.

Com o objetivo de ponderar sobre a definição de ética, Marilena Chaui (2018, p. 29) define, inicialmente, tanto o agente ético quanto as ações e os conjuntos de valores que coordenam seus modos de agir. Assim, o sujeito ético é racional e consciente. Com essas qualidades, enquanto indivíduo livre, ele decide a respeito daquilo que faz, respondendo por tais atitudes. Valores antônimos, continua Chaui (2018, p. 29-30), demarcam as ações éticas: bom e mau, justo e injusto, virtude e vício. A essência desses predicados pode variar de uma sociedade para outra e entre momentos históricos, mas quase sempre propõe condutas pautadas na bondade e na justiça. Portanto, uma ação só pode ser ética se for livre, racional e responsável. Para ser virtuosa, ela deverá estar em conformidade com o que é bom e justo, resultado de uma decisão que concerne ao seu agente, sem comandos ou pressões externos.

A estudiosa (CHAUI, 2018, p. 30), porém, adverte que há um conflito entre a autonomia do agente ético e os valores morais da sociedade na qual ele se insere, conjunto de regras que o obriga a agir de maneiras pré-determinadas. Só o reconhecimento do sujeito como um dos instituidores dessa moral pode solucionar essa tensão. Por isso, complementa Chaui (2018, p. 30), variadas éticas filosóficas resolvem esse impasse com a sugestão de um agente racional livre universal, ou seja, o ser humano. Se foram seres humanos que criaram a ideia de ética, todos os indivíduos estariam em conformidade com esse modelo comportamental e se reconheceriam como instituidores de normas e valores morais.

Na sociedade em que vivemos, atos de violência estão entre as transgressões que ferem valores morais. Recorremos novamente ao *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, agora para melhor pensar sobre o termo violência. Os autores (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1948) dividem o verbete de acordo com variadas situações: emprego de força física, intimidação ética, exercício ilegal de força ou poder, constrangimento moral, opressão, tirania. Como se vê, o ato violento não se liga apenas a danos físicos, mas perpassa também o aspecto psicológico de quem o sofre.

Chaui (2018, p. 35-36) destaca que, além de ser um ato de brutalidade física ou de abuso psíquico, a violência está presente em relações sociais que a intimidação e a opressão estipulam. Partindo desse pressuposto, ela (CHAUI, 2018, p. 36) complementa que a violência fere a ética porque trata indivíduos dotados de linguagem e de sensibilidade como objetos inanimados, coisas inertes, abandonados para o uso de terceiros, indo na contramão das propostas da política democrática.

Exemplos desse ataque à democracia estão no livro *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* (2020), de Bruno Paes Manso, obra que busca elucidar as estruturas e as motivações de grupos paramilitares que tomaram bairros do Rio de Janeiro. No início do relato, o autor (MANSO, 2020, p. 9) entrevista o ex-miliciano Lobo, que recorda homicídios (esquartejamentos, execuções, torturas) como se fossem coisas normais. No bairro em que sua milícia atuava, esses crimes serviram para a construção da ordem e do poder, para a defesa dos cidadãos que temiam as investidas de criminosos associados ao tráfico. O jornalista (MANSO, 2020, p. 10) ressalta ainda que Lobo não tem os traços de um psicopata, apesar de sua disposição para matar. Quando cometia assassinatos, não era por causa de alguma pulsão natural ou para defender seus próprios interesses. A violência que impunha era um instrumento voltado à defesa de um ideal coletivo. Acreditava que os assassinatos angariavam poder, transformando-o em um herói no combate ao crime.

Manso, que é membro do Núcleo de Estudos da Violência da USP, faz movimento parecido com o de Truman Capote em *A sangue frio* (2019). Em sua obra máxima, o escritor estadunidense vai além do assassinato brutal que liquidou os membros da prosaica família Clutter, mergulhando no passado de Perry Smith e Dick Hickcock, mostrando que os agentes da violência, educados em uma realidade pobre e fraturada, tinham poucas saídas além da que escolheram⁶. No entanto, a ausência de educação básica e a miséria não são os únicos motivos pelos quais alguém usa a violência. Fazendo conexão com as ideias de Ruiz (2014) sobre a intencionalidade do agente, citamos mais uma vez Jaime Ginzburg (2012, p. 10), que afirma não haver contradição entre ordenar o extermínio de sociedades inteiras e possuir formação acadêmica, pois o conhecimento e a racionalidade podem ser meios de destruição – grupos caracterizados pelo rigor intelectual conceberam os campos de concentração nazistas, a expansão do Império Romano, as Cruzadas e a Inquisição.

Essa tese faz sentido se olharmos para algumas definições que expusemos no início deste capítulo a respeito do termo *violência*: emprego de força física, intimidação, exercício ilegal de força ou poder, constrangimento moral, opressão, tirania. Em todas as situações, temos contextos que remetem à intencionalidade dos seus agentes de prejudicar e desumanizar terceiros. Contudo, apesar de a violência ser muitas vezes calculada, Hannah Arendt (2020, p. 18) afirma que seus resultados estão muito além do controle de seus agentes

⁶ Os bastidores da reportagem foram dramatizados no filme *Capote*, de 2005. Dirigido por Bennett Miller, o longa rendeu a Philip Seymour Hoffman o Oscar de melhor ator pela interpretação que fez do jornalista que dá nome à obra.

e que a ação violenta abriga em si o fator arbitrário – as simulações e os testes de arsenais de guerra, por exemplo, não podem prever as consequências de um ataque bélico.

Retomando o contexto da violência na América Latina, Ernesto Sabato organizou e presidiu *Nunca más*, comissão com os depoimentos de vítimas da ditadura militar na Argentina. Entre os testemunhos, está o do Dr. Norberto Liwsky (*apud* SABATO, 2015), que, sequestrado por oficiais do regime, relata o tratamento que ele e outros prisioneiros receberam:

A la tortura física que se aplicaba desde el primer momento, se agregaba la psicológica que continuaba a lo largo de todo el tiempo de cautiverio, aun después de haber cesado los interrogatorios y tormentos corporales. A isto sumaban vejaciones y degradaciones ilimitadas.

El trato habitual de los torturadores y guardias con nosotros era el de considerarnos menos que siervos. Éramos como cosas. Además cosas inútiles. Y molestas. Sus expresiones: “vos sos bosta”. “Desde que te chupamos no sos nada”. “Además ya nadie se acuerda de vos”. “No existis”. “Si alguien te buscara (que no te busca) ¿vos creés que te iban a buscar aqui?”. “Nosotros somos todo para vos”. “La justicia somos nosotros”. “Somos Dios”.⁷ (SABATO, 2015, p. 61)

Além de agressões físicas, o narrador traz o constrangimento moral que os agentes aplicavam nos prisioneiros. Ao serem tratados como objetos inúteis, têm sua natureza destituída. Não são mais humanos. Assim, esse é um método de repressão. Todas as investidas são planejadas para que os detentos se esqueçam de quem são. O modo elíptico como Liwsky expõe as sessões de tortura aumenta a brutalidade do relato. As frases recheadas de ofensas chegam em fragmentos sucessivos, como se o próprio leitor as recebesse.

No Brasil, também há relatos de torturas que a ditadura militar protagonizou, como se vê no depoimento que a jornalista Miriam Leitão deu a Luiz Cláudio Cunha em 2014. No texto publicado pelo site *Observatório da imprensa*, ela relembra o tratamento que os oficiais do regime lhe deram quando a mantiveram presa entre 1972 e 1973, época em que estava grávida:

⁷ À tortura física que se aplicava desde o primeiro momento se agregava a psicológica que continuou por todo o tempo de cativeiro, mesmo depois de os interrogatórios e agressões físicas terem cessado. A isso somavam humilhações e degradações ilimitadas. O tratamento habitual dos torturadores e guardas conosco era o de considerar-nos menos que servos. Éramos coisas. Além disso, coisas inúteis. E incômodas. Suas expressões: “você é bosta”. “Desde que te chupamos, não é nada”. “Além disso, ninguém se lembra mais de você”. “Não existe”. “Se alguém estivesse procurando por você (que não está procurando por você), você acha que eles procurariam por você aqui?”. “Somos tudo para você”. “A justiça somos nós”. “Somos Deus”. (SABATO, 2015, p. 61, tradução nossa)

– A roupa! Tire toda a roupa.

Fui tirando, constringida, cada peça. Quando estava nua, eles mandaram entrar uns 10 soldados na sala. Eu tentava esconder minha nudez com as mãos. O homem de cabelo preto falou:

– Posso dizer a todos eles para irem pra cima de você, menina. E aqui não tem volta. Quando começamos, vamos até o fim.

Os soldados ficaram me olhando e os três homens à paisana gritavam, ameaçando me atacar, um clima de estupro iminente. O tempo nessas horas é relativo, não sei quanto tempo durou essa primeira ameaça. Viriam outras.

Eles saíram e o homem de cabelo preto, que alguém chamou de Dr. Pablo, voltou trazendo uma cobra grande, assustadora, que ele botou no chão da sala, e antes que eu a visse direito apagaram a luz, saíram e me deixaram ali, sozinha com a cobra. Eu não conseguia ver nada, estava tudo escuro, mas sabia que a cobra estava lá. A única coisa que lembrei naquele momento de pavor é que cobra é atraída pelo movimento. Então, fiquei estática, silenciosa, mal respirando, tremendo. Era dezembro, um verão quente em Vitória, mas eu tremia toda. Não era de frio. Era um tremor que vem de dentro. Ainda agora, quando falo nisso, o tremor volta. Tinha medo da cobra que não via, mas que era minha única companhia naquela sala sinistra. A escuridão, o longo tempo de espera, ficar de pé sem recostar em nada, tudo aumentava o sofrimento. Meu corpo doía. (LEITÃO *apud* CUNHA, 2022)

Desprotegida pela ausência de vestimentas, a depoente usa o adjetivo “iminente” para descrever um estupro que vários homens se propunham a realizar, porém o mesmo adjetivo serve para descrever a tortura psicológica que ela sofreu como um todo. Além da ameaça de violência sexual, havia o risco de ataque da cobra. Dada a ausência de luz, o animal, que mata suas presas por esganadura, configura-se como presença perigosa que a então prisioneira não podia ver. A maneira detalhada como a colunista do jornal *O Globo* descreve o próprio sofrimento e delinea os agressores, como se fossem vultos ou esboços fantasmagóricos, aumenta o peso do relato, conferindo-lhe aspectos de um filme de terror⁸.

Como dissemos, o ato violento é impactante porque fere princípios éticos. Sobre essa premissa, Slavoj Žižek (2014, p. 17) pontua que os sinais mais concretos de violência são ações de crime e de terror, embates civis e guerras internacionais – o que Regis de Moraes (1985, p. 16) chama de violência vermelha. É necessário, porém, desvencilhar-se da fascinação que essa violência nos causa. Para que isso ocorra, é preciso dar um passo para trás. Só assim enxergaremos além dessas situações em que o agente é identificável, percebendo os contornos dos cenários que circundam essas explosões de brutalidade.

De acordo com Žižek (2014, p. 17), a violência subjetiva é apenas a parte visível de um triângulo formado por outras duas vertentes da violência que ele chama de objetiva. A

⁸ Recentemente, os sofrimentos de Miriam Leitão voltaram a ser notícia, já que Eduardo Bolsonaro, Deputado Federal pelo estado de São Paulo e filho do ex-Presidente da República, ironizou, em uma rede social, as sessões de tortura pelas quais a jornalista passou. Cf: <https://twitter.com/BolsonaroSP/status/1510671887306739714>.

primeira delas seria a violência simbólica, que está contida na linguagem, a qual impõe certos universos de sentido – Pierre Bourdieu (2012, p. 47) exemplifica esse tipo de violência por meio de uma relação em que o dominado, quando se utiliza de esquemas para ver e avaliar a si próprio ou para ajuizar o dominante (masculino/feminino, branco/negro, elevado/baixo), incorpora classificações naturalizadas pelas classes dominadoras, das quais seu ser social é produto.

Sobre esse tipo de violência, grifamos as reflexões de Paulo Roberto Pires (2021, p. 9). Apoiado nas ideias de Jean Genet, o crítico destaca que o senso comum se horroriza diante da violência que aparece nos jornais, mas não hesita em compactuar com a brutalidade que assume as mais variadas formas, como a arquitetura das moradias populares, a prioridade dada à velocidade em detrimento da lentidão, a burocracia dos órgãos públicos, a substituição do nome próprio por números, a autoridade da máquina sobre o homem que a coloca em funcionamento, o sigilo que oculta informações de interesse geral, o espancamento desnecessário em delegacias, a crueldade do agente policial com indivíduos de pele escura etc. São atos violentos que, existindo de maneira latente, passam despercebidos pela maioria das pessoas.

A segunda violência objetiva que Žižek traz é a sistêmica, que abarca os resultados catastróficos os quais o funcionamento de nossos mecanismos econômico e político impõe – essa variedade seria o que Morais (1985, p. 16-17) classifica como violência branca, situação que pode ser exemplificada pelo empregado que atua na linha de montagem das grandes indústrias que, na verdade, é prisioneiro de um campo de concentração maquiado.

Nota-se que não devemos analisar as violências subjetiva e objetiva que Žižek sublinha sob o mesmo prisma. O autor (ŽIŽEK, 2014, p. 17-18) diz que é possível experimentar a variante subjetiva quando ela está em contraste com um pano de fundo de grau zero de violência, configurando uma agitação de um estado de coisas normal, pacífico. Entretanto, a matiz objetiva está amalgamada nessa “normalidade”, dispositivo invisível que sustenta a estabilidade do nível zero. Polarizando com ela, nota-se algo subjetivamente violento e demasiadamente visível.

Žižek (2014, p. 18) afirma ainda que a violência objetiva pode até parecer invisível, mas é necessário que a levemos em consideração se quisermos solucionar casos em que há o que julgamos ser explosões irracionais de violência – ou, retomando as ideias de Castor Bartolomé Ruiz (2014), pulsões que estariam no campo da agressividade, instinto natural das espécies animais. Hipótese desse exercício crítico seria se os telespectadores, a cada crise humanitária, refletissem sobre esses eventos enquanto fenômenos que só irrompem graças a

uma complexa combinação de fatores. No entanto, continua Žižek (2014, p. 19), o horror diante de acontecimentos bárbaros e a empatia com relação às vítimas nos impede de pensar de maneira racional. Uma abordagem lógica de eventos brutais deve ignorar os impactos traumáticos inerentes a essas situações. Contudo, a análise fria da violência torna-se cúmplice do horror e pode ampliá-lo. Esse desdobramento se conecta com as reflexões de Schöffauer. O estudioso (SCHÄFFAUER, 2015, p. 348) assinala que o conceito de violência é tão negativo que chega a contaminar o próprio discurso. Por isso, quando uma pessoa fala com desenvoltura sobre violência ou a respeito de representações dela que a agradem, há o risco de os interlocutores a julgarem irresponsável.

Na ficção, o detetive criado por Edgar Allan Poe (2021a, p. 16-89) é capaz de fazer esse exercício que Žižek destaca. Em “Os assassinatos na Rua Morgue”, C. A. Dupin ignora a carnificina que tirou a vida de mãe e filha e lança seu olhar para os fatos de maneira natural. Como diz Julio Cortázar (2008, p. 127), porém, a atitude indiferente e científica com que a personagem de Poe trata os acontecimentos acaba amplificando o ataque monstruoso do orangotango. A fim de complementar o raciocínio de Cortázar, trazemos as palavras de Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 14) e de Bruno Paes Manso (2021, p. 227-228), para quem Dupin representa a leitura racional dos signos pertencentes ao mundo, e o conto de raciocínio se estabelece como o alcance ideal desse princípio lógico. Assim, o detetive, ao contrário do leitor comum, vai além da barbárie impressa nas primeiras páginas dos jornais, ultrapassando a barreira da violência subjetiva. Segundo Schøllhammer (2007, p. 15), o crime se estabelece como o enigma que um leitor acima da média desvenda. Por trás desse quebra-cabeça, estaria a verdade ou a explicação sobre o desconcerto do mundo. Já Manso (2021, p. 227-225) assinala que Dupin seria o investigador meticuloso que, durante o final do século XIX, momento de celebração das luzes na Europa, mergulha nas trevas nebulosas de um crime para provar a superioridade da lógica racional em comparação com os impulsos destrutivos – ou agressivos, se retomarmos as ideias de Ruiz (2014) – da civilização frente à barbárie. Desse modo, apontamos que todos esses elementos seriam simbolizados pela figura do orangotango (agressão) e do *chevalier* cosmopolita (Dupin) em “Os assassinatos na Rua Morgue”, por exemplo.

Na América Latina, como dissemos, a violência é um componente histórico. O Brasil e os países que o circundam sofreram processos genocidas de colonização, situação vislumbrada, como vimos neste capítulo, no conto “Apocalipse de Solentiname” (CORTÁZAR, 2021) e no relatório *Nunca Más* (SABATO, 2015). Além disso, após adquirirem independência política, as nações passaram por outros períodos traumáticos,

situações que podem levar à explosão da violência subjetiva que Žižek destaca. Sobre esse aspecto e falando especificamente da realidade brasileira, Schøllhammer (2007, p. 44) ressalta que o temor da violência ganha visibilidade nos anos 1970, embora já tivesse surgido na década de 1950. O milagre econômico acarretou o crescimento das grandes metrópoles e de suas populações, o que transformou um país outrora agrário e coronelista em uma nação predominantemente urbana. Logo, surgiram todos os problemas sociais inerentes à urbanização.

Tânia Pellegrini (1999, p. 85-86) escreve que o crescimento industrial brasileiro e o seu processo de modernização a partir dos anos 20, que inclui todos os problemas decorrentes do inchaço urbano, resultam também na gradativa privação de acesso à cultura e à educação por parte dos habitantes. Isso eclodiu no surgimento de um público que praticamente pula a etapa letrada e parte para a fase da comunicação oral, dominada pelo rádio, pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, o que forma a base de uma cultura de massa. A estudiosa esclarece que, nesse contexto, as novelas televisivas representam uma válvula de escape que anula a monotonia do cotidiano desse público virtual de literatura.

Ampliando novamente o foco para o cenário latino-americano, em *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*, novela de Horacio Castellanos Moya, o narrador Eduardo Vega (MOYA, 2013, p. 67) reflete sobre a pífia formação da maior parte dos habitantes de seu país, pessoas que, segundo ele, saltaram de um atroz analfabetismo para a cultura da televisão, ignorando os séculos de desenvolvimento da palavra escrita. O mesmo pode ser dito sobre o que ocorre no Brasil.

Tendo as aspirações desse hipotético leitor em vista, Schøllhammer (2007, p. 28) escreve que a violência – e aqui podemos interpretar que o autor se refere à violência que Žižek (2014) chama de subjetiva – encontrou lugar de destaque nos meios massivos de comunicação. Por sua vez, Schäffauer (2015, p. 346) escreve que não há um termo adequado para designar a representação da violência. Posto que há conceitos como pornografia (exibição explícita de relações sexuais) e historiografia (estudo e descrição da história), o estudioso (SCHÄFFAUER, 2015, p. 346-347), tendo como base os radicais dessas categorias, adere ao termo violentografia para se referir àquilo que representa a brutalidade de modo simbólico. Ele (SCHÄFFAUER, 2015, p. 349) explica o consumo de violência da população em geral por meio da ideia de que o Estado moderno utiliza a brutalidade como recurso para manter a ordem e a segurança e por isso nega seu uso às demais pessoas. Assim, notícias e narrativas se oferecem como âmbitos em que os indivíduos podem consumir violência de modo simbólico.

Pode-se supor que a atração que a violência exerce sobre aquele que a consome em forma de manchetes e a rejeição a ela fizeram com que ela se tornasse uma mercadoria valiosa, tal como a pornografia. Essa relação ambígua ocorre porque o fato violento fere a ética que Chauí (2018) destaca e ultrapassa o conceito de agressividade que Ruiz (2014) sublinha, apresentando a criatividade inerente ao comportamento humano. Assim, possui características caras ao jornalismo sensacionalista, que, mais do que noticiar, busca impressionar, nem que para isso desprestigie a verdade.

Sobre a natureza complexa da violência, Schøllhammer (2007, p. 7-8) também ressalta que narrar situações violentas é maneira de lidar com elas, criando-se uma proteção contra seus efeitos, sem a intenção de explicar o assunto ou esgotar sua compreensão. E essa talvez seja a principal diferença entre o jornalismo e a literatura, já que o primeiro não consegue, na maioria das vezes, vislumbrar o que está implícito, aquilo que está por trás do ato violento. Para Schøllhammer (2007, p. 8), o texto literário (e as artes em geral) pautado pela violência tem como foco tanto a dor que ele produz quanto a agressividade irracional de uma ação violenta. Assim, a literatura se apresenta como microscópio que permite nos aproximarmos da brutalidade e, ao mesmo tempo, protegemo-nos dela. Por isso, pode-se dizer que, embora a violência seja, como vimos por meio das ideias de Schäffauer (2015, p. 348), negativa e contaminante, sua representação literária pode ser positiva, porque o leitor vislumbra e reflete sobre suas nuances sem causar ou sofrer danos.

Ainda pensando no texto literário como ferramenta de apreensão de um fenômeno complexo, destacamos um experimento que Bruno Latour (2004, p. 207) menciona, no qual pessoas têm seus narizes treinados para a indústria de perfumes por meio de kits de odor. Latour (2004, p. 207-208) escreve que essas maletas contêm cheiros de contrastes que vão dos mais agudos aos mais sutis. Desse modo, diz Latour (2004, p. 208), usando a *malette à odours*, os narizes treinam para serem afetados por variados tipos de fragrâncias. Por isso, esses kits coexistem com as narinas e passam a ser uma extensão delas. É uma circunstância similar com o que ocorre quando lemos textos de literatura que representam situações de violência. À maneira dos narizes que Latour (2004) cita, a ficção treina nossos olhos para irem além da brutalidade quando nos deparamos com fatos violentos.

Exemplo desse exercício crítico é a crônica “Mineirinho”, de Clarice Lispector (2016). Publicada em 1962, é sobre o assassinato do facínora que intitula o texto, justificado por agentes da polícia com treze tiros. Logo no início, a narradora relata uma conversa sobre a notícia que teve com a cozinheira que trabalha em sua casa:

Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. A cozinheira se fechou um pouco, vendo-me talvez como a justiça que se vinga. Com alguma raiva de mim, que estava mexendo na sua alma, respondeu fria: “O que eu sinto não serve para se dizer. [...]”. (LISPECTOR, 2016, p. 386)

A narradora usa a palavra “convulsão”. Em um primeiro momento, o termo pode remeter a um problema médico, que é a contração violenta e dolorosa da musculatura devido a distúrbios no sistema nervoso central. No entanto, também é possível pensar na forte reação que certas emoções criam. A polissemia do vocábulo serve tanto para estabelecer a imagem do rosto que, diante do questionamento, se contrai involuntariamente quanto para destacar o mal-estar por trás da face inquieta, sentimento que não deve vir à tona, como a própria personagem diz. Pode-se dizer que os efeitos se devem a uma complexa mistura de sentimentos – querer o castigo para um assassino impiedoso e, ao mesmo tempo, chocar-se com o modo pelo qual ele foi executado.

Apropriando-se de técnica narrativa e do emprego de variados recursos expressivos, Rubem Fonseca transforma situações como a do fuzilamento de Mineirinho em complexas peças ficcionais, textos precisos e violentos que têm a intenção de causar as mesmas convulsões da personagem de Lispector no leitor que toma contato com suas narrativas. Já o sensacionalismo, em especial o *Notícias Populares*, usa a violência como dispositivo que aumenta suas vendas. Todavia, para que isso ocorra, é necessário que haja combinação entre imagem e palavra, simbiose que passa pelo modo como o jornal é editado para atender seus objetivos comerciais. A seguir, apresentamos reflexões a respeito desse processo.

2.2 Imprensas séria e sensacionalista

O primeiro objetivo do jornalismo é a informação. Há, porém, uma vertente jornalística que, assim como o conto literário e a fotografia, mais do que tudo, busca impressionar por meio de um *shoot* e, para que isso ocorra, opta pelo espetáculo. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1729), aquilo que aborda assuntos sensacionais, impactando a opinião pública sem preocupação com a veracidade do relato, insere-se no sensacionalismo. Os jornais que adotam essa linha editorial

têm como carro-chefe, principalmente, a violência inerente a crônicas policiais, tema que desperta a atenção de seus leitores⁹ – e que também é recorrente na obra de Rubem Fonseca, já que o autor tem entre suas bases argumentativas os assuntos da imprensa sensacionalista; como veremos mais adiante, jornais desse tipo aparecem em muitos de seus contos.

Logo, é necessário que falemos a respeito de aspectos gerais (imagéticos, discursivos e temáticos) do sensacionalismo e de jornais antagônicos a ele, pois são elementos que convidam o leitor a consumi-los¹⁰. Posteriormente, discorreremos de modo mais específico sobre o *Notícias Populares*, periódico que faz parte do *corpus* deste trabalho.

Lucia Teixeira, Karla Faria e Silvia Sousa (2014, p. 329) escrevem que a capa do jornal funciona como a vitrine que mostra os principais assuntos do dia ao leitor e tem a função de convencê-lo a levar aquela edição. Referindo-se às notícias de maior destaque, a primeira página pode variar de estilo conforme o público ao qual se destina. Ainda sobre aspectos que causam primeiras impressões, as pesquisadoras afirmam que imagem e texto verbal não podem ser desconectados, pois ambos se articulam de maneira orgânica, criando um todo de sentido.

Se pensarmos nas proposições acima parafraseadas, pode-se dizer que a organização entre texto e imagem apela, principalmente, ao visual. Desse modo, é plausível dizer que a primeira página de um diário é essencialmente imagética. Regina Gomes (2008, p. 80) pensa a imagem não somente como suporte para o conteúdo (fotografias ou traços gráficos do texto), mas como ajuste ou oposição de cores, formas e tamanhos que carimbam seu significante, formando relações de sentido imediatas. A fim de analisar a dimensão desses textos visuais, Gomes (2008, p. 80) cita o semiótico Jean-Marie Floch, para quem esse tipo de linguagem se insere na semiótica plástica, área de estudos que considera, entre outras coisas, a intencionalidade do texto. Assim, a autora afirma que Floch valoriza as analogias entre as propriedades visíveis (categorias significantes) e as inteligíveis (conteúdo) dos objetos de sentido. Portanto, entendemos que todos os aspectos formais que compõem a capa de um

⁹ Até mesmo os leitores mais refinados se interessam por esse gênero de notícia. Vale lembrar que, em “Os assassinatos na Rua Morgue”, o que chama a atenção de Dupin para a morte brutal de Madame L’Espanaye e sua filha é a manchete “Assassinatos extraordinários” (POE, 2021, p. 34) que estampava a capa da *Gazette de Tribunaux*.

¹⁰ Atualmente, grande parte dos jornais tem investido no formato digital. O advento da internet levou a maioria dos leitores para suportes eletrônicos, como tablets e smartphones. No entanto, os maiores diários brasileiros – *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* – ainda mantêm, mesmo que em quantidade reduzida, a circulação de versões impressas. Além disso, seus assinantes podem acessar os *fac-símiles* das edições de papel nos sites dos periódicos. Por isso, nos deteremos em características que aparecem nas variantes impressas.

diário (tipo de letras que formam a manchete, tamanho e teor das fotografias) devem ter relação direta com a notícia.

Considerando que a associação entre expressão e conteúdo pode se dar tanto no âmbito visual/fotográfico quanto na organização verbal, Gomes (2008, p. 81) diz que o texto jornalístico tende a mobilizar esses tipos de recurso de maneira particular, além de considerar a ligação entre os tipos de linguagem dos quais se apropria. Desse modo, a pesquisadora (GOMES, 2008, p. 85) assevera que o texto de jornais é essencialmente sincrético e que cada diário emprega processos de sincretização que formam identidades direcionadas a variados nichos de enunciatários.

Ainda no que diz respeito à primeira página, Lucia Teixeira, Karla Faria e Silvia Sousa (2014, p. 329) sublinham que a escolha de fotos e a decisão a respeito do título que acompanha cada notícia definem a linha editorial do diário – ou seja: o ponto de vista que a publicação assume a respeito dos eventos. Essa visão de mundo está relacionada tanto com a política quanto com o tratamento que se dá ao noticiário. É justamente esse último aspecto que nos interessa.

De acordo com Teixeira, Faria e Sousa (2014, p. 330), o modo como os jornais noticiam um acontecimento divide-se entre *sóbrio* e *exuberante*. O primeiro estaria ligado à seriedade, à ordem e ao equilíbrio; o segundo, aos efeitos de apelo, à informalidade e à descontração. As estudiosas também dizem que jornais de organização topográfica equilibrada têm como pauta temas nacionais e internacionais. Já os apelativos se concentram em assuntos relacionados à vida privada, à violência, ao escândalo. A partir dessa divisão, têm-se dois tipos de imprensa: a *séria* e a *sensacionalista*.

Antes que escrevamos sobre o sensacionalismo, que é um dos nossos principais objetos de estudo, cabe refletir sobre a imprensa que é contrária a ele. Para isso, mencionamos passagem do filme *Confissões de um tira* (1975) que ilustra bem esse aspecto.

Com direção de Jacques Deray, o longa é sobre a caça ao criminoso Emile Buisson (Jean-Louis Trintignant). Ao longo de três anos, ele consegue se esconder do detetive Borniche (Alain Delon). Quando a polícia o captura, Buisson já havia cometido mais de cem roubos e assassinado trinta pessoas. Durante o processo que contabiliza seus crimes e o condena à morte, porém, acaba desenvolvendo certa amizade com Borniche, que o regala com garrafas de vinho Bordeaux e edições do jornal *Le Figaro*. Há uma cena em que Borniche pergunta ao assassino por que ele sempre lê aquele periódico. Buisson responde que, na rua, ninguém suspeita de alguém que lê o *Figaro*, pois trata-se de uma publicação muito séria,

jornal cuja primeira página é organizada de maneira sóbria e que não dá ênfase a escândalos ou a reportagens policiais, mas à política e à economia.

Para comprovar a descrição que Buisson faz do periódico, reproduzimos abaixo a capa da edição de 1º de abril de 2022:

Figura 2 – Edição de 1º de abril de 2022 do jornal *Le Figaro*



Fonte: *Le Figaro* (2022).

A personagem que Jean-Louis Trintignant interpreta no cinema tem como base um gângster francês que ficou famoso nos anos 1940. Bertrand de Saint Vincent (2008) afirma que foi nesse período que a polícia capturou Buisson¹¹. Posteriormente, a justiça o condenou à morte. Apesar de a capa selecionada (Figura 2) dizer respeito a dias mais atuais, percebe-se que o periódico que o assaltante menciona no filme mantém certos padrões até hoje. A manchete principal (“*Covid, Ukraine: l'élection étouffée par les crises*”) diz respeito às duas crises (pandemia do Coronavírus e guerra na Ucrânia) que sufocam a próxima eleição francesa. Poucas fotos compõem a primeira página e a maior delas é a de Vladimir Putin, presidente russo que protagonizou ataques à Ucrânia. A política como assunto primordial, portanto. Fora as imagens e os títulos das matérias, textos organizados em colunas simétricas se estendem ao longo dos espaços em branco.

¹¹ Cf: <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2008/08/12/01016-20080812ARTFIG00002-emile-buisson-notaire-du-crime-.php>.

Com a intenção de analisar mais profundamente a fala da personagem de Trintignant, trazemos reflexões de estudiosos brasileiros sobre características de publicações que, assim como o *Le Figaro*, são consideradas sérias. Eles utilizam jornais de grande circulação como base para seus exames.

Teixeira, Faria e Sousa (2014, p. 331) mencionam o diário carioca *O Globo*, que, segundo elas, seria um modelo da imprensa séria, pois apresenta propriedades imagéticas ligadas à contenção e à ordem, com fotos e textos distribuídos de maneira simétrica, escolhas editoriais que falam de um enunciador discreto e de gosto refinado, dirigindo-se a um leitor que se porta da mesma maneira – ou seja, predicativos conectados à opinião da personagem do filme de Jacques Deray. As estudiosas (TEIXEIRA *et al.*, 2014, p. 332) também ressaltam que os temas que *O Globo* escolhe remetem à situação político-econômica do Brasil e do mundo.

Para melhor analisarmos as proposições das autoras, destacamos a seguir a primeira página do diário carioca de 26 de novembro de 2017:

Figura 3 – Edição de 28 de novembro de 2017 do jornal *O Globo*



Fonte: *O Globo* (2017).

O assunto de maior destaque diz respeito às articulações de determinado partido em busca de apoio eleitoral durante a eleição de 2018, o que comprova interesse pelos trâmites da política brasileira. Acima dessa manchete, denotando a predileção pela política de países estrangeiros, vemos a foto do príncipe inglês Harry com a noiva, Meghan Markle, que é feminista e filha de mãe negra, contrastando com a branquitude da família em questão, o que justifica o título da reportagem (“Novos ares na realeza”). Linhas finas organizam e dividem

as manchetes de menor destaque, a maioria também relacionada a assuntos políticos, o que confirma a sobriedade anteriormente destacada. Entre os assuntos de pouco realce, estão o futebol (“Cesar deverá ser o goleiro do Fla”) e a música (“Erika Ender: colhendo os louros do hit ‘Despacito’”). Vale dizer que, embora opte por uma linguagem mais formal, o jornal utiliza o apelido dado ao Flamengo (Fla), o que pode representar uma tentativa de aproximação da linguagem mais popular.

José Luiz Fiorin¹², por sua vez, utiliza como exemplos de seriedade os paulistanos *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Segundo o estudioso (FIORIN, 2004, p. 21), ambos são equilibrados no que diz respeito à diagramação e à divisão de páginas, além de apresentarem manchetes de tipografia habitualmente pequena e de contraste sóbrio entre cores e letras. Os temas mais recorrentes, assim como no caso de *O Globo*, dizem respeito à política nacional e internacional, ficando as notícias policiais em plano mais discreto. *Folha* e *Estado* adotam discurso em que predomina o impessoal, o que, conforme escreve Fiorin (2004, p. 21), cria objetividade e distanciamento, gerando verdade como efeito de sentido. Com o objetivo de aparentar isenção, os diários são famosos por ouvirem os dois lados de uma mesma história. Um vocabulário que privilegia a norma culta descreve tudo¹³.

Para elucidar os aspectos que Fiorin destaca, selecionamos e analisamos a capa de 30 de maio de 2021 da *Folha de S. Paulo*:

¹² É válido ressaltar que Lucia Teixeira, Karla Faria, Silvia Sousa e José Luiz Fiorin tomam como base os estudos de Norma Discini (2003).

¹³ Embora se proponham a ouvir os dois lados de uma mesma história, é notável que ambos os diários evidenciam suas preferências políticas em editoriais, espaços em que os jornais emitem sua opinião, e no destaque dado a certos acontecimentos.

Figura 4 – Edição de 30 de maio de 2021 do jornal *Folha de S. Paulo*



Fonte: *Folha de S. Paulo* (2021).

Analisando a imagem (Figura 4), notamos que, apesar de não haver uso de linhas como no caso de *O Globo*, espaços em branco organizam as matérias de maior destaque e configuram blocos maiores ou menores de acordo com a relevância do assunto. A manchete privilegiada diz respeito à política nacional, dando conta de manifestações que ocorreram no dia anterior, contrárias ao governo vigente. Além disso, a notícia vem acompanhada de uma imagem que ocupa boa parte da página, em torno da qual se agrupam chamadas para textos relacionados ao cotidiano, à cultura, à economia e ao esporte. Aliás, embora em menor escala, há ênfase a esse último tema, já que o jornal traz uma foto da comemoração de um time inglês pela conquista da Liga dos Campeões da Europa.

A seguir, mostramos a capa de *O Estado de S. Paulo*, que Fiorin (2004) também analisa, cuja publicação remete ao dia 9 de agosto de 2014:

Figura 5 – Edição de 9 de agosto de 2014 do jornal *O Estado de S. Paulo*



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (2014).

Assim como *O Globo* e ao contrário da *Folha*, *O Estado* (Figura 5) opta por organizar seus principais assuntos utilizando linhas finas. A manchete de maior destaque diz respeito à economia, sendo precedida por assuntos relacionados à política brasileira e à saúde internacional. No topo da página, logo abaixo do logo, estão em evidência pautas ligadas à cultura, área em que a foto do escritor Lira Neto ocupa maior espaço, pois lançava, naquela época, seu mais recente livro. O futebol, que atrai o interesse das massas, possui um terreno restrito, quase ao pé da página, noticiando um clássico entre dois times do estado que possuem grande número de torcedores, jogo que se realizaria naquela data.

Sobre a vertente jornalística que, ao contrário do *Le Figaro*, d’*O Globo*, da *Folha* e d’*O Estado de S. Paulo*, explora fatos espetaculares e é nosso objeto principal de estudo, há uma passagem ilustrativa no conto “Variações em vermelho”, de Rodolfo Walsh (2011). Nele, o revisor Daniel Hernández e o delegado Jiménez investigam a morte de Carla de Velde, cujo cadáver estava no ateliê do artista Duilio Peruzzi. Todavia, a cena do crime se assemelhava a uma performance artística. O narrador explica que, ao contrário dos periódicos sérios, jornais e revistas sensacionalistas ignoraram os aspectos ligados à arte e focalizaram apenas os relacionados ao espetáculo policial, noticiando o caso a partir do testemunho aterrorizado de uma faxineira que encontrou o corpo. A perspectiva que os diários da narrativa de Walsh adotam dá ideia da pauta do sensacionalismo.

Em seus escritos sobre temas sensacionalistas, Danilo Angrimani Sobrinho (1995, p. 14-15) traz ponderações de Rosa Maria Pesaroso, que enumera as regras de maior destaque do

modo sensacionalista de informar. Entre elas, estão a intensificação, a heterogeneidade e o exagero gráficos; o efeito de informar por meio da ambivalência linguística e semântica, método que ocasiona a não identificação imediata da mensagem; o enaltecimento da emoção em detrimento da informação; nas reportagens, a retirada de elementos significativos e a adição ou invenção de fatos; a não contextualização política, social, econômica e cultural dos acontecimentos; o discurso dissimulado, vertical, ambíguo e avaliativo, que sempre apela para o trágico, o violento, o erótico, o insólito, o fantástico e o grotesco, cuja gramática baseia-se no desnível social e econômico entre grupos hegemônicos e subalternos.

Complementando as reflexões de Pesaroso, Angrimani Sobrinho (1995, p. 15) menciona Ciro Marcondes Filho, que delinea o sensacionalismo como um alimento psíquico para a descarga de pulsões relacionadas ao instinto, distinguindo essa prática como o nível mais radical da informação mercantilizada, pois tudo o que se vende ali é uma aparência que a reportagem interna não irá desenvolver melhor que a manchete. Assim, a imprensa sensacionalista enaltece os aspectos emotivos dos fatos, produzindo novas notícias que passam a se vender por si. Ainda de posse das análises de Marcondes Filho, Angrimani (1995, p. 15) afirma que o sensacionalismo não tem a intenção de formar ou de informar, mas satisfazer as demandas relacionadas ao instinto de seus consumidores, desviando-os, à maneira de um jogo de futebol ou de uma conversa de bar, de sua realidade imediata. Por isso, escândalos, sexo e violência preenchem a pauta desse tipo de periódico, prezando pela aparência e pelo externo. Desse modo, não se aborda a motivação ou o sentido das narrativas.

Por fim, Angrimani Sobrinho (1995, p. 16) conecta as análises de Pesaroso e de Marcondes Filho ao dizer que transformar um mero fato jornalístico em evento sensacional é a tarefa basilar do sensacionalismo. Para que isso ocorra, o tom escandaloso é essencial – o noticiário deve extrapolar a realidade e superdimensionar o acontecimento, elaborando a notícia como prática de ficção. Por esse motivo, avalia Angrimani Sobrinho (1995, p. 16), o diário sensacionalista tem credibilidade discutível, pois há uma inadequação entre a manchete e a reportagem. Detentoras de importância acentuada, as chamadas das matérias devem comover, chocar e, por fim, acender a pulsão dos leitores. São elementos que dependem de certa criatividade editorial, portanto.

A edição de diários sensacionalistas, como dissemos, é de extrema importância para atrair os leitores. Para Angrimani Sobrinho (1995, p. 16), ela é bastante ruidosa, tendo como

principais nutrientes, além dos *fait divers*¹⁴, personalidades do cinema e da TV, lendas urbanas e crenças populares, pessoas e animais com má formação corporal. A linguagem possui características coloquiais e é pouco sofisticada, apresentando grande quantidade de gírias e palavrões. Além disso, o discurso sensacionalista, ao contrário dos veículos da imprensa dita séria, não admite distanciamento ou neutralidade com relação àquilo que relata, forçando o leitor a envolver-se emocionalmente com o texto.

Nota-se, por consequência, que o sensacionalismo está diretamente ligado à emoção. Sobre esse aspecto, se analisarmos a raiz do termo, percebemos que o substantivo “sensações” está inserido em sua estrutura. Os sentimentos instintivos que as manchetes sobre crimes e fatos grotescos evocam são os mesmos que filmes e livros de suspense causam. Changui Chun, Byungho Park e Chungkon Shi (2020, p. 1) escrevem que os indivíduos que procuram esse tipo de leitura e de cinema, cuja produção é, normalmente, de responsabilidade de grandes empresas da indústria midiática, o fazem para obter entretenimento, conjuntura similar à informação mercantilizada que ocorre na imprensa marrom. Utilizando-se de dados presentes no *Random House Dictionary* (1987), os autores (CHUN *et al.*, 2020, p.1-2) explicam que o suspense seria um estado ou condição mental de incerteza e excitação, no qual se aguarda o desfecho ou o resultado de uma história, usualmente acompanhado de apreensão e ansiedade. Por isso, ao ver uma manchete que, embora exagerada, entrega poucos detalhes, o leitor se sente impelido a comprar o jornal e satisfazer sua pulsão psíquica.

Ninguém melhor para falar sobre suspense do que Alfred Hitchcock. Entrevistado por François Truffaut (2004, p. 75), o diretor britânico afirma que o suspense é a arma mais poderosa para prender a atenção do espectador, levando-o a perguntar-se o que acontecerá em seguida. Exemplificando uma situação em que isso ocorre, Hitchcock (TRUFFAUT, 2004, p. 75) menciona uma cena de *Easy virtue* (1927), um de seus primeiros filmes, em que uma telefonista ouve conversa na outra ponta da linha, na qual um homem pede a namorada em casamento – quando ouve o “sim” da moça, a telefonista suspira, terminando assim seu próprio suspense. Seguindo na linha de raciocínio similar à de Chun, Park e Shi (2020), Hitchcock (TRUFFAUT, 2004, p. 75-76) fala que o suspense tem a ver com as emoções e que, no caso da telefonista, a emoção é o desejo de que a mulher aceitasse o pedido do rapaz. Contudo, para que isso ocorra, o público deve estar ciente dos elementos em jogo, como no

¹⁴ “[...] termo francês que designa a notícia do dia (crimes, roubos, acontecimentos extraordinários), é mostrado como notícias variadas, que têm importância circunstancial [...]” (ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 11)

caso de uma bomba prestes a explodir – a tensão dos espectadores depende do grau de empatia que eles têm com as personagens envolvidas, conclui o diretor de *Vertigo*.

O poema “O terrorista, ele observa” de Wisława Szymborska representa o exemplo de Hitchcock:

A bomba vai explodir no bar às treze e vinte.
Agora são só treze e dezesseis.
Alguns ainda terão tempo de entrar;
Alguns de sair.

O terrorista já passou para o outro lado da rua.
A distância o livra de todo mal
E a vista, bom, é como no cinema:

Uma mulher de jaqueta amarela, ela entra.
Um homem de óculos escuros, ele sai.
Uns jovens de jeans, eles conversam.
Treze e dezessete e quatro segundos.
Aquele mais baixo tem sorte, sai de lambreta,
E aquele mais alto entra.

Treze e dezessete e quarenta segundos.
Uma moça, ela passa de fita verde no cabelo.
Só que aquele ônibus a encobre de repente.
Treze e dezoito.
A moça sumiu.
Se foi tola de entrar ou não.
Vai se saber quando os carregarem para fora.

Treze e dezenove.
Parece que ninguém mais entra.
Aliás, um gordo careca sai.
Mas remexe os bolsos como se procurasse algo.
E às treze e vinte menos dez segundos
Ele volta para buscar a droga das luvas.

São treze e vinte.
O tempo, como ele se arrasta.
Deve ser agora.
Ainda não.
É agora.
A bomba, ela explode. (SZYMBORSKA, 2011, p. 58-59)

O eu poético instaura o suspense no primeiro verso, em que já se sabe quando a bomba explodirá. Depois, estamos na posição do terrorista que instalou o artefato, mas não só, pois é como se essa perspectiva se afastasse e ganhasse a amplitude de uma sala de cinema. Assim, no papel de espectadores, tornamo-nos cúmplices do que acontecerá, já que, além do terrorista, somos os únicos a saber da existência da bomba. A entrada de novas personagens e

a dilatação do tempo aumentam a expectativa de quem será vítima do atentado. O medo que Hitchcock (TRUFFAUT, 2004) menciona e que faz parte das emoções inerentes ao suspense aparece na estrofe em que o protagonista é o homem que esquece as luvas dentro do bar e volta para buscá-las. Ao utilizar o substantivo “droga”, o eu lírico expressa a impaciência daquele que só pode observar e não se conforma com o fato de que o homem perderá a vida por causa de um objeto de pouco valor.

É sempre válido lembrar que, ao contrário dos jornais sensacionalistas, Hitchcock e Szyborska são artistas que organizam imagens de maneira singular para produzirem esse tipo de sensação naqueles que têm contato com suas obras. Embora trabalhem com o mesmo tipo de emoção, os diários do sensacionalismo o fazem de modo diferente, já que se colocam como veículos essencialmente informativos e não como obras de arte.

A fim de exemplificarem características desse grupo de jornais que aborda o espetáculo e as emoções e em consonância com as proposições de Angrimani Sobrinho (1995), Teixeira, Faria e Sousa (2014, p. 331-332) analisam o carioca *Extra*, no qual fotografias de tamanhos exagerados antecipam as chamadas, o que demonstra um enunciador hiperbólico. As estudiosas (TEIXEIRA *et al.*, 2014, p. 332) também ressaltam que o *Extra*, ao contrário do seu conterrâneo *O Globo*, opta pelo futebol, pela violência e pelas fofocas televisivas, assuntos de forte apelo popular, configurando como público-alvo um leitor que busca informações mais cotidianas e de interesse imediato.

A seguir, apresentamos a capa do jornal que as pesquisadoras abordam, com publicação em 2 de março de 2011:

Figura 6 – Edição de 2 de março de 2011 do jornal *Extra*



Fonte: *Extra* (2011).

Na página em evidência (Figura 6), vemos que a manchete de maior destaque, ao contrário do que ocorre nos veículos da imprensa séria, não diz respeito à política ou à situação econômica do país, mas à cantora Sandy, uma personalidade da TV. A mensagem “Cervejeiros denunciam: Sandy não sabe beber” é ambígua, pois não se relaciona com o fato de que o sujeito não consegue ingerir líquidos. Na verdade, destaca uma frase que os boêmios utilizam quando se referem a indivíduos que consomem bebidas alcoólicas de maneira, na opinião deles, inadequada, não atingindo determinado nível de embriaguez ou se sentindo desconfortáveis com o sabor da bebida. Assim, os ditos especialistas do *Extra* analisam o inverossímil modo de beber de Sandy enquanto garota-propaganda de uma marca de cerveja, apontando sete erros – que vão desde o jeito como ela segura o copo até a expressão dos seus olhos enquanto toma a bebida – na foto do centro da página. Cabe mencionar o uso do verbo denunciar, que se emprega, geralmente, para mostrar extrema gravidade – o que não é o caso do assunto em pauta. Ao redor da manchete principal, mais notícias relacionadas a temas, como escreve Angrimani Sobrinho (1995, p. 16), mercantilizados e de consumo imediato, como o futebol (que dá ênfase a Ronaldinho Gaúcho estar preparado para as festas de Carnaval) e os escândalos policiais. Também é necessário dizer que, apesar de pertencer à classe dos jornais sensacionalistas, a primeira página do *Extra* é relativamente organizada, com linhas e espaços que separam os assuntos do dia. No entanto, em comparação com os diários da imprensa séria, apela para cores mais quentes e chamativas em alguns dos blocos temáticos.

Fiorin (2008, p. 143), para falar da imprensa sensacionalista, toma o *Notícias Populares* como modelo, afirmando que seus padrões são totalmente diferentes da *Folha* e d'*O Estado*, seus conterrâneos. Ele (FIORIN, 2004, p. 21) diz que a edição do *NP* apresenta manchetes com letras espessas, distantes do arquétipo que os jornais da imprensa séria adotam. A capa é muito colorida e traz fotos em tamanhos imensos. Anarquicamente, imagens e títulos se amontoam. Os temas preferidos são os fatos espetaculares, as fofocas a respeito da vida dos famosos, o futebol, as dicas imediatas de sobrevivência – assim como o *Extra* que Teixeira, Faria e Sousa (2014) analisam. Expressões populares e vocabulário de baixo calão compõem a linguagem do diário. Como exemplo, Fiorin cita manchete de 19 de novembro de 2000, “Corno elétrico causa blecaute”, notícia referente a um homem que, traído pela mulher, escalou um poste de eletricidade e causou um *blackout*. O autor (FIORIN, 2004, p. 21) também avalia que a utilização de muitas fotos e pouca linguagem verbal acelera o ritmo de leitura.

Criado em 1963 por Jean Mellé, romeno que, durante anos, foi prisioneiro em *gulag* stalinista, o *Notícias Populares* tinha como foco inicial fazer frente ao *Última Hora*, diário de notícias alinhado à esquerda política. Celso de Campos Jr., Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011, p. 34), autores do livro *Nada mais que a verdade: a extraordinária história do jornal Notícias Populares*, escrevem que a ideia do *NP* era investir contra o *UH*, pautando-se nos mesmos alicerces editoriais – sexo, crime, esporte e sindicatos. A diferença se daria pelo posicionamento político. O objetivo, segundo os pesquisadores (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 34), era surrupiar os leitores do esquerdista *Última Hora* e impedir que seus ideais penetrassem na classe trabalhadora.

Abaixo, reproduzimos a primeira página do *Última Hora* (Figura 7) que informa um importante acontecimento na história política do Brasil:

Figura 7 – Edição de 24 de agosto de 1954 do jornal *Última Hora*



Fonte: Leal Filho (2010).

O *Última Hora* noticia o suicídio de Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, com um período simples seguido de ponto de exclamação, abandonando a neutralidade jornalística, já que o sinal gráfico que encerra a oração indica surpresa. Ao começar a frase com o verbo “matar”, dá maior destaque para o ato violento que envolve a morte do chefe máximo do país. Além disso, atribuindo à sentença “Só morto sairei do Catete” sentido literal, o diário destaca uma fala do político em questão e sublinha que Vargas cumprira o que havia prometido. Quando disse isso, Vargas poderia indicar que, em meio à crise política pela qual o Brasil passava na época, seria difícil para seus inimigos tirarem-no do palácio que foi a residência oficial dos presidentes antes de a capital brasileira mudar-se para Brasília. A tipologia das letras da manchete é espessa e invade até mesmo a foto do político. Abaixo delas, há um trecho da carta que Vargas escreveu antes de tirar a própria vida¹⁵.

Além do *Extra* e do *Última Hora*, destacamos *O Dia*, outro diário carioca que mantém padrões sensacionalistas e que personagens de Rubem Fonseca mencionam em variados momentos. Abaixo, reproduzimos a capa (Figura 8) da edição de 3 de fevereiro de 2019:

¹⁵ Em nosso trabalho de mestrado (REIS, 2018), abordamos amplamente a crise política envolvendo Getúlio Vargas, já que o romance *Agosto* (1990a) tem como pano de fundo os dias que antecederam o suicídio do então presidente do Brasil. Jornalistas como Lira Neto (2014) e Otávio Frias Filho (2014) consideram que Vargas planejou o ato dramático para ludibriar seus inimigos e se consolidar na memória popular como mártir.

Figura 8 – Edição de 3 de fevereiro de 2019 do jornal *O Dia*



Fonte: *O Dia* (2019).

Na capa colorida, a manchete principal é uma dica imediata de sobrevivência que diz respeito a golpes realizados na internet. O segundo assunto de maior destaque são as consequências que o rompimento das barragens da mineradora Vale deixou na cidade de Brumadinho, Minas Gerais. Na parte inferior da página, pautas relacionadas a celebridades cercam a chamada para a vitória do time de futebol Vasco. Nela, chama a atenção o fato de o jornal usar o nome popular que o clube recebe (“Vascão”), utilizando ainda o advérbio “demais” para dizer que a agremiação vive um bom momento e o ponto de exclamação que refuta a suposta neutralidade da imprensa séria.

Voltemos à trajetória do *Notícias Populares*. Depois de quase dez anos de sucesso e após a morte do seu fundador, o *NP* passa por um período em que as vendas caem vertiginosamente. Para reatar o casamento com o leitorado, os autores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 92) dizem que, na visão de Ebrahin Ramadan, novo editor do jornal, só havia uma solução: injetar doses cavalares de crime e sexo em suas páginas.

A quantidade de notícias carregadas de violência é tão grande que o jornalista Caco Barcellos utilizou edições do *Notícias Populares* como fonte de pesquisa para a escrita do livro-reportagem *Rota 66: a história da polícia que mata* (2022). A obra é sobre as Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, grupo especial de policiais que o governo do estado de São Paulo criou para manter a ordem pública principalmente na capital paulista. A equipe, porém, acabou se tornando um exército paralelo de assassinos que faziam vítimas e plantavam

provas, como se as chacinas fossem resultado de confrontos armados. Por causa da grande quantidade de fatos policiais, Barcellos (2022, p. 86) relata que escolheu o *NP* como base de dados, já que o jornal publicava as reportagens a partir dos Boletins de Ocorrência ou da Nota Oficial que o Serviço de Relações Públicas da Polícia Militar divulgava. Desse modo, lendo as matérias dos tiroteios que os policiais protagonizavam, conseguiu reproduzir versão fidedigna das mortes divulgadas. O jornalista (BARCELLOS, 2022, p. 87) ressalta que, durante a leitura das edições do *NP*, era possível notar que a versão oficial dos casos, abalizada pelos Boletins de Ocorrência, parecia enaltecer a ação dos policiais.

Após ler os primeiros 1.725 números do *Notícias Populares*, Barcellos (2022, p. 87) chega à conclusão de que, entre os anos 1970 e 1975, houve 274 pessoas mortas em supostos tiroteios – se comparada com os assassinatos atribuídos a grupos de extermínio, essa quantidade é mais que o dobro do realizado pelos Esquadrões da Morte, movimentos paramilitares que tinham policiais civis como integrantes e que atuaram no início da mesma década de 1970. Por fim, Barcellos (2022, p. 88) informa que os redatores do *NP* tinham o hábito de escrever os nomes dos policiais envolvidos nos crimes, com o intuito de elogiá-los, procedimento que o ajudou a enriquecer sua pesquisa e a chegar aos nomes dos culpados.

De acordo com Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011, p. 93), somada a temas como as mortes de autoria da Rota, a tática utilizada para chamar a atenção do leitor que passasse pela banca era estampar não somente a primeira página, mas também a quarta capa com tipos gigantes, formando títulos como “Esbagaçou bebezinho na parede”, “Morreu gemendo na ponta da peixeira” e “Assassinado nu a pau e a tiro”. Essas chamadas nos levam novamente às análises de Fiorin (2004, p. 22), que define o *éthos* dos enunciadores dos dois tipos de imprensa – o da séria é equilibrado, sutil e, aparentemente, isento, além de ser reservado e elegante; o da sensacionalista, viril, rude e de apelo erótico, sem a contenção polida da norma culta. O discurso acelerado, de poucas e contundentes palavras, exprime impaciência, como podemos comprovar ao ler as manchetes que os pesquisadores de *Nada mais que a verdade* destacam.

O modo de construção dos enunciadores da imprensa séria e da sensacionalista possui forte relação com o enunciatário. Segundo Fiorin (2008, p. 156), *Estadão* e *Folha* pressupõem leitores de certa educação e cultura. Voltando nossos olhos para o *Notícias Populares*, podemos pensar no seu público leitor a partir de prefácio do jornalista Marcelo Coelho para o livro *Nada mais que a verdade*. Coelho (2011, p. 10) diz que uma cena que traduz o modo de escrita do diário sensacionalista é o diretor submetendo à aprovação de um contínuo a manchete que sairia no dia seguinte, o que, segundo ele, opunha-se totalmente às normas que

o manual da *Folha* estipulava. O *NP* tinha como propósito atingir a camada menos letrada da população, composta de pessoas que tiveram pouco ou nenhum acesso ao ensino e que não têm os mesmos interesses que os adeptos ao jornalismo d’*O Estado* e da *Folha*.

O fato de os aparelhos televisivos serem a única via de acesso cultural para uma grande maioria – como mencionamos anteriormente por meio das palavras de Tânia Pellegrini (1999) e de Horacio Castellanos Moya (2013) – explica a decisão do *Notícias Populares* de, como disse Fiorin (2004, p. 21), recorrer ao uso apelativo de imagens, pouco texto e tipografia chamativa. Quem teve contato escasso com livros não se interessaria pelo diário caso visse páginas com textos longos e de vocabulário pouco familiar.

Responsável pela retomada das vendas do *NP* por meio da violência, Ebrahim Ramadan ficou no comando da redação por quase duas décadas. Depois disso, a Folha da Manhã, empresa que gerencia a *Folha de S. Paulo*, adquiriu o *Notícias Populares*. Assim, quem passou a comandá-lo foi Otávio Frias Filho, herdeiro do Grupo Folha que, acostumado ao sistema da imprensa séria, implementou nova organização num ambiente que até então a lei das bancas conduzia. Segundo Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011, p. 203-204), após encomendar pesquisa que identificou o tipo de leitor que consumia o *NP*, Frias Filho introduziu reforma editorial que tinha como base jornais populares dos Estados Unidos e da Europa. Entre eles, estava o *Bild*, da Alemanha.

Reproduzimos abaixo a edição (Figura 9) publicada no dia 1º de fevereiro de 2022:

Figura 9 – Edição de 1º de fevereiro de 2022 do jornal *Bild*



Fonte: *Bild* (2022).

Pontos de exclamação finalizam quase todas as manchetes, dando caráter urgente às notícias. A chamada principal (“*Polizisten eiskalt in den Kopf geschossen!*”) é sobre um policial que foi friamente baleado na cabeça. O jornal dá ênfase ao advérbio (“*eiskalt*”) que, ao invés de possuir a cor branca como o restante das palavras, tem a coloração laranja. Acima do título, há a descrição do assunto (“*Deutschland geschockt über Doppelmord bei Verkehrskontrolle*”), que destaca que o país está chocado com o duplo assassinato no controle de trânsito. Dessa vez, a maior parte das palavras está em laranja, enquanto apenas o adjetivo “*geschockt*” (chocado ou impactado) está em branco e com letras garrafais¹⁶. Ao redor da matéria principal, mais notícias sobre crimes, como a chamada “*Impfpass-Mafia: Ein Fälscher pückt aus!*”, que é sobre o desmascaramento de um falsificador de comprovantes de vacinação. Além disso, há títulos sobre escândalo sexual envolvendo o príncipe de Mônaco (“*Nächster Monaco Skandal: Ex-Geliebte schwämt über Sex mit Albert*”) e a propaganda de um medicamento para combater a impotência sexual (“*So Sagen Sie Erektion-Störungen den Kampf an!*”), completando a combinação primordial do sensacionalismo: crime e sexo. Todos esses elementos, tanto os gráficos quanto os referentes aos temas e à linguagem, seriam utilizados pelo *Notícias Populares* até o ano de 2001, quando deixou de ser impresso.

Anteriormente, vimos, por meio das palavras de Danilo Angrimani Sobrinho (1995), que o jornalismo sensacionalista insere altas doses de violência e ficção em suas reportagens. Nesse quesito, o *NP* fez história, já que, utilizando linguagem chula e informal, criou uma série de lendas urbanas das quais se tem lembrança até hoje. Por isso, selecionamos três dessas histórias, que exemplificam a linha editorial seguida pelo diário.

2.3 Chico Pé de Pato

A primeira menção a Chico Pé de Pato nas páginas do *Notícias Populares* aconteceu em agosto de 1985:

¹⁶ De acordo com o dicionário online *Duden*, o verbo “*schocken*”, que origina o particípio e adjetivo “*geschockt*” e cuja raiz é o verbo inglês “*to shock*”, tem uso informal. Sua variante padrão é o verbo “*schockieren*”. Cf: <https://www.duden.de/rechtschreibung/schocken>.

Figura 10 – Recorte da edição de 15 de agosto de 1985 do jornal *Notícias Populares*



Fonte: Pombo (2015).

O verbo “liquidar” pode ser utilizado em contextos variados. Em economia, significa vender a preços mais baixos. No mundo jurídico, remete à apuração de contas e de montantes. Na manchete (Figura 10) do *Notícias Populares*, possui o sentido de exterminar ou colocar fim em alguma coisa. O sujeito é alguém que decidiu fazer justiça por conta própria, sem a intervenção do Estado. O suspense que atrai o leitor nasce a partir da não revelação de sua identidade. Cria-se, portanto, certo mistério, que adquire ares de lenda urbana. Como não há contextualização, sobressaem o ato violento e as vítimas, cuja representação fica a cargo das fotos que, possivelmente, eram de seus documentos pessoais.

Cristiano Cipriano Pombo (2015) escreve que essa foi a primeira notícia que destacou os feitos de Francisco Vital da Silva, o Chico Pé de Pato. O jornalista relata que, depois que assaltantes estupraram sua esposa e sua filha, Francisco, dono de um boteco no qual sofria calotes frequentes da bandidagem, jurou vingança aos agressores. Por conta da inércia da polícia, adquiriu uma arma e passou a liderar investidas contra criminosos, recebendo assim o apelido que o tornou famoso.

Bruno Paes Manso (2012, p. 157) escreve que esses justiceiros começaram a surgir no final da década de 1970. Atuando nas periferias, locais onde a segurança pública é precária, contavam com o apoio de policiais que trabalham nessas regiões. Manso (2012, p. 158) afirma que os matadores são, geralmente, pedreiros ou empregados do pequeno comércio que atribuem à sua escolha algum acontecimento violento que ocorreu com eles próprios e em suas famílias – como é o caso de Chico Pé de Pato. De acordo com o pesquisador (MANSO,

2012, p. 159), o justiceiro, cuja residência foi a Zona Leste paulistana, era figura recorrente no programa do radialista Afanásio Jazadji, apresentador de um noticiário policial da Rádio Globo. O foco eram casos da periferia. Em entrevista concedida a Manso, Jazadji relata as participações de Chico Pé de Pato em seu horário e explica o motivo pelo qual recebeu o apelido:

Por que Chico Pé de Pato? Porque ele andava com os pés meio dez pras duas. Virou sinônimo de justiceiro, de matador. Ele frequentava meu programa. Eu tinha um programa muito popular, um policial de manhã e um de entrevistas ao meio-dia. Ele se tornou um habitué do programa. Por quê? Porque ele ia reclamar que tinha uma birosquinha no Itaim Paulista, mais precisamente no Jardim das Oliveiras, na Zona Leste. Era comerciante normal, nordestino, baiano, não chegava a 1,70, corpo franzino, precocemente cabelo grisalho, andava na rua e você não dava nada para ele. Não devia ter 40 anos. Pai de família, esposa, filha. Os vagabundos iam lá, faziam despesa e não queriam pagar. Uma vez, duas vezes, três vezes foi à delegacia. [...] Os marginais voltaram outra vez, nenhuma providência foi tomada. Os bandidos souberam. Se você voltar à polícia, vamos barbarizar com você e sua mulher, todo mundo. Ele era organizado, direito, pagador de impostos e novamente foi à polícia. A polícia nunca fez nada. Numa dessas, quando ele volta, estupram na frente dele mulher e filha de 14 anos. Ficou doido. O que ocorre? Ele e outros comerciantes do bairro formaram uma patrulha noturna, Opala velho, porta amarela, para-choque verde, [...] pra dar segurança no bairro pra quem viesse tarde da noite. Em quatro ou cinco, eles faziam uma ronda. Eram conhecidos dos policiais civis e militares da época. Nessas e outras, eles pegavam os marginais. Muitas vezes os policiais chamavam: “você têm mais condição de se infiltrar”. E ele foi matando. Durou meses. Ele ia à rádio reclamar que era vítima dos marginais e que a polícia não tomava providências. Fora do ar, em off, contava que eles [os policiais] mandavam mesmo era matar. (JAZADJI *apud* MANSO, 2012, p. 160)

Com frases concisas que formam uma narrativa cortante e repleta de elipses, o radialista relata as características físicas e os motivos que iniciaram a onda de homicídios que Chico Pé de Pato protagonizou. Na fala de Jazadji, estão os aspectos mais recorrentes na formação de pistoleiros que Manso (2012, p. 157) enumera – trabalhador informal, que vivencia uma tragédia familiar. Chama a atenção o fato de que, segundo o justiceiro, membros da força policial encorajavam as chacinas, com a desculpa de não terem acesso a determinados pontos do bairro.

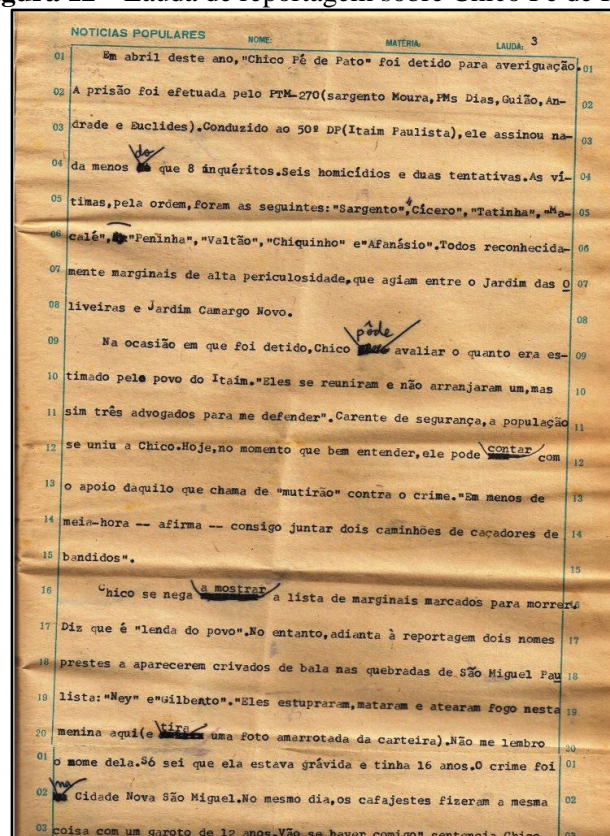
Manso (2012, p. 61-62) fala sobre a experiência de Antônio Marcos Soldera, repórter da *Notícias Populares* que entrevistou Chico Pé de Pato e que foi levado por um veículo da polícia até a casa do matador, detalhe que evidencia o conluio entre o assassino e as

cometido. Essa imprecisão também aparece na frase “comenta-se”, em que o enunciador não identifica as fontes que confirmam Chico Pé de Pato como o algoz de mais de uma centena de vítimas, o que resulta em informalidade, não sendo compatível com um texto jornalístico, cuja função é informar de modo preciso. O tom informal, que não combina com um texto que se pressupõe impessoal, surge novamente quando o repórter inicia o segundo parágrafo na primeira pessoa do plural.

A reportagem retrata um homem que todos os “bandidos” temem só de ouvir o nome, quase como se resumisse o conflito a uma luta hollywoodiana entre o bem (Chico Pé de Pato) e o mal (delinquentes), na qual não estão em jogo um conjunto complexo de fatores que envolvem a decisão de fazer justiça de modo autônomo. O texto busca humanizar o pistoleiro, mostrando que o local onde mora, “um sobrado sem reboco”, está longe de ter qualquer luxo. A matéria pincela-o como um pai de família de origem humilde e “sorriso infantil”, oriundo de uma família que se dedica ao trabalho, com valores positivos e que atestam honestidade.

Na continuação da reportagem, Soldera menciona vítimas de Chico Pé de Pato e o advogado que a população pagou para defendê-lo quando foi conduzido à polícia para assinar inquéritos que o apontam como responsável pela execução de pessoas:

Figura 12 – Lauda de reportagem sobre Chico Pé de Pato

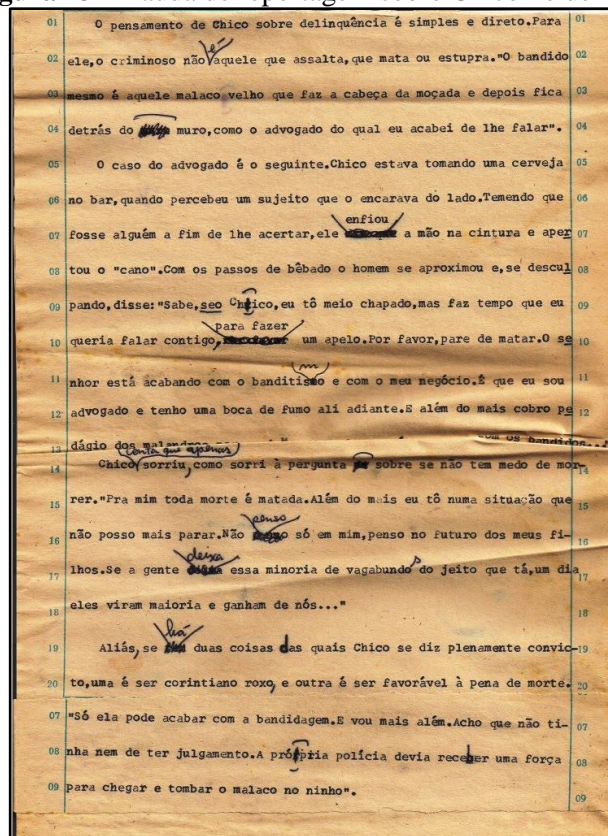


Fonte: Soldera (2010).

A lauda (Figura 12) destaca nomes de criminosos que, segundo Soldera (2010), eram conhecidos na região em que atuava Chico Pé de Pato. Ao final, o repórter menciona uma lista de alvos futuros do justiceiro, na qual estão dois homens (Ney e Gilberto) que teriam cometido crimes bárbaros contra uma garota de 16 anos e um menino de 12. A menção a esses crimes seria uma justificativa para o apoio que a população dá ao matador. Não só isso: sem apurar a veracidade dos fatos relacionados aos adolescentes, o *Notícias Populares* também demonstra aprovar os assassinatos que Chico Pé de Pato protagoniza.

O deboche completa a gama de características do sensacionalismo que o *NP* ostenta. No rascunho abaixo, Chico Pé de Pato fala sobre o caso em que um advogado lhe fez um pedido:

Figura 13 – Lauda de reportagem sobre Chico Pé de Pato



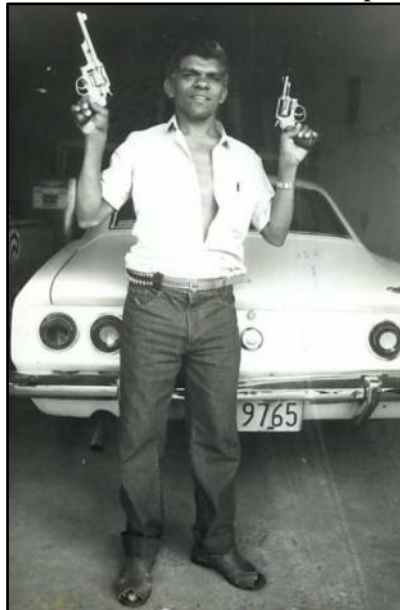
Fonte: Soldera (2010).

Na lauda em destaque (Figura 13), antes de abordar a história envolvendo o protagonista, o repórter usa a frase "o caso do advogado é o seguinte", como se estivesse se dirigindo ao leitor, tom predominante em crônicas que buscam simular uma conversa informal. Depois, temos um advogado que, dono de um ponto de venda de drogas ("boca de fumo"), lucra com o crime. Com as ações de Chico Pé de Pato, o número de clientes caiu, o

que leva o traficante a pedir que o matador deixe de fazer seu trabalho. Demonstrando que Chico intimida aqueles que dele se aproximam, há descrição do movimento que ele faz ao notar que o desconhecido o encarava, colocando a mão no “cano”, termo popular que remete a armas de fogo.

Durante a entrevista, o fotógrafo José Maria da Silva acompanhou Soldera e fez um retrato (Figura 14) do matador, fotografia que acabou se tornando emblemática:

Figura 14 – Retrato do justiceiro Chico Pé de Pato realizado pelo fotógrafo José Maria da Silva



Fonte: Pombo (2015).

O fotógrafo concebeu a imagem à maneira de cartazes de filmes de faroeste. Com um revólver em cada mão e o cinto carregado de balas, o protagonista mostra a virulência que atores como Clint Eastwood e John Wayne apresentam no cinema. A camisa aberta até a altura da barriga e o sorriso nos lábios carregam ar despojado que contrasta com o caráter impiedoso do assassino. No lugar do cavalo que acompanha o herói nas películas de Sergio Leone e John Ford, vemos o Opala amarelo, mencionado na lauda de Soldera (2010), com o qual o protetor percorre as ruas do bairro em busca de criminosos. Todos esses elementos operam em favor da criação de um mito, de uma figura mais fictícia do que real, elementos do sensacionalismo, portanto.

No entanto, Pombo (2015) lembra que uma reviravolta transformou Pé de Pato em vilão, pois, em 23 de agosto de 1985, o justiceiro da Zona Leste assassinou um PM à paisana em uma troca de tiros – segundo o jornalista (POMBO, 2015), Moacir Ferreira de Mello morreu com três facadas na cabeça e oito disparos à queima-roupa. Se o *NP* havia pensado em

uma reportagem que mostraria o matador como herói, o tratamento que o jornal deu a ele no dia seguinte à chacina foi bem diferente:

Figura 15 – Recorte da edição de 24 de agosto de 1985 do jornal *Notícias Populares*

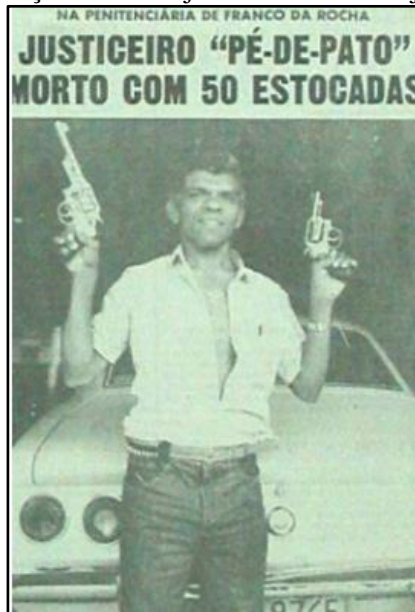


Fonte: Pombo (2015).

Com duas orações coordenadas, a manchete (Figura 15) não contextualiza o histórico de Chico Pé de Pato, evidenciando somente o assassinato do PM e a fuga do assassino. Acima da chamada, há uma frase com o uso do substantivo “monstro” na função de um adjetivo. Originalmente, o termo serve para designar seres disformes, fantásticos ou ameaçadores. Entretanto, também é empregado para caracterizar coisas colossais, como no caso da mobilização para encontrar o foragido. No mesmo período, essa busca recebe o nome de “caçada”, que é o nome que se dá à perseguição de animais silvestres. Todavia, na primeira página do *NP*, o substantivo remete à procura de um bandido que, ao ser tratado como objeto de uma caçada, não é mais visto como um ser humano, mas como um animal.

Temendo a vingança de policiais, Chico Pé de Pato aceita se entregar ao radialista Afanásio Jazadji, que o leva até a polícia, escreve Pombo (2015). Condenado a seis anos de prisão e encarcerado na penitenciária de Franco da Rocha, Chico Pé de Pato foi assassinado durante uma rebelião em 28 de janeiro de 1987. O *NP* informou a morte do justiceiro:

Figura 16 – Recorte da edição de 29 de janeiro de 1987 do jornal *Notícias Populares*



Fonte: Pombo (2015).

Como de praxe, o jornal (Figura 16) enfatiza a violência ao não contextualizar a notícia e destacar a quantidade de golpes com a qual a vítima foi assassinada. Aumentando o gradiente de brutalidade, o *NP* utiliza o substantivo “estocada”, que é não só o golpe dado com a ponta de objeto afiado como também a alusão figurativa a uma experiência ou surpresa dolorosa. A foto de José Maria da Silva, que dois anos antes retratou o justiceiro como herói, serve agora para ilustrar sua morte.

Além de matadores, o *Notícias Populares* também deu visibilidade a seres sobrenaturais. O Bebê Diabo foi um deles e, até hoje, é lembrado por aqueles que viveram na época das reportagens.

2.4 Bebê Diabo

Em 11 de maio de 1975 (Figura 17), saiu a primeira manchete sobre o Bebê Diabo:

Figura 17 – Edição de 11 de maio de 1975 do jornal *Notícias Populares*



Fonte: Andrighetto (2011).

Confirmando as análises de Fiorin (2004; 2008), percebemos que a página em pauta traz manchetes com letras espessas e de cores diferentes. Sem critério, os títulos e as imagens se amontoam. No canto superior esquerdo, está a matéria principal, que, na maioria dos casos, seria acompanhada de uma fotografia, procedimento que dá maior veracidade à notícia. Susan Sontag (2004, p. 14) escreve que fotos comprovam uma narrativa de que ouvimos falar, mas duvidamos. De acordo com a ensaísta, a imagem que a câmera captura pode ser distorcida, mas, ainda assim, tem-se o pressuposto de que o objeto enquadrado existe ou existiu. Entretanto, o que ilustra a chamada sobre o Bebê Diabo é um desenho no qual um grupo de médicos observa um berço, lande parecido com uma passagem do filme *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski. Ao lado da manchete, há o esboço de um recém-nascido dotado de cauda e de chifres, além de um comentário com letras vermelhas, afirmando que, afora o aspecto diabólico, ele também consegue falar. A maioria das outras reportagens que se espalham pela capa diz respeito a assaltos e mortes. Complementando a fórmula “crime e sexo” amplamente utilizada pelo jornal, vemos, quase no centro, a foto de uma mulher nua, apelidada de “a Gata do NP”.

O bebê de Rosemary (1968), vale ressaltar, é uma obra que se encaixa na categoria de suspense. A história é sobre uma jovem grávida que, após se mudar com o marido para um apartamento, começa a duvidar da própria sanidade. Isso acontece porque ela não consegue comprovar os acontecimentos estranhos que presencia, todos, de alguma forma, relacionados à vizinhança. A narrativa mantém a tensão entre a paranoia da protagonista e o fundamento de

suas desconfianças. De maneira parecida, ao imprimir o título da matéria sem maiores detalhes sobre o caso e apresentar um esboço feito à mão do recém-nascido diabólico, o *Notícias Populares* cria o suspense que resultará, conforme vimos pelas palavras de Hitchcock (TRUFFAUT, 2004) e de Chun, Park e Shi (2020), na condição de incerteza e excitação, na espera pelo desfecho. Logo, para atender seus impulsos psíquicos, o leitor comprará a edição.

Comprovando que a estratégia funcionou, Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011) dizem que a história do Bebê Diabo foi uma das que mais alavancaram as vendas do diário. Entre 11 de maio e 8 de junho de 1975, quase diariamente, o jornal estampou em sua primeira página manchetes sobre o suposto recém-nascido que teria características diabólicas e andava pelos telhados das casas da capital paulista. Abaixo, reproduzimos trecho da reportagem de Waldemar de Paula que inaugurou a série:

Durante um parto incrivelmente fantástico e cheio de mistérios, correria e pânico por parte de enfermeiros e médicos, uma senhora deu a luz num hospital de São Bernardo do Campo a uma estranha criatura, com aparência sobrenaturais, com todas as características do Diabo, em carne e osso. O bebezinho, que já nasceu falando e ameaçou sua mãe de morte, tem o corpo totalmente cheio de pelos, dois chifres pontiagudos na cabeça e um rabo de aproximadamente cinco centímetros, além do olhar feroz, que causa medo e arrepios. (PAULA *apud* CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 101-102)

Por estar na função referencial da linguagem, o jornalismo deve ser objetivo. Não é o que se vê no início do parágrafo, pois o enunciador utiliza o advérbio “incrivelmente”, o que contribui para a espetacularização do relato, aproximando-o da função poética, que tem como foco a manipulação da mensagem. O repórter também utiliza os adjetivos “estranha” para se referir à criatura e “feroz” para definir o olhar dela. Tais construções, juntamente com o período composto “que causa medo e arrepios”, abandonam a imparcialidade que, usualmente, acompanha esse tipo de texto. Além disso, há o uso da expressão popular “em carne e osso”, locução adverbial que denota a presença física de um indivíduo. Mais um aspecto que se vê é o erro de concordância entre o substantivo “aparência” e o adjetivo “sobrenaturais”, o que evidencia a ausência de revisão ortográfica e confirma o caráter despojado do sensacionalismo.

A seguir, expomos a continuação do relato, trecho que, apesar de longo, consideramos importante para a análise de outros aspectos do modo como o *Notícias Populares* tratava suas matérias:

Parece que tudo começou na Semana Santa, quando o marido da mulher, que é muito religioso, convidou-a para ir à procissão. A mulher grávida bateu com as mãos na barriga e respondeu indignada:

– Não vou, enquanto este diabo aqui não nascer.

E foi realmente o que aconteceu. A mulher acabou tendo como filho um monstrinho horripilante, peludo, que ao falar, mais parece que está mugindo. Inicialmente, há quinze dias atrás, quando os boatos começaram a surgir, poucos acreditaram na história absurda do nascimento do capeta em São Paulo, mas pouco a pouco, os comentários aumentaram e agora, principalmente em São Bernardo do Campo e cidades do ABC, ninguém mais duvida da existência do monstrinho diabólico.

Entretanto, segundo as autoridades médicas, não foi registrado nas últimas semanas nenhum nascimento de alguma criança com problemas congênitos ou anomalias pavorosas. Mesmo assim, até telefonemas de Brasília e outras cidades, estão chegando em São Bernardo, de pessoas que perguntam como o Diabo é, o que que ele come e como é sua aparência, tudo logicamente, desmentido pelos funcionários.

O Hospital São Bernardo, onde se acredita que o Diabo esteja escondido, encontra-se em fase de construção, sendo que a maioria de seus clientes, é do INPS.

O médico Fausto Figueira Mello Júnior, que ao lado de 12 colegas o dirige, afirmou que dos 15 partos diários, todos são praticamente normais:

– Aqui não nasceu nenhum diabinho.

Por outro lado, o diretor administrativo, Roberto Saad, é de opinião que tudo isso não passa de uma piada de mal gosto contra o hospital.

Parece porém que, o crescimento do boato e a credulidade de algumas pessoas chegaram a preocupar o secretário da Promoção Social, Enzo Ferrari. Ele, após percorrer todos os hospitais daquela cidade, distribuiu uma nota oficial, desmentindo o boato, dizendo que em São Bernardo do Campo não existe nenhum bebê-monstro.

Entretanto, a própria preocupação do secretário aumentou em algumas pessoas a crença de que o Diabo existe e está disposto a fazer cumprir as profecias satânicas, aumentando o mal na Terra.

– E os primeiros a serem atingidos serão os moradores de São Bernardo do Campo, disse uma senhora, fazendo o Padre-Nosso, defronte o Hospital São Bernardo, onde se encontrava com os olhos demonstrando muito medo.

Assim, aquela que de início era uma estranha e absurda história, agora tomou corpo e chega a preocupar as autoridades daquele município. Os telefonemas continuam, nas esquinas e nos bares o assunto é só sobre o capetinha e muitos insistem que os responsáveis pelo hospital onde ele nasceu, deveriam colocá-lo em exposição, para que todos vissem o bebê que fala, tem chifres e um bonito rabo de cinco centímetros. (PAULA *apud* CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 102-103)

No início do excerto, o verbo “parecer” está no presente do indicativo, dando ao texto um aspecto de conversa fiada, em que se soube do fato de maneira não muito precisa. Consequentemente, cria-se um suspense a respeito da veracidade do ocorrido, o que estimula a curiosidade do leitorado. Também há uma série de diminutivos, como “monstrinho” e “diabinho”, evidenciando julgamentos de valor do repórter, já que essa forma nominal, no caso, menospreza o protagonista do relato. Além disso, em certo momento, o autor opta pelo

termo “capeta”, variante informal do substantivo “diabo”. Em contraste com a narrativa fantasiosa a respeito da concepção e do nascimento do bebê diabólico, a reportagem traz o depoimento de um funcionário da casa de saúde, que nega a existência do recém-nascido sobrenatural. Assim, temos a narração de uma história que trafega entre o real, o fantasioso e o espetacular – mais do que informar, ela concretiza duas metas do jornalismo sensacionalista: entreter para vender. Nesse aspecto, vale dizer novamente, ele se aproxima da indústria cinematográfica que produz filmes de suspense que evocam estado de apreensão no espectador.

De acordo com levantamento dos autores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. *et al.*, 2011), entre maio e junho de 1975, o Bebê Diabo foi o tema de vinte e sete capas do *Notícias Populares*, protagonizando as mais variadas manchetes, inclusive com o cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão, ator, diretor e roteirista de filmes de terror:

11/5 NASCEU O DIABO EM SÃO PAULO
 12/5 BEBÊ-DIABO DESAPARECE
 13/5 FEITICEIRO IRÁ AO ABC EXPULSAR O BEBÊ-DIABO
 14/5 BEBÊ-DIABO DO ABC PESA 5 QUILOS
 15/5 BEBÊ-DIABO INFERNIZA O PADRE DO ABC
 16/5 NÓS VIMOS O BEBÊ-DIABO
 17/5 POVO VAI VER O BEBÊ-DIABO
 18/5 PROCISSÃO EXPULSARÁ BEBÊ-DIABO
 19/5 VIU BEBÊ-DIABO E FICOU LOUCA
 20/5 SANTO PREVIU O BEBÊ-DIABO
 21/5 BEBÊ-DIABO NOS TELHADOS DAS CASAS DO ABC
 22/5 MÉDICO AFIRMA: O BEBÊ-DIABO NASCEU NO ABC
 23/5 DIABO EXPLODE MUNDO EM 1981
 24/5 BEBÊ-DIABO PAROU TÁXI NA AVENIDA
 25/5 FAZENDEIRO É O PAI DO BEBÊ-DIABO
 26/5 BEBÊ-DIABO VIAJA PARA VER O PAI
 27/5 BEBÊ-DIABO APARECE NO LUGAR DO ECLIPSE
 28/5 MAIS 7 VIRAM O BEBÊ-DIABO
 29/5 BISPO MORRE DE MEDO DO BEBÊ-DIABO
 30/5 BEBÊ-DIABO ARRASA COM RITUAL DE UMBANDISTA
 31/5 FANÁTICOS AMEAÇAM BEBÊ-DIABO NO ABC
 1/6 SEQUESTRADO BEBÊ-DIABO
 2/6 BEBÊ-DIABO À MORTE
 3/6 BEBÊ-DIABO FOGE PARA O NORDESTE
 4/6 PADRE DE MARÍLIA: “EU ACREDITO NO BEBÊ-DIABO DO ABC”
 5/6 ZÉ DO CAIXÃO VAI CAÇAR BEBÊ-DIABO NO NORDESTE
 8/6 POVO VÊ NOVO BEBÊ-DIABO DO ABC (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 143-144)

Além de matérias que apelam para o fantástico e para o grotesco, um dos principais vetores de audiência do *Notícias Populares* foi a crônica noturna. Nesse tipo de texto,

jornalistas boêmios, frequentadores assíduos da Boca do Lixo, relatavam casos de personagens que zanzavam pelas ruas da capital paulista durante a noite, transformando histórias cômicas em matérias de primeira página. Um dos indivíduos que ganharam uma série de reportagens a seu respeito foi Paulo Gonçalves, o Pelezão.

2.5 Pelezão

Segundo os autores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 133-134), na madrugada de 28 de agosto de 1984, o fotógrafo Tarcísio Motta, que mantinha bom relacionamento com policiais, acordou com a ligação de um distrito, cujo objetivo era a promessa de uma boa história. Chegando lá, deparou-se com uma psicóloga e com um morador de rua que foram flagrados tendo relações sexuais dentro do carro dela, o que configurou atentado ao pudor. Logo, Motta percebeu que aquilo renderia bem mais que uma coluna policial. Já na redação, contou a história a Ebrahim Ramadan que, ciente do tipo físico e da cor da pele do homem, apelidou-o de Pelezão.

Abaixo, apresentamos a capa da edição do *Notícias Populares* de 29 de agosto de 1984:

Figura 18 – Edição de 29 de agosto de 1984 do jornal *Notícias Populares*



Fonte: Folha de S. Paulo (2013).

A manchete carrega duas orações coordenadas, ambas como os mesmos sujeito (“psicóloga”) e objeto (“indigente”). Na primeira, verbo e adjunto adverbial (“pega na

marra”) formam uma gíria que indica que a mulher teria forçado o homem a fazer o que ele não queria. A segunda frase traz o verbo “violentar”, que representa a aplicação de meios violentos e ameaçadores para vencer a resistência de alguém e remete ao estupro. Vale mencionar a caracterização das personagens. A primeira é identificada pela profissão, enquanto a segunda é marcada pelo substantivo vinculado a miseráveis que não têm condições de garantir a própria subsistência. Igualmente ao caso do Bebê Diabo, cria-se uma situação em suspenso, já que não há detalhes sobre a investida da psicóloga. Por que uma pessoa de nível social mais elevado procuraria um parceiro entre os que mal têm o que comer?

Outros elementos sugestivos aparecem no subtítulo, contribuindo para o suspense. Ali, há a animalização da agente, que é comparada a uma hiena, animal de hábitos noturnos que se alimenta basicamente de carne em decomposição. Assim, o *NP* estigmatiza não só a psicóloga, como também o homem que ela escolheu, que, ironicamente, recebe um apelido que o aproxima do famoso jogador de futebol (“Pelezão”). Sabe-se, portanto, que ele tem a pele negra e grande porte. Por fim, o subtítulo contextualiza a ocorrência (“na fila do CETREN”). A sigla presente na frase é da Central de Triagem e Encaminhamento. Criado em 1972 pelo Governo do Estado de São Paulo, o órgão tinha a função de atender pessoas em situação de rua, fornecendo alimentação, alojamento e serviço médico¹⁷.

Por fim, uma fotografia com várias pessoas de costas para a câmera acompanha a manchete e a reportagem. O fato de não terem sido retratadas de frente faz com que elas percam a identidade. Na legenda, as aspas que cercam a palavra “felizardo” sugerem, mais uma vez de maneira irônica, que a vítima teria se destacado na massa anônima que compõe a imagem. Ao redor do assunto principal, notícias sobre casos de polícia (“Assaltante dormia com uma bomba no túmulo”), esporte (“Corinthians dá última cartada por De Leon”) e fatos espetaculares (“Novos gladiadores ganham a vida lutando com jacaré”) se organizam de modo caótico.

Debochada, a reportagem de Tarcísio Motta apresenta os motivos pelos quais Pelezão teria sido feliz ao ser escolhido pela predadora sexual:

Mesmo sendo devoto de Nossa Senhora Aparecida, Pelezão, ou Paulo Gonçalves, não poderia imaginar que naquela madrugada friorenta de 27 para 28 de agosto um milagre iria acontecer. Tiritando de frio, com o estômago totalmente vazio, desempregado, sem documentos e alguns

¹⁷ Informação publicada no site do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Cf: <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/central-de-triagem-e-encaminhamento;isad>. Acesso em 13 mar. 2022.

minguados trocados no bolso, ele se dirigiu ao Cetren – Central de Triagem e Encaminhamento, no bairro do Cambuci – em busca de um cantinho quente para dormir e algo quente para arrumar seu estômago.

A sopa não veio. Em seu lugar apareceu a psicóloga D. M. Z., uma moça muito bonita, bem fina e de família portuguesa, segundo ele. Saída de uma sessão espírita ali perto, a psicóloga estacionou seu Fiat branco de placa UF-3990 no meio-fio da Rua Oto de Alencar e depois de passar duas vezes na fila, chegou bem pertinho de Paulo e convidou-o para ir até seu carro.

“Me deu alguns beijos, me roçou a orelha, me chamou de amorzinho e completou dizendo: você é meu Pelezão.” A transação demorou cerca de 45 minutos, tempo suficiente, segundo Paulo, para um “chega mais tranquilo”. Afinal, conta ele, “já fazia uns 20 dias que eu estava só na reserva. Aí surgiu uma oportunidade e resolvi botar meu time em campo rapidinho”. (MOTTA *apud* CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 135)

No texto em destaque, nota-se que, logo no início, o repórter comporta-se à maneira de um narrador onisciente que descreve as crenças religiosas do protagonista do relato, bem como seus pensamentos a respeito do que ele chama de milagre – no caso, a oportunidade de ter relações sexuais em uma noite fria, quando seu objetivo principal era encontrar comida. O que normalmente se vê em textos jornalísticos é a reprodução da fala de entrevistados por meio do discurso direto ou indireto. Aliás, para dizer que o indivíduo buscava aplacar a fome, o autor da reportagem elabora a expressão popular “arrumar o estômago”, aproximando-se do público-alvo do *NP*, como se entabulasse uma conversa informal.

Além disso, levanta aspectos relacionados à personagem feminina (“uma moça muito bonita, bem fina e de família portuguesa”) que contrastam com os predicativos do sujeito em situação de rua, aumentando a singularidade do caso, no qual, como frisamos, uma pessoa pertencente a uma classe social mais elevada se interessa por um tipo marginalizado. Vê-se, ainda, que, de modo polissêmico, o repórter emprega o termo transação para se referir ao momento em que o ato sexual se consuma – o substantivo também se refere a movimentações comerciais ou a contratos jurídicos; na situação em pauta, a própria raiz do vocábulo remete ao verbo transar, no sentido de ter relações sexuais.

A fala de Pelezão emprega, mais uma vez, a ambiguidade inerente ao jornalismo sensacionalista, quando ele diz que há dias “estava na reserva” – expressão que remete ao estoque de combustível de veículos que se aproxima do fim; nesse contexto, liga-se ao fato de que o enunciador estava há bastante tempo sem fazer sexo – e que resolveu colocar “o time em campo rapidinho” – frase que contrasta com a frase popular “tirar o time de campo”, que sugere desistência; no contexto do jornal, o entrevistado a utiliza para confirmar que resolveu aproveitar a oportunidade. Portanto, a notícia, carregada de duplos sentidos, adquire o aspecto despretensioso de uma conversa de bar, ostentando características de uma crônica.

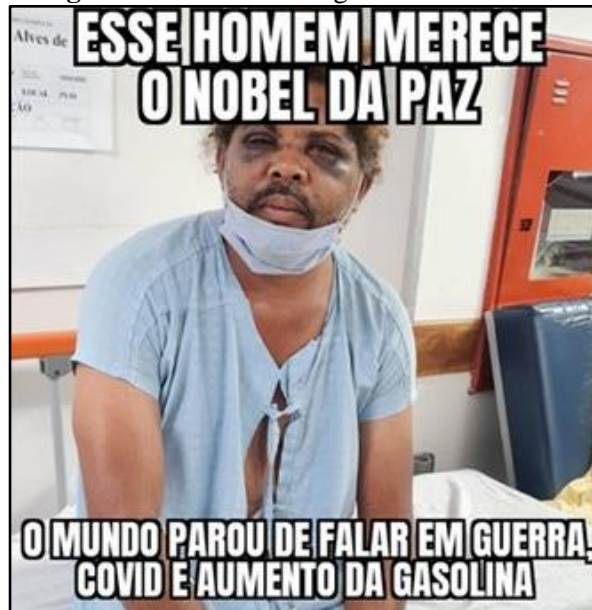
O caso de Pelezão aconteceu em 1984, ano distante da era das redes sociais, em que é cada vez mais difícil delimitar jornalismo sério ou sensacionalista, já que a propagação de notícias é, algumas vezes, muito rápida, sem apuração do que é verdade ou mentira. Apesar da distância temporal, acontecimentos desse tipo continuam gerando grande audiência. Prova disso é a notícia de 2022 em que um *personal trainer* de Brasília flagra a esposa, que é empresária, tendo relações sexuais com um morador de rua dentro de um carro. Ato contínuo, ele espanca o amante da esposa. Câmeras de segurança gravaram a ação e o título do vídeo, obtido e divulgado pelo portal *Metrópoles* (2022), é “Personal flagra a esposa o traindo com morador de rua”¹⁸. A estratégia assemelha-se à do *Notícias Populares* com relação a Pelezão, pois tanto o filme quanto a chamada para ele não vão além das cenas de pancadaria e do fato incomum, que, no caso, tem a ver com uma pessoa marginalizada ter relação sexual com outra, de classe social mais elevada, além de desmoralizar o marido. O jornal *Extra*, cujas características já abordamos (Figura 9), optou por, em seu site, destacar o efeito que a notícia gerou nas redes sociais com a seguinte manchete, que leva ao texto da repórter Luísa Marzullo (2022): “Flagrante de sexo com morador de rua e mulher casada gera onda de memes¹⁹ nas redes sociais”.

Abaixo, destacamos um dos memes divulgados nas redes sociais e reproduzido pelo jornal:

¹⁸ É possível ver a cena no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=hLMJr9g8rhU>.

¹⁹ Apoiado nas proposições dos linguistas Knobel e Lankshear (2007, p. 202), Vicente de Lima-Neto (2021, p. 2247) afirma que o termo meme se divide em dois conceitos: o clássico e o da internet. O primeiro estaria conectado a padrões de cultura que passam de pessoa para pessoa e modelam o comportamento de grupos sociais – assim, roupas, arquitetura de prédios, músicas etc. seriam memes. O segundo é um termo que significa a rápida apropriação e consequente compartilhamento de uma ideia que pode ser representada por texto escrito, imagem estática ou em movimento ou outro tipo de expressão cultural.

Figura 19 – Meme divulgado em rede social



Fonte: Marzullo (2022).

Na imagem em destaque (Figura 19), vemos o protagonista do caso com o rosto bastante machucado após a investida do marido. Sem fazer menção aos ferimentos que desfiguram as feições do homem, de maneira irônica, o texto que acompanha a foto sugere que ele deveria receber o Nobel da Paz, pois, de uma hora para outra, os assuntos mais debatidos nas redes sociais deixaram de ser a guerra entre Rússia e Ucrânia, a pandemia de Coronavírus e a crise dos combustíveis no Brasil. Além disso, há evidente exagero na sugestão de que o mundo voltou suas atenções para um caso local, dando tons de caricatura ao objeto em evidência. É válido pensar que é uma pauta pela qual o *NP* se interessaria, já que, conforme a mensagem do meme assinala, trata-se de um assunto mais ligado ao insólito no cotidiano imediato da população e não de um tema que exige maior reflexão por pertencer à política internacional ou à economia.

Cronistas da imprensa local também se apropriaram do tema. Sandro Villar (2022), do diário *O Imparcial*, escreveu as seguintes palavras sobre a história:

Ela não mostrou a ele a sua coleção de joias. Partiu pro ataque. Ali mesmo a cuíca roncou pra valer. Sexo consensual, segundo a predadora disse a uma amiga. De repente, chegou o corno, quer dizer, o marido. Era um sujeito marombado, personal trainer, troncudo como um touro miura. Bateu com força na porta do carro e retirou o mendigo lá de dentro aos pescoções. O sujeito quase linchou o mendigo sedutor. O coitado apanhou pra cachorro. Ficou com a cara inchada de tanto levar porrada. Depois, com a poeira já um pouco mais baixa, o marido explicou que a esposa estava numa situação de surto psicótico. Enfim, não sabia o que fazia.

Ele disse que a mulher foi estuprada pelo mendigo. Será? Se a própria falou em sexo consensual, não houve estupro, é ou não é, pessoal? Vai ver ela estava cansada da “rotina”, sempre a mesma coisa debaixo dos lençóis e, em vez de um príncipe de 1,92 de altura e olhos azuis, optou por um mendigo. Não se sabe se os dois chegaram aos “finalmente”, como diria o prefeito Odorico Paraguaçu. É que o marido chegou e pode ter sido um estraga-prazer logo na hora do bem-bom. (VILLAR, 2022)

A linguagem que o autor utiliza é muito semelhante à que Tarcísio Motta (CAMPOS JR. *et al.*, 2011) escolhe para relatar o caso de Pelezão nas páginas do *NP*. O deboche, a gíria, o discurso ambíguo e avaliativo são evidentes. A frase “partiu pro ataque”, que contém um substantivo bélico, dá a entender que a mulher tomou a iniciativa do ato sexual. Aliás, há contração entre a preposição “para” e o artigo “o”, recurso que tem aspectos da oralidade. As frases “ali mesmo a cuíca roncou para valer”, que menciona um instrumento musical frequentemente usado no samba, e “chegaram aos finalmente”, que é conhecida por causa dos momentos em que a personagem Odorico Paraguaçu, protagonista da peça *O Bem-Amado* (2014), de Dias Gomes, pede que a demora em tomadas de decisões políticas seja colocada de lado, mostram que o casal fez sexo na rua mesmo, logo após o primeiro contato.

Se o *Notícias Populares* se referiu à psicóloga de Pelezão como “hiena do sexo”, o narrador de Villar (2022) também animaliza a figura feminina, denominando-a “predadora”, termo que designa animais ferozes, com tendências destrutivas. Do mesmo modo, ele recorre ao discurso informal e à animalização para descrever o marido. Com o adjetivo “marombado”, supõe-se que era um homem musculoso, já que, de acordo com o dicionário *Michaelis*, o verbete “maromba” remete, entre outras coisas, a um aparelho de halteres para musculação. Ao referir-se a ele como um “touro miura”, enfatiza não apenas a força do sujeito (sublinhada pelo adjetivo “troncudo”), mas também seu comportamento – segundo reportagem da *Folha de S. Paulo* (1997, p. 8), o miúra é uma raça de touros ferozes que pesa, em média, de seiscentos a setecentos quilos. O substantivo “corno” complementa a caracterização – além de significar os chifres de animais, é o nome que popularmente se dá ao marido traído pela esposa.

Frisando que o mendigo apanhou muito e, como se vê no meme (Figura 15), ficou “com a cara inchada de tanto levar porrada” – termo que remete a uma pancada dada com a mão e que, nesse caso, faz menção aos socos que o *personal trainer* desferiu –, o cronista escreve a expressão “pra cachorro”. Apoiado nas ideias de Fabiano Santos Saito (2013), Sérgio Rodrigues (2020) explica que o sentido adverbial de grande quantidade contido nesse dito surgiu na cultura rural brasileira, a partir da ideia de que há uma muita comida na casa,

fartura da qual até mesmo os animais se beneficiariam. Assim, assevera Rodrigues (2020), “comida pra cachorro” resulta de “comida que dá até para o cachorro comer”. Antes, referindo-se às pancadas que o marido desferiu, o narrador opta pela gíria “pescoções”, mantendo-se no campo semântico das expressões populares.

Por fim, salientando o tom informal de conversa fiada que é recorrente em crônicas, pode-se pensar que o narrador, ao dizer “se a própria falou em sexo consensual, não houve estupro, é ou não é, pessoal?”, recorre à quebra da quarta parede, que, de acordo com Walter Lima Torres Neto (2009), é um recurso ligado ao teatro, com o qual os atores interagem com o público, partindo do pressuposto de que haveria uma barreira imaginária entre a ficção desenvolvida no palco e a “fatia de vida” que a plateia representa. Além disso, na frase do narrador, percebe-se, novamente, certo deboche, pois ele duvida das versões de surto psicótico e estupro, reforçando a hipótese de sexo consensual.

O *Notícias Populares* circulou até o ano 2001. No entanto, histórias macabras como a do Bebê Diabo, irreverentes como a do Pelezão e folclóricas como a de Chico Pé de Pato continuam habitando o imaginário paulistano²⁰. Como dissemos, os contos de Rubem Fonseca apresentam a linguagem de ambientes populares, além de possuírem como tema crimes de toda ordem, o que os aproximam de crônicas policiais. Assim, nesses pontos, aproximam-se do tipo de jornalismo do *Notícias Populares*. Entretanto, Fonseca escreve literatura. Manipulando matéria-prima semelhante à do *NP*, busca causar estranhamento nos seus leitores, efeito que possibilita refletir criticamente sobre a violência espetacularizada. Apesar de serem semelhantes em termos de discurso e de teor, são diferentes no que concerne aos enunciadores, como veremos a seguir, na análise dos contos selecionados para este trabalho. Antes, nos debruçaremos sobre os mecanismos da forma breve a partir da ótica de três autores que refletiram sobre o ofício do contista e que, assim como Fonseca, têm forte ligação com a narrativa policialesca.

²⁰ Ao contrário do *Notícias Populares*, que sempre enfatizou a violência dos fatos em que Chico Pé de Pato foi protagonista, o documentário *Pé de Pato: as (in)justiças de um cidadão comum*, de Bruno Carvalho e Luis Gustavo Carvalho (2020), esmiuça, por meio de depoimentos de jornalistas e de autoridades da segurança pública, as complexidades desse personagem da crônica policial paulistana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cTBjSA0TCUQ&t=727s>.

3 A ARTE DO CONTO

3.1 A narrativa curta e a imprensa

Como dissemos, o jornalismo e as artes em geral se apropriam da violência, que, por se tratar de um fenômeno social e biológico, é recheada de complexidades. Para criar representações literárias violentas, Rubem Fonseca se utilizou, na maior parte de sua obra, da forma breve. Justamente por isso, embora tenha escrito narrativas longas, ele é considerado mais contista do que escritor de romances. Apesar de ser econômico no que tange à extensão, o conto literário é uma forma entremeada por especificidades.

Em sua “Poética”, Aristóteles (2005, p. 26) disserta sobre aspectos elementares da tragédia – a imitação de uma história com começo, meio e fim. Mais adiante, ele (ARISTÓTELES, 2005, p. 29-30) diz que a tragédia não deve apenas reproduzir um objeto, mas também inspirar temor e pena por meio de fatos inesperados, reviravoltas que ele chama de peripécias.

Essa definição do texto trágico liga-se ao entendimento do que é o conto. Alfredo Bosi (2006, p. 7) escreve que, em comparação à novela e ao romance, o conto faz valer todas as possibilidades da ficção, ficando sempre na fronteira entre o narrativo e o lírico, o diegético e o dramático. Serve de complemento ao raciocínio de Bosi a reflexão de Raimundo Magalhães Jr. Nas palavras do catedrático (MAGALHÃES JR., 1972 p. 10), em confronto com o romance, o conto seria uma narrativa episódica, linear e horizontal, que não se aprofunda na psicologia das personagens, tampouco nos motivos das suas ações. A conduta dos atores se resume aos seus modos de agir. Já o romance, ao contrário, não apresenta um único episódio, mas uma sucessão deles, todos interligados e explorados verticalmente, com uma profundidade que o conto não pode ter.

Sobre a distinção que se faz entre conto e romance, Fábio Lucas segue a mesma linha de Bosi e Magalhães Jr. Conforme a análise do crítico (LUCAS, 1983, p. 105), enquanto a narrativa longa, por causa da complexidade e da metamorfose das personagens, torna-se espelho da multiplicidade de relações da sociedade, a breve tende a captar o individual, um momento específico da trajetória humana.

Para efeito comparativo, vale mencionar as palavras de Paulo Rónai a respeito da novela. Em apêndice de *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, Rónai (2009, p. 89) escreve que não há categorização universal que distinga a novela do conto ou do romance. No que

tange ao conto, essa distinção é mais quantitativa, sendo a novela um pouco mais longa; em relação ao romance, a diferenciação recai sobre a estrutura – se a forma romanesca expõe planos e temas que se multiplicam, a trama da novela direciona a atenção do leitor para uma única sequência de eventos, em que há a predominância de um problema central.

Para que os críticos chegassem a essas concepções, porém, a roda da História girou bastante. O conto demorou a atingir maturidade literária e a adquirir características palpáveis como as da tragédia aristotélica. Nádia Battella Gotlib (1985, p. 6-7) detecta fases que passam por Caim e Abel na *Bíblia*, pelas narrativas de Sheherazade nas *Mil e uma noites* e chegam ao século XIV, quando o conto oral ganha registro escrito e o estatuto de histórias de moldura nas narrativas do *Decameron*, de Boccaccio. Depois, surgem as *Novelas exemplares* de Cervantes, no século XVII, e as fábulas de La Fontaine, no XVIII.

No entanto, é no século XIX que o conto se desenvolve, principalmente, pela pesquisa do popular e do folclórico (tendo como principais representantes Jacob e Wilhelm Grimm) e pela explosão dos veículos de difusão jornalística. Charles Kiefer (2011, p. 14) assinala que a variante ocidental do conto nasceu com o surgimento da imprensa, da locomotiva e da industrialização. Fábio Lucas (1983, p. 105) também afirma que o conto constitui o gênero literário que mais se adequou às especificidades dos tempos modernos, acompanhando a evolução da imprensa e das publicações periódicas. Já Walnice Nogueira Galvão (1983, p. 168-169) assegura que o gênero das histórias breves constitui a tomada do poder literário por meio da prosa ficcional impressa nos jornais. Assim, a ficção passa a competir com os fatos que a notícia traz e estabelece uma interessante contradição entre o factual e o imaginário, em que um quer ser o outro. Foi nesse período, afirma Raimundo Magalhães Jr. (1972, p. 14), que a forma breve atingiu certa excepcionalidade. Nomes como Ernst Theodor Wilhelm Hoffman na Alemanha, Gustave Flaubert e Guy de Maupassant na França, Anton Tchekhov na Rússia, Edgar Allan Poe nos Estados Unidos e Machado de Assis no Brasil representam essa originalidade.

Galvão (1983, p. 168) ainda fala que o conto se apresenta como uma das primeiras investidas da indústria cultural dentro de uma imprensa cujos principais mantenedores são os anúncios publicitários. Na mesma linha de pensamento, Kiefer (2011, p. 18) ressalta que, nesse período, por uma emergência interna, o capitalismo massifica a educação, e as pessoas têm cada vez mais necessidade de entretenimento nas horas livres. A energia elétrica fez a noite mais curta, dias santos e feriados surgiram, o tédio característico das áreas rurais foi para as grandes cidades. Por isso, há uma explosão de revistas de variedades que comportam seções de literatura, comprovando que o sistema literário se movimenta cada vez mais

rapidamente, imitando o ritmo frenético das rotativas. Esses suplementos publicam novos autores, as editoras lançam antologias que os periódicos resenham, gerando novos leitores e resenhistas.

Sobre a velocidade cada vez maior com que a imprensa se movimenta, forma leitores e lança escritores, cabe lembrar menção que Flora Süssekind (1987, p. 12) faz da cena inicial do filme *Hammett*. Nela, o diretor Wim Wenders mostra o personagem-título, que, de costas para a janela, datilografa de maneira frenética. Trata-se de um escritor que, sem fazer rascunhos, escreve direto à máquina textos de imediata publicação em revistas baratas, em ritmo industrial de produção.

Nessa sociedade urbana que se torna cada vez mais veloz e tecnológica, Fábio Lucas (1983, p. 106) faz saber que o Realismo, signo desse mundo de aço e de concreto, cristalizou determinado modelo de conto que, por causa de sua condensação e do rigor aplicado ao seu acabamento, passou a ser comparado ao soneto. Nesse tipo de narrativa, todas as partes se organizam em prol de um desfecho. Foi a partir daí que surgiu o modelo de narrativa policial que inúmeros autores utilizariam, cujo fundador é Edgar Allan Poe. Ele dedicou-se ao mapeamento das peças que formam o conto e dos efeitos provenientes da trama. Os ensaios e as ficções de sua autoria influenciaram escritores como Julio Cortázar e Ricardo Piglia, que interpretaram os alicerces do conto a partir da obra do autor estadunidense, aproximando suas produções literárias do relato policialesco.

Por causa do entrosamento temático e formal com a obra fonsequiana, elegemos as poéticas de Poe, Cortázar e Piglia como nortes para a análise das narrativas que selecionamos no *corpus*. Seguindo uma sequência cronológica, consideramos os principais aspectos de cada uma delas.

3.2 Edgar Allan Poe

Provavelmente, a maioria dos leitores associa Edgar Allan Poe a contos de terror como “O gato preto”, “Berenice”, “O poço e o pêndulo” e “A queda casa de Usher”²¹. Além disso, é consenso entre grande parte dos estudiosos que ele inaugurou o formato do romance policial

²¹ “A queda da casa de Usher” e “O poço e o pêndulo”, aliás, servem de argumento para filmes com direção de Roger Corman. Em ambos os casos, o diretor capta muito bem o tom dos textos literários, aplicando-o de maneira competente nos longas, promovendo um interessante complemento entre as obras verbais e as adaptações filmicas.

moderno²². Tal nomenclatura aparece porque, muito antes dos contos de Poe, já houve narrativas de investigação. Exemplo dessa ancestralidade traz Raimundo Magalhães Jr. (1972, p. 209), que menciona as passagens que o profeta Daniel protagoniza na *Bíblia*. Nelas, ele age como se fosse um antepassado de Sherlock Holmes ao dissolver farsas por meio de engenhosas deduções²³.

No decorrer da história da literatura, há outros exemplos em que uma personagem se mostra disposta a realizar a montagem de um quebra-cabeça à maneira de um detetive. Entretanto, é a partir de “Os assassinatos na Rua Morgue” (POE, 2021a, p. 16-89), “O mistério de Marie Rôuget” (POE, 2021b, p. 90-173) e “A carta roubada” (POE, 2008, p. 48-68) (três narrativas que têm o excêntrico Dupin como protagonista e cujo narrador posiciona-se nas mesmas distância e perspectiva) que autores como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie encontraram a base para as próprias produções. Esses fatos levam Jorge Luis Borges (2011, p. 51) a ser categórico ao afirmar que falar sobre o relato policial é falar de Edgar Allan Poe, que, em sua opinião, é o inventor do gênero. Borges (2011, p. 53-54) ainda diz que esse formato de histórias que Poe inaugurou leva em consideração o fato de a literatura ser uma operação da mente e não do espírito. Enfim, é um tipo de texto que fez e ainda faz muito sucesso comercial – a quantidade de séries e de filmes policiais que habitam os canais de televisão, as plataformas de *streaming* e os cinemas comprova o interesse do público por histórias de investigação.

Entretanto, Edgar Allan Poe não foi somente artista, mas também um crítico e escritor atento à sua época. Ciente do aceleramento dos meios de comunicação e de um tempo que se torna mais escasso em favor de maior produtividade, Poe nota que a estrutura de textos em prosa precisa atender tais demandas. Essas reflexões aparecem em três resenhas que o autor de *O corvo* publica sobre a coletânea *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne (POE, 2011a; 2011b; 2011c). Nelas, ele examina os procedimentos artísticos e indica, em alguns casos, o melhor tratamento dos meios expressivos.

Charles Kiefer (2011, p. 18-19) resume bem o modo como Poe imagina as narrativas que serviriam para tirar o tédio do homem moderno. Elas devem conter histórias curtas, de

²² Em um capítulo de nossa dissertação de mestrado (REIS, 2018), esmiuçamos as particularidades e as mudanças que o gênero sofreu com o passar do tempo.

²³ De acordo com Magalhães Jr. (1972, p. 209-210), Daniel ajuda na comprovação da inocência de Susana, formosa mulher vítima da chantagem de dois juízes. Depois de verem-na nua, enquanto se banhava, exigem que ela se entregue sexualmente a eles em segredo. Caso não o fizesse, inventariam para o marido que ela tentou seduzi-los. Ela se nega e a farsa é propagada. Para comprovar a inocência da personagem feminina, Daniel interroga os embusteiros e acaba provando a mentira através de inconsistências nos depoimentos de ambos.

temática variada, originais, com extensão suficiente para que a leitura se realize numa viagem de trem de Boston a Nova York. Além disso, o espaço reduzido nas páginas de jornais e revistas obriga o autor a polir a linguagem. É necessário poupar palavras, afinal, tempo é dinheiro. A economia gramatical também deve se adequar ao tom da narrativa, e o texto, com frases rápidas e parágrafos leves, necessita ser um espelho da agitação urbana. Sobre a questão da forma e na direção dos temas trazidos por Kiefer, Walnice Nogueira Galvão (1983, p. 169) explica que os espaços da imprensa destinados a textos ficcionais possuem pouca propensão a vanguardismos, o que força os autores a primarem por uma linguagem fluida e acessível.

Foram essas condições que delimitaram as regras para a criação de contos eficientes e impactantes. Tendo como base um ensaio de Valdemar Cavalcânti, Magalhães Jr. (1972, p. 20) destaca que, para o conto valer como peça de alto gradiente literário e resistir à passagem do tempo, o texto deve atender à síntese e ao dinamismo com os quais se recorta uma fatia da vida. Ao contrário do que ocorre no romance, no conto, o que é supérfluo faz a vista doer, como se fosse um inchaço. Podemos dizer então que, à maneira de um fotógrafo (e essa comparação será muito cara à poética de Julio Cortázar, como veremos), o contista deve reduzir o foco de sua objetiva e limitar ao máximo a área de observação – como vimos ainda na introdução deste trabalho, é o mesmo procedimento efetivado por William Klein ao enquadrar o menino que, raivosamente, aponta a arma para a câmera; ao retirar a cena de um contexto mais amplo, Klein dá a ela novo significado.

Como mencionamos, Poe (2011a; 2011b; 2011c) escreveu três ensaios sobre os textos que compõem a coletânea *Twice-told tales*, de Hawthorne. A revista *Graham's Magazine* publicou os artigos entre 1842 e 1847. Pode-se dizer que é no segundo e no terceiro que ele melhor desenvolve seu raciocínio a respeito das características que devem acompanhar o conto, além de versar sobre métodos de composição. Em sua segunda contribuição, lançada em maio de 1842, um mês depois da primeira, o autor (POE, 2011b, p. 333) ressalta que nem todos os episódios encontrados em *Twice-told tales* são contos, pois muitos seriam ensaios puros.

Sabe-se que a forma ensaística também é objeto de discussão entre inúmeros teóricos. Uma das mais conhecidas ponderações é a de Theodor Adorno. O filósofo alemão (ADORNO, 2003, p. 29-30) escreve que o ensaio é um processo de experiência intelectual em que o pensamento não avança em sentido único. Diferentes reflexões devem se cruzar como se costurassem um tapete. Terminado o produto, é possível conferir se a tessitura do texto

possui densidade. Para Adorno (2003, p. 37), a ensaística se aproxima da arte na medida em que é antissistemática, pois subverte paradigmas de gênero.

A respeito das fronteiras movediças que separam o ensaio de outros tipos textuais, Alexandre Eulalio (2018, p. 145) indica que esse modelo de manuscrito é uma ilha estética de maré muito volúvel, pois caminha em direção às áreas adjacentes. Muitas vezes, anexa regiões vizinhas à sua própria, de maneira inconsciente. Eulalio (2018, p. 147) ainda aponta que o ensaio pode aparecer dentro de uma crônica de jornal, numa roupagem mais despojada, ou na forma de um escrito em que seu autor examina alguma coisa à maneira de um ensaiador de metais.

Com as palavras de Adorno e Eulalio, vemos que o ensaio se encontra a considerável distância do conto, principalmente no que se refere ao efeito. Assim, lendo os *sketches*²⁴ de Hawthorne, Poe (2011b, p. 334) os avalia como belos e afirma que um pintor que tomasse contato com eles classificaria aquele tipo de beleza como repouso. Ou seja, tudo é quieto e contemplativo, estando ausente qualquer intenção de atingir algum resquício de efeito. Na visão do Poe articulista (2011b, p. 334), apesar de haver imagens inusitadas, elas nunca excedem a barreira da quietude.

Em sua terceira resenha, de novembro de 1847, Poe aprofunda os conceitos trabalhados nos artigos anteriores, englobando também o livro de contos *Mosses from an old manse*, então mais recente obra de Hawthorne. Nesse ensaio, o autor de “Os assassinatos na Rua Morgue” retoma a questão do efeito que, para ele (POE, 2011c, p. 355), seria o aspecto mais importante na composição ficcional. É a partir dele que se tem a sensação de originalidade que fantasias vacilantes e semiformadas evocam. Poe (2011c, p. 358-359) ensina que a alegoria é um dos elementos que mais atrapalha a unidade de efeito, pois ela remete a informações que estão fora da malha textual, prejudicando o desenvolvimento dos temas localizados no seu cerne. A unidade de efeito seria o bem mais valioso do artista, mais vital do que qualquer alegoria, cuja presença inutiliza a seriedade e a verossimilhança da narrativa.

É nessas páginas de 1847 que Poe também defende a brevidade da narrativa literária. Para ele (POE, 2011c, p. 361-362), não é a extensão de uma obra que lhe garante qualidade, mas o espaço limitado do conto, que propicia ao artista o desenvolvimento do pleno domínio da prosa, pois o seu valor está no raio de ação do excitação. Esse raciocínio conversa com o de Victor Chklóvski. Embasando-se nas ideias do filósofo Herbert Spencer, o formalista

²⁴ Para Kiefer (2011, p. 44), *sketches* são notas leves e informais, de teor ensaístico.

(CHKLÓVSKI, 2013, p. 88) fala que a economia da atenção está na base das normas que determinam a escolha e o uso das palavras. O único objetivo de todo e qualquer escritor é criar imagens a partir do caminho mais fácil, utilizando o mínimo de recursos verbais.

Sobre a extensão das narrativas e seus respectivos efeitos, Poe (2011c, p. 364-365) esclarece que a leitura de um romance longo, que não pode ser lido de uma assentada, coloca para escanteio os benefícios da totalidade, pois a interrupção do contato com a história quebra o impacto da leitura. No conto breve, formula Poe (2011c, p. 365), o autor conduz por inteiro seu propósito narrativo e, assim, tem em suas mãos a alma daquele que o lê. Em sua opinião, antes de inserir quaisquer incidentes na história, o competente artista literário concebe cuidadosamente um efeito único e singular. Depois, combina-o a incidentes que levarão à sua construção, escrevendo cada frase em favor desse desígnio pré-estabelecido.

Podemos perceber que Edgar Allan Poe, nessas três resenhas, reflete sobre a composição do conto como o crítico e ensaísta que procura ver nos escritos de terceiros as qualidades que considera imprescindíveis em boa literatura. Além disso, todas as regras que o Poe ensaísta impõe são reflexos, como dissemos, do ritmo de uma sociedade que se industrializa em alta velocidade. Mas é no talvez mais famoso de seus ensaios que ele assume a postura de um artista que metrifica sua arte e calcula cada movimento a ser executado. Publicada em 1846 na mesma *Graham's Magazine* em que escreveu as resenhas sobre os contos de Hawthorne, “A filosofia da composição” (POE, 2019) é o tratado em que Poe explica o modo como pensou e realizou cada verso de *O corvo*. Apesar de tratar-se de um poema, suas características também se encaixam no processo de elaboração de narrativas breves. Em primeira pessoa, ele reflete sobre a escolha e a combinação de todos os elementos expressivos que constituem o efeito desejado.

Assim como na segunda e na terceira resenhas, Edgar Allan Poe (2019, p. 58) considera, primeiro, o efeito, que deve ter em vista a originalidade. Após selecioná-lo, pensa na combinação dos incidentes e no tom narrativo, que cumprirão seu desígnio. Ele (POE, 2019, p. 60) volta a dissertar sobre a extensão da obra de arte, que, no caso de ser muito longa, prejudica a criação do efeito e a continuidade da tensão, elementos importantes para a unidade de surpresa – caso sejam necessárias duas sessões de leitura, o sentimento de totalidade se perderá por completo.

As ideias do Edgar Allan Poe artista se conectam com as de Victor Chklóvski (2013). O formalista também milita a favor da criação de imagens que, por meio do uso de determinados elementos expressivos, subvertem a linguagem cotidiana. Para Chklóvski (2013, p. 83), a arte é o pensamento por imagens, figuras que revelam objetos de diferentes

maneiras, e cada uma delas depende do emprego dos recursos expressivos. A partir daí, Chklóvski (2013, p. 86) ressalta que o objeto pode ser prosaico e percebido como poético ou vice-versa, sendo que seu caráter estético depende do modo como o percebemos. Tal percepção depende de procedimentos particulares que garantem ao item a estética mencionada. Apesar de a descrição ser fundamental para que o destinatário da mensagem a perceba artisticamente, cabe ressaltar que ela não deve ser feita de maneira cotidiana, pois, segundo Chklóvski (2013, p. 87), a finalidade da arte é dar ao objeto *status* de visão, singularização daquilo que, normalmente, reconhecemos por seu utilitarismo.

O efeito, que Poe menciona tantas vezes, tem exatamente a função desse espectro que tira o leitor do automatismo. Por isso, o fundador do romance policial moderno se refere reiteradamente à extensão das obras de arte. Para ele (POE, 2019, p. 61), no caso de criações literárias como o poema e o conto, o limite diz respeito a leituras que se realizem em linhas temporais demarcadas. Dentro dessa circunscrição, deve-se estabelecer uma afinidade matemática entre a extensão do texto e o grau de feito catártico que ele é capaz de atingir. Portanto, a partir das palavras de Poe, podemos dizer que a beleza tem medida.

Além da fórmula das narrativas policiais, a poética do conto de Edgar Allan Poe teve inúmeros seguidores, sendo objeto de leitura e releitura. Entre eles, Julio Cortázar certamente foi um dos que mais teve destaque.

3.3 Julio Cortázar

Julio Cortázar é um leitor atento de Edgar Allan Poe. Não somente do contista ou do poeta, mas também do crítico que se dedica a esmiuçar os processos da criação artística. Assim, ao ler suas resenhas a respeito da obra de Hawthorne, Cortázar (2008, p. 121) constata que, para o autor de “O gato preto”, os processos estilísticos caros à poesia não se enquadram no conto e as narrativas estéticas não são contos genuínos, sendo esses somente os denominados “de efeito”. Interpretando o modo como Poe se refere à unidade de efeito, o escritor argentino (CORTÁZAR, 2008, p. 123) chega à conclusão de que, no interior das narrativas curtas, tudo deve ser intenso. Para que tal intensidade ocorra (e veremos que essa palavra será muito cara a Cortázar na confabulação de sua própria poética), é preciso que a relação entre forma e conteúdo seja orgânica. O conto não é intenso pelo exagero factual, mas por apoiar o tema na estrutura que o sustenta.

Exemplo dessa organicidade aparece em “Os assassinatos na Rua Morgue” (POE, 2021a). Cortázar (2008, p. 127) explica que Dupin se utiliza de matiz analítica para deleitar-se falando de um acontecimento cujo tema é o homicídio grotesco de mãe e filha, que tiveram seus corpos espancados e mutilados. Em toda a sua obra, é um dos poucos momentos em que Poe imprime o encanto intelectual por meio do relato cruel. A combinação de registro narrativo (tratar do assunto de modo científico) e de coisa narrada (assassinatos em que a mãe é encontrada presa na chaminé e de cabeça para baixo, e a filha, semidegolada) configura essa crueldade.

Os aspectos mais gerais da poética de Poe, que envolvem efeito, tom narrativo e tema, servem para Cortázar compor seus próprios capítulos a respeito de características do conto. Agora, a base é sua própria experiência como contista. Em conferência para escritores cubanos, o autor de *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 2008, p. 148) classifica quase todos os contos de sua autoria como pertencentes ao gênero fantástico, pois são textos que se opõem a um equivocado realismo, que consiste em crer que é possível descrever e explicar todas as coisas, conforme impõem certas premissas das escolas científico-filosóficas do século XIX. Cortázar (2008, p. 148) ainda cita Alfred Jarry – seu orientador em uma busca pessoal de um realismo à margem da ingenuidade –, para quem o verdadeiro estudo da realidade reside na exceção das leis, e não nos momentos em que elas se cumprem.

Sobre as características gerais das narrativas fantásticas, cabe lembrar ainda as palavras de Todorov (2013, p. 148), que escreve que, no mundo tal qual o conhecemos – universo esse no qual, a princípio, não existem seres sobrenaturais –, o fantástico se insere como um fato que as leis desse planeta não podem esclarecer. O indivíduo que vivencia o insólito deve escolher entre duas opções: ou foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo à sua volta permanece como está ou houve realmente o ocorrido, mas de uma maneira que ele não sabe. Tendo ciência sobre qual das opções melhor se encaixa na narrativa, migra-se do fantástico para o estranho ou para o maravilhoso. Ainda de acordo com o autor de *As estruturas narrativas* (TODOROV, 2013, p. 148), o fantástico seria, assim, a hesitação e a incerteza que um indivíduo experimenta durante certo período.

Já Cortázar (2008, p. 150) enxerga o conto como uma síntese do indizível, resultado do embate entre vida e expressão escrita, em que a forma breve se coloca como um resumo súbito e fugaz de uma biografia, como um tremor de água dentro do cristal. Da mesma maneira que Victor Chklóvski (2013, p. 83), Cortázar (2008, p. 150) conclui que somente observadores perspicazes podem captar imagens que escondem essa alquimia secreta e quase invisível. Como sabemos, observação e distanciamento são práticas comuns entre artistas. Por

isso, James Wood (2017, p. 50) escreve que pessoas comuns não olham com vagar para as coisas que as rodeiam, mas os artistas em geral, sim.

Entre esses observadores, bons fotógrafos têm grande destaque. Empunhando suas objetivas, estão sempre atentos ao que se passa à sua volta. Muitas vezes, dispõem de uma fração de segundo para compor o cenário. Cortázar, que também era fotógrafo, muito refletiu sobre a prática da fotografia no conto “As babas do Diabo”, em que o narrador (CORTÁZAR, 2016, p. 59) diz que as pessoas deveriam, ainda crianças, aprender a fotografar. Assim, desenvolveriam senso crítico e capacidade de recortar a realidade, adotando diversos ângulos de visão. Numa época em que o *black mirror* dos celulares substituiu o visor da objetiva, a proposta cortaziana tem requintes de vanguardismo. A tela dos *smartphones* talvez leve a alcunha de espelho justamente porque a maioria dos seus usuários queiram somente fazer retratos de si mesmos.

Na era das redes sociais, parece novidade dizer que a prática fotográfica não possui apenas fins narcísicos. Outro desígnio para esse exercício aparece no filme *Medianeras* (lançado em 2011, com direção de Gustavo Taretto). Ali, Martín (Javier Drolas) é diagnosticado como fóbico. Para combater o distúrbio, seu psiquiatra recomenda que ele fotografe. A fobia de Martín é consequência do desordenamento arquitetônico de Buenos Aires. A falta de planejamento na construção amontoada de edifícios compromete seu equilíbrio emocional. O ato de fotografar obriga-o a adotar outra perspectiva, a olhar à sua volta de maneira diferente, a enxergar detalhes cifrados no cotidiano. Fotografar é estar e, ao mesmo tempo, não estar. Ausência e presença habitam a mesma construção sintática porque, para enquadrar o que ninguém vê, o fotógrafo precisa se afastar da caótica sucessão de acontecimentos urbanos.

É um comportamento parecido com o mencionado por Michel de Certeau. Segundo o historiador francês (CERTEAU, 2004, p. 169-170), as ruas de Nova York têm um tipo de lei autônoma que coloca os pedestres numa massa de identidades indistinguíveis. Para que seja possível ler e interpretar o caos repleto de ruídos do tráfego motorizado, ele sugere uma subida ao topo das extintas Torres Gêmeas – no alto do World Trade Center, o caminhante se transformaria num tipo de fotógrafo, *voyeur* que, distanciado do trânsito da cidade, poderia ler aquele universo emaranhado que há pouco o possuía.

Ao refletir sobre os modos de escrever contos, Cortázar (2008, p. 151) imagina o contista como um tipo de fotógrafo, comparando o romance ao cinema e o conto à fotografia. As narrativas romanescas se aproximariam da sétima arte na medida em que ambas pressupõem uma ordem aberta de desenvolvimento da narrativa. Já o conto e a fotografia

pressupõem um limite de abordagem que o recorte impõe. Fotógrafos e escritores utilizam tal limitação como fator estético – no caso desses últimos, como já vimos pelas palavras de Charles Kiefer (2011, p. 18-19), o espaço restrito de jornais e revistas e a necessidade de ler uma história em curto espaço de tempo impuseram essa condição, circunstância que transformou o escritor de contos, assinala Alfredo Bosi (2006, p. 9), em um pescador de momentos singulares. O contista descobre o que os outros não sentiram com acuidade e não viram com clareza, explorando, por meio do discurso literário, uma hora intensa e aguçada da percepção.

Sobre a função da fotografia, Cortázar (2008, p. 151) escreve que fotógrafos da estirpe de Cartier-Bresson definem seu trabalho como a arte paradoxal de recortar fragmentos da realidade e criar significados que transcendam os limites que o visor da câmera impõe. Assim, tanto fotógrafos quanto contistas são caçadores de acontecimentos significativos, momentos que direcionam a sensibilidade do espectador/leitor além da imagem revelada.

Como exemplo no âmbito fotográfico, resgatamos *Morte de um soldado republicano*, imagem que Robert Capa capturou em 1936:

Figura 20 – *Morte de um soldado republicano*, de Robert Capa



Fonte: Ribeiro (2015).

A imagem (Figura 20) contém o momento em que um soldado espanhol recebe o tiro. Trata-se da fugacidade mencionada por Cortázar, fração de segundo que, paralisada, recebe inúmeros significados e cujo alcance vai além do homem que desfalece – Capa pinçou a circunstância concreta em que a vida se encerra. É o que Roland Barthes (2015, p. 14) chama de particular absoluto, evento que a fotografia reproduz infinitamente e que ocorre somente

uma vez. Além disso, a obra em destaque cumpre parte das reflexões de Geoff Dyer sobre a arte de fotografar. De acordo com o ensaísta inglês (DYER, 2013, p. 10), pinturas a óleo deixam batalhas como as da Grã-Bretanha ou de Trafalgar inusitadamente silenciosas. Já as boas fotografias podem tanto ser sensíveis ao som quanto à luz, pois podemos ouvi-las e contemplá-las. É o caso do instantâneo de Capa, em que observamos o corpo torcido que a bala penetra e quase ouvimos o disparo, tamanha a vivacidade do retrato.

Se pensarmos, como fizemos no capítulo de introdução, nos significados atribuídos ao verbo *to shoot*, que designa a ação principal de armas de fogo e de câmeras fotográficas, pode-se dizer que o protagonista do retrato de Capa recebe, na verdade, não apenas um, mas dois disparos. O primeiro remete ao fuzil que, aparentemente, lhe tira a vida. O segundo, à lente do fotógrafo que, à espreita, aguarda o instante decisivo.

Dessa maneira, pensando no efeito (aqui, mais uma referência à poética de Poe) que as narrativas curtas buscam, Cortázar (2008, p. 151-152) compara a leitura a uma luta de boxe. Assim, o romance ganha do leitor por pontos, acumulando progressivamente os efeitos a cada episódio. Já o conto deve ser incisivo e mordente desde o início. Ainda que não pareça tão intenso, o bom contista, explica Cortázar (2008, p. 152), comporta-se como um boxeador experiente que, de maneira sutil, enfraquece a defesa do adversário até nocauteá-lo com um cruzado fulminante. Ao contrário do romancista, não há tempo para o contista acumular pontos. Por isso, ele deve trabalhar verticalmente, em profundidade. Cleusa Rios Passos (2001, p. 69) complementa o raciocínio de Cortázar e afirma que as narrativas longas se alternam entre momentos mais impressionantes e outros nem tanto, enquanto as formas breves buscam impactar o leitor de modo que ele não tenha tempo de retomar o fôlego.

A respeito do tema que as narrativas em geral constroem, Cortázar (2008, p. 152) se apropria de reflexões que já haviam aparecido em seu ensaio sobre o Poe contista, mas, naquela ocasião, apenas como leitura do que o escritor estadunidense esperava de um bom conto. Agora, ressalta que uma narrativa breve não se torna ruim pela temática, mas pelo tratamento linguístico ao qual é submetida. Ou seja: não é *o que* se diz, mas *como*. Desde as primeiras palavras, é necessário que três pontos cruciais que Cortázar identifica no interior do mecanismo das narrativas curtas apresentem-se ao leitor: significação, intensidade e tensão.

O idealizador de *Valise de cronópio* (CORTÁZAR, 2008, p. 152-153) diz que o conto significativo não depende da escolha do tema. Assim como o bom fotógrafo – vide as imagens de William Klein (Figura 1) e de Robert Capa (Figura 3) – congela uma cena polissêmica, contistas como Mansfield e Tchekhov selecionam pequenas tramas cotidianas e familiares que, submetidas ao tratamento de apurados meios expressivos, vão além da

miserável existência que as define. A ideia de significação, continua Cortázar (2008, p. 153), não se concretiza caso não esteja organicamente relacionada com a intensidade e a tensão, elementos ligados ao tratamento literário e à técnica narrativa.

No ensaio “Do conto breve e seus arredores”, o escritor (CORTÁZAR, 2008, p. 228) trata particularmente da tensão, dissertando a respeito do caráter esférico do conto. Toda a ação do narrador deve convergir para acontecimentos que estejam dentro desse espaço circunscrito, desenvolvendo a trama do interior para o exterior. Esse raciocínio conversa com a escrita de Edgar Allan Poe, à qual nos referimos anteriormente, quando o autor identifica como literariamente fracos os textos alegóricos de Hawthorne.

Portanto, pode-se dizer que, dentro desse universo, há um acontecimento ou uma revelação inexplicável que balança sua estrutura. Da mesma maneira que Cortázar e Poe, outro escritor argentino estudou a máquina do conto com afinco. Assim como seus antecessores, também teve como palavra-chave a tensão que se cria no interior das formas breves.

3.4 Ricardo Piglia

No ensaio “O que é um leitor?”, Ricardo Piglia (2006, p. 19) descreve uma fotografia em que Jorge Luis Borges está de cócoras, na Biblioteca Nacional do México, com um livro muito próximo ao rosto. Piglia define o autor de *Ficções* como um dos leitores mais competentes e obcecados que já existiram. Borges teria queimado sua vista de tanto ler e, ainda assim, como se vê na imagem que mencionamos, insiste em decifrar palavras, mesmo com a cegueira que se avizinha.

A figura do leitor também é uma marca das narrativas borgianas. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (BORGES, 2007), dois amigos, isolados em uma chácara, conversam, tarde da noite, sobre a possibilidade de composição de um romance cujo narrador embaralha os fatos. Inspirado por um espelho no fim do corredor, o assunto envereda para uma reflexão sobre esse móvel. Um dos personagens, chamado Bioy Casares (nome do consagrado escritor argentino de literatura fantástica, amigo de Borges), cita o heresiarca de Uqbar, para quem os espelhos, assim como a cópula humana, são das coisas mais abomináveis, pois multiplicam o número de homens e de mulheres.

Curioso, o narrador pergunta em qual livro se localiza esse pensamento, ao que o outro responde tê-lo lido em *The Anglo-American Cyclopaedia*, no capítulo dedicado a Uqbar. Por

coincidência, há uma edição do volume na residência em que conversam, motivo pelo qual iniciam infrutífera e insólita busca: os dois leitores têm em mãos a mesma enciclopédia que Bioy leu e citou, exemplar que, estranhamente, não possui o artigo que ele menciona.

Os leitores que protagonizam o conto são uma espécie recorrente na obra de Borges. Piglia (2006, p. 26) os descreve como heróis no espaço que se abre entre o texto e a vida. Na obra borgiana, o leitor não é aquele que, noite alta, mergulha na leitura de um único romance, mas o que passa de uma obra para outra, rastreando capítulos, citações e fontes, em busca de novas veredas. O retrato de Borges com um livro muito próximo dos olhos na Biblioteca Nacional do México é um resumo desse comportamento. De acordo com Piglia (2006, p. 20), as palavras, quase invisíveis para o seu leitor, representam uma abertura para universos múltiplos. Desse modo, pode-se dizer que a leitura é a arte da microscopia, em que é preciso aproximar-se muito para enxergar alguma coisa.

Piglia, além de ficcionista, também é um minucioso leitor. Prova disso é o modo como concebeu o romance *Dinheiro queimado*²⁵. Em epílogo da obra, ele (PIGLIA, 1998, p. 175) esclarece que a história fictícia partiu de um fato menor e esquecido, que a crônica policial noticiou em 1965. A notícia trazia o relato de um assalto a banco que ocorreu entre Buenos Aires e Montevideú. Nesse epílogo, Piglia coloca em prática o que já enxergava nos textos de Truman Capote e de Edgar Allan Poe²⁶. Para ele (PIGLIA, 2014, p. 56), documentos como *A sangue frio* e “Os assassinatos na Rua Morgue” se equilibram na linha da não ficção, pois em ambos há o uso de jornais que servem de base para a trama. Assim, as reportagens são mapas que norteiam a solução do enigma. Poe e Capote estão entre o reino da dedução e o universo dos fatos, portanto.

Além de ser um grande intérprete de obras literárias, Piglia considera a leitura parte importante de sua biografia. No primeiro capítulo de *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi*, ele (PIGLIA, 2017, p. 27) reflete sobre a quantidade de livros que alugou, emprestou, roubou e comprou durante a vida. Conclui que, mesmo não se lembrando de todos os títulos que leu, conseguiria reconstituir sua história por meio dos livros que compõem sua biblioteca.

²⁵ O título serviu de argumento para elogiada adaptação cinematográfica. Do diretor Marcelo Piñeiro, *Plata quemada* (nome no idioma original do livro), teve lançamento em 2000.

²⁶ Para escrever *Dinheiro queimado*, Ricardo Piglia realizou o mesmo movimento de Truman Capote. De acordo com Matinas Suzuki Jr. (2019, p. 423), o jornalista estadunidense leu nas páginas internas do *The New York Times* a notícia do assassinato de um fazendeiro e de sua família. A partir dali, Capote teve as primeiras ideias para compor *A sangue frio*, história que mudaria a relação entre jornalismo e literatura. Rodolfo Walsh e Norman Mailer também utilizaram esse processo na escrita de *Operação Massacre* e *A luta*, transformando reportagens em livros. No âmbito das narrativas breves, há “O velho na ponte”, de Ernest Hemingway, matéria jornalística sobre a guerra espanhola que possui aspectos literários.

Imitando o gesto de Borges, Ricardo Piglia interpreta, como anteriormente fizeram Poe e Cortázar, o mecanismo das narrativas curtas. A base para seu raciocínio está no ensaio “Teses sobre o conto” (PIGLIA, 2004, p. 89), em que cita uma anedota encontrada nos diários de Tchekhov: “Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”.

Na sequência das ações que movimentam o relato, percebemos que os quatro verbos (“ir”, “ganhar”, “voltar”, “suicidar”) possuem conjugação no presente do indicativo, dando a ideia de algo que perdura e está em andamento. Dentre eles, os que se apresentam como paradoxos são o segundo e o quarto vocábulos, que não se encaixam na lógica que precede o fato de tirar a sorte grande e cometer suicídio, situação que melhor combinaria com o antônimo de *ganhar*. Logo, reflete Piglia (2004, p. 89), o suicídio parece se desvincular do relato que envolve os acontecimentos do cassino, apesar de ele pertencer à mesma cadeia de episódios, como é possível constatar pelo conjunto sintático que Tchekhov elabora.

A partir desse raciocínio, o ensaísta (PIGLIA, 2004, p. 89) determina sua primeira tese sobre o conto, segundo a qual um conto sempre conta duas histórias: uma aparente, outra secreta. Além disso, também divide as narrativas breves em duas variantes, sendo elas a clássica e a moderna. Desse modo, infere-se que, ao denominar o tipo de histórias que Poe escreve como clássico, Piglia esteja pensando na estrutura das tragédias, que apresentam, conforme interpretamos embasados nas palavras de Aristóteles (2005, p. 26), começo, meio e fim, sendo este último aspecto diretamente proporcional ao desenlace. Veremos a seguir que, na variante moderna, é recorrente a ausência de desfecho, o que traz permanente desequilíbrio às histórias assim finalizadas.

Segundo o escritor argentino (PIGLIA, 2004, p. 89-90), o conto de estrutura clássica apresenta, em primeiro plano, a história um. De modo secreto, compila a história dois, cifrando-a nas entrelinhas da primeira história e escondendo-a atrás do relato visível. O efeito de surpresa aparece quando, no final do relato, surge a história secreta na superfície, o que configura o desenlace. Já sobre a variante moderna, Piglia (2004, p. 91-92) escreve que o narrador conduz as duas histórias como se fossem uma, manipulando a tensão entre elas sem nunca a resolver; ao final, aplica-se a teoria hemingwayana do *iceberg*, em que o mais importante nunca é totalmente codificado, mas apenas sugerido. Assim, vemos apenas a parte

visível do imenso bloco de gelo, aquela que está acima da superfície do mar – através do aspecto turvo da água, temos somente um vislumbre do que está por baixo dela²⁷.

Aqui, é possível pensar que Piglia tem semelhanças com as poéticas de Poe e de Cortázar. Embora não mencione os ensaios do autor de *O corvo*, recorre também ao termo “efeito”, que Cortázar apelidou de “nocaute”. Portanto, vemos que Piglia, leitor de Poe e de Cortázar, mantém-se conectado com os modos de leitura de seus mestres, não deixando de se preocupar com a linguagem. Como vimos, Poe insiste na escolha do tom narrativo, enquanto Cortázar assevera a importância do diálogo entre forma e conteúdo. Por sua vez, Piglia refere-se ao modo de narrar. Para que seu raciocínio fique mais claro, tomamos como exemplo o conto “Os assassinatos na Rua Morgue” (2021a), de Edgar Allan Poe, que a maioria dos estudiosos do romance policial considera o primeiro espécime desse tipo de narrativa.

De forma memorialística, ali, as duas histórias que Piglia menciona são a do crime e a da investigação. O narrador-testemunha é alguém que presenciou os fatos e que detém a perspectiva e a focalização, além de organizar o fluxo de informações direcionado ao leitor. Sabe tudo o que aconteceu e escolhe o arranjo, a fim de manter o leitor refém da narrativa, esperando pelo desfecho. Os assassinatos do título referem-se à misteriosa carnificina envolvendo duas mulheres, mãe e filha, moradoras de um conjunto habitacional do subúrbio de Paris. Quando C. A. Dupin (protótipo dos detetives que viriam posteriormente) fica sabendo do caso por meio dos jornais, inicia um solitário inquérito que habita a superfície do texto. O leitor acompanha o detetive amador na visita ao local do crime, averiguando as marcas deixadas no apartamento. Ao final, como se resolvesse uma equação matemática, sem deixar pontas soltas, Dupin demonstra de que maneira o delito aconteceu (segunda história) e apresenta as conclusões às quais chegou, caracterizando o desfecho de um conto clássico.

Esse raciocínio é semelhante ao de Todorov (2013, p. 96-97), para quem há duas histórias nas quais a narrativa de enigma se sustenta: a do crime e a do inquérito. Frequentemente, é um amigo do detetive que relata a segunda história (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes). Acima de tudo, ela seria a verdadeira história, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento de tudo. Segundo Borges (2011, p. 53), desse tipo de desenlace, precedido de apuradas explicações, deriva o fato de que Poe é representante de uma literatura cerebral, uma operação da mente e não do espírito.

²⁷ Iara Machado Pinheiro (2021, p. 44) interpreta a prosa de Katherine Mansfield, autora que também se utiliza da técnica do *iceberg* que Ricardo Piglia sublinha, de maneira semelhante. Segundo ela, Mansfield utiliza frequentemente as reticências no encerramento de suas narrativas, apontando um desacerto entre a vida interior de suas personagens e a forma de expressá-la, como se houvesse uma parede que essa introspecção não pode ultrapassar. Seria o retrato de um cotidiano mais pelo silêncio do que pela revelação.

Metáfora da geleira da autoria de Hemingway, um conto dele próprio pode servir de exemplo para a variante moderna. “Os pistoleiros” (HEMINGWAY, 2006) narra a história de um homem que recebe a notícia de que dois sujeitos estão prestes a assassiná-lo. Inexplicavelmente, mesmo sabendo do perigo que o ronda, aceita seu destino. Terminada a leitura da última página, o motivo de sua decisão permanece codificado e, ao mesmo tempo, atrelado à perseguição dos gângsteres. É como se a história que determina a aceitação do alvo estivesse separada do relato principal. Ainda que histórias como essa não apresentem desfecho e não juntem as pontas soltas do relato, sabemos que isso ocorre por opção do narrador, que escolhe não mostrar o que há nas profundezas do oceano da narrativa.

Se “Os assassinatos na Rua Morgue” é a origem da narrativa policial clássica, em que no final aparece a solução do crime, para Júlio Pimentel Pinto (2019), os elementos do conto de Hemingway – o rigor dos diálogos e das descrições, a visualidade das ações, a psicologia pouco aprofundada, a morte como epicentro – aproximam-no de outro tipo de romance policial que surgiria nos Estados Unidos, o *hard-boiled*. Com frequência, como dissemos anteriormente, a crítica aproxima esse tipo de narrativa da prosa de Rubem Fonseca. Bosi (2006, p. 15) chancela que o estilo do autor brasileiro bebe na prosa de Hemingway, que se relaciona com as obras de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, representantes mais ilustres da vertente policialesca que Pimentel menciona.

Em narrativas com esse tipo de linguagem, o *showing* é quase sempre opaco. Piglia (2004, p. 94) afirma que o conto joga luz, de maneira artificial, no que estava oculto. Define as formas breves de narrar como buscas por experiências únicas que nos mostrem uma verdade secreta. A fim de dar base a seu argumento, ele (PIGLIA, 2004, p. 94) cita Rimbaud: “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não uma remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato”.

A partir das palavras do poeta francês, é possível, assim como no caso de Cortázar, comparar as proposições de Piglia com a fotografia. Para melhor elucidarmos nosso exercício, destacamos a imagem seguinte:

Figura 21 – *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. Paris, France*, de Henri Cartier-Bresson



Fonte: *O Globo* (2014).

A foto (Figura 21) de Cartier-Bresson captura o momento em que o homem, ao pular uma poça, parece flutuar. Além disso, o espelhamento da água duplica sua silhueta, dando a impressão de multiplicidade, desdobramento. A profundidade de foco enquadra outra sombra que, próxima do portão, observa, em atitude cotidiana. Se pensarmos nas reflexões de Piglia a respeito da duplicidade narrativa peculiar ao conto e nas palavras de Rimbaud, concluiremos que o instantâneo de Bresson carrega o extraordinário que contrasta com o meramente corriqueiro. Em uma fração de segundo, o inesperado encobre a rotina, tremor imperceptível que se estabiliza no minuto seguinte.

Aliás, a profundidade de cenário da foto de Cartier-Bresson corrobora o que diz Takuma Nakahira (2022) em artigo sobre a estética de William Klein. Citando o crítico Shigemori Koen, o ensaísta (NAKAHIRA, 2022) afirma que, ao contrário de Klein e Capa, cujas câmeras não veem o que registram, mas agarram – situação pertinente tanto a *Gun 1* (Figura 1), de Klein, quanto a *Morte de um soldado republicano* (Figura 3), de Capa, em que os fotógrafos parecem sequer ter olhado pelo visor –, Cartier-Bresson estima a composição detalhada, em que cada detalhe do recorte é planejado.

Voltando às teorias de Piglia, é possível afirmar que ele as aplicou em narrativas que escreveu. A ficção parece um desdobramento dos ensaios e das notas de seus diários. Nota-se também as influências de Edgar Allan Poe e de Jorge Luis Borges. O conto “La película” (PIGLIA, 2015) é um texto que reúne esses elementos. O comissário Croce investiga a

existência de um filme pornográfico que, se chegasse à opinião pública, prejudicaria políticos do alto escalão do governo argentino:

Las cintas sucias eran un entretenimiento sofisticado para el disfrute de la clase acomodada del viejo continente, volvió a subrayar Croce y trazó luego un circulito sobre la palabra disfrute. El escribiente Lezama se esmeraba con el lenguaje, era su nuevo ayudante y, por lo visto, quería hacerse notar. Tres mujeres se divierten en un río y empiezan a acariciarse entre sí, siguió leyendo Croce. Un hombre vestido de “diablo” con cola, cuernos y bigotes falsos sale del follaje y captura a una de las muchachas. Filmada en las riberas de Quilmes, la película duraba veintiocho minutos. Es probable, aclaraba, prolijo, Lezama, que el título fuera una mala transcripción de El Sátiro, dado que la vista muestra a tres ninfas teniendo sexo al aire libre con un fauno.²⁸ (PIGLIA, 2015)

Ligado à tradição das narrativas de enigma, o detetive exerce o papel do leitor minucioso que reflete sobre o relatório secreto que tem à frente dos olhos, sublinhando o que considera importante ao mesmo tempo em que analisa o estilo que o escritor adota para apresentar a cena do filme. Consequentemente, temos um caso de metalinguagem, em que a literatura fala de si. Assim como no conto de Poe “A carta roubada” (2008), o centro da narrativa é um documento secreto de que alguém poderia fazer uso com fins políticos, pois uma das atrizes que realizam a cena é ligada a uma conhecida figura política. Essa seria a história que está na superfície no relato. A narrativa oculta é apenas sugerida ao longo dos parágrafos e diz respeito a duas personagens femininas: *la Irlandesa*, com quem Croce teve um caso amoroso no passado e que é casada com um figurão do governo, e Eva Perón, atriz, líder política e primeira-dama da Argentina. Ao contrário de Dupin que, em “A carta roubada” (POE, 2008), recupera o documento e recebe uma recompensa por isso, a função de Croce é destruir a evidência. Se o detetive de Poe é cerebral, age de modo independente, não tem ligações com a polícia e, longe de ter curiosidade pelo conteúdo da carta, interessa-se apenas pelo enigma do local onde ela estaria escondida, Croce é um agente público atormentado pelas dúvidas e apaixonado.

Quando se depara com o conteúdo do filme, as emoções tomam conta de seu juízo:

²⁸ As fitas sujas eram um entretenimento sofisticado para o prazer da classe rica do velho continente, Croce enfatizou novamente e depois desenhou um pequeno círculo na palavra prazer. O escritor Lezama era cuidadoso com a linguagem, era seu novo assistente e, aparentemente, queria ser notado. Três mulheres se divertem em um rio e começam a se acariciar, continuou lendo Croce. Um homem vestido de “diabo” com rabo, chifres e bigode falsos emerge da folhagem e captura uma das garotas. Filmado às margens do Quilmes, o filme durou vinte e oito minutos. É provável, esclareceu Lezama detalhadamente, que o título fosse uma má transcrição do Sátiro, já que a vista mostra três ninfas fazendo sexo ao ar livre com um fauno. (PIGLIA, 2015, tradução nossa)

Para peor, mientras se sucedían las escenas se oía un murmullo musical y feroz en la pésima banda de sonido, con gemidos y palabras obscenas en español que se traducían abajo en un francés prostibulario. La muchacha era rubia y parecía ausente y enconada. El tiempo se había detenido y en la penumbra de ese cuarto impersonal, con los ojos abiertos ante la luz cruda que transmitía las conocidas y sagradas imágenes de un coito envilecido, sintió que había empezado a llorar, ni siquiera lo sintió, porque sus sentimientos eran opacos y confusos, apenas un dolor sordo en el costado izquierdo, pero comprendió que estaba llorando porque en la alcoba donde se desarrollaban esos actos triviales y repetidos infinitamente desde el principio de los tiempos había empezado a filtrarse la lluvia, todo se había humedecido temblorosamente y Croce tardó en comprender que eran sus lágrimas las que mojaban y borraban ese rostro de mujer luminoso y amado que llenaba la pantalla y entonces Croce comprendió que lloraba por la miseria y la maldad del mundo y por esa mujer a la que tantos habían amado como a una virgen.

–Pero no es ella –dijo–. No es ella, no puede ser ella.

“Esa no puede ser la señora”, pensó, aliviado ahora, sin dejar de llorar.²⁹
(PIGLIA, 2015)

O narrador não diz se o protagonista chora porque vê sua amada ou por vislumbrar uma figura que a população idolatra e considera um símbolo de pureza. As lágrimas que borram a vista do comissário servem a essa opacidade. O leitor tem acesso somente a fragmentos do filme, recortes que sugerem partes de um todo. Assim, o narrador de Piglia segue uma premissa que o próprio autor escreveu e que está ligada à arquitetura das histórias de detetive modernas: “O mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Retomando o que escrevemos até aqui, é possível dizer que Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia leram os modos de composição do conto de maneiras parecidas, principalmente no que concerne aos efeitos que o ponto final causa. Embora as abordagens sejam distintas, todas elas confluem para os modos de narrar, sempre levando em consideração o emprego de recursos expressivos.

Em suas poéticas, o escritor estadunidense e os argentinos se voltam para aspectos gerais de autores considerados canônicos no lado ocidental do globo. No Brasil, a estética de

²⁹ Para piorar as coisas, à medida que as cenas se desenrolavam, um murmúrio musical feroz podia ser ouvido na trilha sonora ruim, com gemidos e palavras obscenas em espanhol que foram traduzidas no andar de baixo para o francês do bordel. A garota era loira e parecia ausente e zangada. O tempo havia parado e na penumbra daquele quarto impessoal, com os olhos abertos na luz áspera que transmitia as imagens familiares e sagradas de um coito degradado, sentiu que começara a chorar, nem sequer sentia, porque seus sentimentos eram opacos e confusos, apenas uma dor surda no lado esquerdo, mas ele entendeu que estava chorando porque no quarto onde aconteciam aqueles atos triviais e infinitamente repetidos desde o início dos tempos, a chuva começava a entrar, tudo se umedeceu tremulamente e Croce demorou a entender que eram suas lágrimas que molhavam e apagavam o rosto daquela mulher luminosa e amada que enchia a tela, e então Croce entendeu que ela estava chorando pela miséria e maldade do mundo e por aquela mulher a quem tantos amaram como eles fizeram uma virgem.

- Mas não é ela, disse ele. Não é ela, não pode ser ela.

“Essa não pode ser a senhora”, pensou, agora aliviado, sem parar de chorar. (PIGLIA, 2015, tradução nossa)

escritores modernos como Maupassant e Mansfield influenciou o desenvolvimento do conto, mas também esteve sob influência das formas simples. Rubem Fonseca, cuja obra estudamos no presente trabalho, contribuiu para o estabelecimento de um estilo de narrativa praticado até hoje. Por isso, faz-se necessária uma incursão pelas características mais marcantes da escrita de contos brasileiros.

3.5 O conto brasileiro

Em 1976, ano da primeira edição do ensaio “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, Alfredo Bosi (2006, p. 14-15) escreve que a segunda fase do Modernismo e a literatura estrangeira pós anos 1940 são os elementos influenciadores do que se escreveu nos últimos vinte e cinco anos, tomando como referência o momento em que o crítico fez o estudo em pauta. Entre as principais características da segunda onda modernista, diz ele, estão a limpidez sintática e o rigor na escolha do vocábulo, aspectos que a crônica de Rubem Braga e a prosa de Graciliano Ramos trouxeram. A respeito da literatura vinda de fora, Bosi (2006, p. 15) destaca que o texto impressionista de Katherine Mansfield e de Virginia Woolf, os elementos fantásticos e metafísicos de Franz Kafka e de Jorge Luis Borges e o modo elíptico de compor a frase de William Faulkner e de Ernest Hemingway foram as grandes influências do conto então contemporâneo.

Em 2018, Michel Laub escreveu artigo sobre sua experiência enquanto avaliador de obras que concorrem ao Prêmio Jabuti. A partir dela, o crítico e romancista (LAUB, 2018, p. 42) conclui que Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Rubem Fonseca, surgidos na época que o segundo Modernismo e certos autores estrangeiros influenciaram – período destacado por Bosi –, ainda se mantêm, nos dias de hoje, como as principais fontes de inspiração de novos escritores.

Talvez seja o emprego de narradores que diminuem sua distância em relação ao leitor o elemento que mais deixa claro as novidades estéticas que estavam por vir. Uma linguagem mais leve se avizinha, entrosada com um cotidiano desprovido de intelectualismos e rompendo com o estilo típico e convencional de outrora. Se Edgar Allan Poe viu a necessidade de modificação da forma em favor de espelhar o ritmo social de sua época, assim começavam a proceder Machado de Assis e Monteiro Lobato.

Por causa dessas mudanças, Flora Süssekind (1987, p. 89-90) afirma que, sob a interferência de um contexto ligado à velocidade mecânica e à reprodução da realidade por

meio da fotografia e do cinematógrafo, bem como tentando se aproximar da linguagem jornalística, a técnica literária obedeceria aos princípios, por exemplo, da imitação e da estilização. Como imitação, Sússekind (1987, p. 90) destaca a prosa, o teatro e as crônicas de João do Rio, textos em que há presença marcante da dicção e de personagens recorrentes em jornais e revistas ilustradas. A respeito da estilização, a autora (SÜSSEKIND, 1987, p. 90-91) menciona a reelaboração de características inerentes ao jornalismo nas narrativas de Lima Barreto e Euclides da Cunha, em que surgem características ligadas à reportagem. Ainda no campo da estilização, Sússekind (1987, p. 90-91) cita o espanto diante da crescente modernização que é reproduzido por interjeições e vocativos nas crônicas de Olavo Bilac.

Já Walnice Nogueira Galvão (1983, p. 170-171) observa que o Modernismo de 1922, movimento estético no qual Mário de Andrade está inserido, propôs uma nova linguagem literária, estética que mimetiza a locução telegráfica, o discurso fragmentado, as tomadas e os cortes cinematográficos, todos elementos característicos dos novos meios de comunicação. Os autores modernistas tinham como objetivo injetar a velocidade tecnológica na sua escrita, rapidez que é consequência dos avanços da Segunda Revolução Industrial. A autora (GALVÃO, 1983, p. 171) pontua que, astuto, o conto modernista imita o jornal, não mais porque busca ser semelhante a ele, mas porque procura maximizar os efeitos causados pelo discurso jornalístico. Lima (1983, p. 182) corrobora as palavras de Galvão ao dizer que o conto arremeda a gazeta de notícias. Ele toma como exemplo *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado, que surgiu, segundo o próprio escritor, a partir do que é publicado na imprensa: “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícia.” (MACHADO *apud* LIMA, 1983, p. 182). Complementando as análises de Galvão e de Costa Lima, Bosi (2006, p. 12) sublinha que o Modernismo de 1922 não se direcionou para uma poética regionalista. Ao contrário, seu norte foram as mitologias globais, que se relacionaram antropofagicamente com a cultura nacional. Até esse ponto do século XX, o conto brasileiro possui, quase sempre, ambientação provinciana e rural, de características regionais. Após os anos 1940, com o desenvolvimento das grandes cidades, as narrativas curtas passam a ocupar o espaço urbano, apresentando personagens e situações que refletem esse ambiente.

João Antônio foi um dos maiores mestres do conto de temática urbana. De acordo com Luiz Costa Lima (1983, p. 190), a base de suas narrativas são as vísceras populares cravadas no interior das metrópoles, onde o ócio, o subemprego, a trapaça, a sinuca e o furto imperam. É preciso jogo de cintura para sobreviver, como é possível constatar em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (ANTÔNIO, 2012), em que acompanhamos, madrugada adentro, a saga de três

jogadores de sinuca pelas ruas de São Paulo. Desse mundo dos pequenos expedientes e da malandragem, escreve Bosi (2006, p. 19), João Antônio manipula uma linguagem popular em que tudo é intenso e sintético. Aos protagonistas, o narrador imprime um ritmo que se alterna entre o desejo de saciar a fome e o medo da polícia, do malandro explorador e mais forte. Antonio Candido (2012, p. 580), por sua vez, destaca que é como se o escritor tivesse a intenção de mostrar novas dimensões da vida, realidades em que miseráveis tentam driblar sua condição social por meio da malandragem, ambientes nos quais somente os mais aptos sobrevivem. Assim, configuram-se não modos de existência, mas de subsistência.

Os anos 1960 apresentam-se como o período que mais revelou contistas. Nessa época, surgiram nomes como Osman Lins, Wander Piroli, Luís Vilela, Moacyr Scliar, Sérgio Sant'Anna³⁰ e, principalmente, Rubem Fonseca. De acordo com Lucas (1983, p. 143), Fonseca traz novo vigor à literatura brasileira. Explorando a violência generalizada da sociedade, mostra-se um mestre na maneira de narrar histórias de dicção rápida. Seus contos são crônicas da brutalidade, compostas de citações, sinais da era eletrônica, diálogos pulsantes, elementos que refletem a rapidez da vida urbana – particularidade já presente, conforme vimos por intermédio das palavras de Flora Süssekind (1987), na técnica literária localizada nas bordas do Modernismo, porque, segundo ela (SÜSSEKIND, 1987, p. 89-90), havia desde então convergência, em menor ou maior grau, entre forma literária e artefatos técnicos modernos.

A seguir, debruçamo-nos sobre as características dessa narrativa precisa e, muitas vezes, brutal.

³⁰ Outra prova da influência fonsequiana sobre os escritores dessa geração é o narrador de Sérgio Sant'Anna no conto "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", que diz ter ouvido a história de que Fonseca se disfarça de pobre e sobe o morro para assimilar aquela realidade e depois escrever seus textos (SANT'ANNA, 2007, p. 233).

4 RUBEM FONSECA: LITERATURA E SENSACIONALISMO

4.1 Características gerais

Em *Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca* (REIS, 2018), nosso trabalho de mestrado, elaboramos capítulo sobre os principais aspectos da obra do escritor. Por meio de textos da crítica em geral, ressaltamos a exitosa técnica que ele utiliza para construir seus narradores. Aliada a elementos ligados à representação da violência, essa habilidade aparece nos contos que selecionamos para o *corpus*. Ela, porém, também é evidente em outras narrativas, cujos temas não se relacionam com a descrição crua de atos brutais. Nelas, é possível notar que, para Fonseca, em boa parte de sua obra, foi crucial uma das premissas que Cortázar (2008, p. 152) mais destaca na composição de narrativas: não é o *que se diz*, mas *como*.

É o caso de “A santa de Schöneberg”, do volume *Romance negro e outras histórias* (FONSECA, 1994), em que há aproximação constante da pintura e da fotografia. Até aqui, as artes visuais, em especial a fotografia, foram de grande importância para refletirmos sobre aspectos que predominam em narrativas de alto gradiente literário. Por isso, nos deteremos em um trecho de “A santa de Schöneberg”, texto que apresenta parte significativa dos aspectos técnicos que a crítica levanta a respeito do estilo fonsequiano.

“A santa de Schöneberg” (FONSECA, 1994) é uma história que envolve Ursula e Roberto, dois personagens excêntricos que se conhecem de maneira inusitada. Conduzido por um narrador onisciente, o conto divide-se em pequenos capítulos, cada qual nomeado de acordo com o indivíduo cujo ponto de vista é adotado. A perspectiva de Ursula é a primeira a ser abordada. De sua janela, ela observa o cômodo em reforma de um edifício localizado em frente ao seu quarto:

Vê do seu quarto a cozinha do apartamento vizinho. Ao fundo há uma porta, que, supõe, deve dar acesso a um corredor; perto dessa porta, uma mesa, de madeira clara, com quatro cadeiras iguais. Vê ainda um fogão de quatro bocas, armários, baixos e altos, pintados de branco; uma geladeira pequena e uma máquina de lavar roupa, do tamanho da geladeira, tudo na cor branca. Sobre os armários baixos, do lado em que fica a geladeira, há uma comprida bancada. A máquina de lavar roupa fica próxima da janela, do lado oposto ao da geladeira, junto a uma pia com duas cubas de aço inoxidável. A persiana horizontal dessa janela nunca foi baixada durante as obras que acabaram de ser realizadas naquele apartamento. Agora não mora ninguém ali para fazer isso. O que a atrai naquela cozinha é ela estar sempre vazia. Cozinhas são lugares movimentados, pelo menos as que ela conhece. Quando a obra

terminou, alguém deixou a luz acesa e às vezes ela acorda no meio da noite e vai contemplar a cozinha que, emoldurada pela janela e pela escuridão, parece, em sua imobilidade, uma fotografia. (FONSECA, 1994, p. 645)

Rosana de Lima Soares (2001, p. 35) escreve que telas e janelas podem ser entendidas como molduras que abrem espaços. Segundo a autora, o termo moldura é adequado tanto para indicar os limites-alcances de uma pintura quanto os alcances-limites da janela, sendo, simultaneamente, contorno e ruptura, definindo um campo de visão e, conseqüentemente, deixando de fora outras imagens.

A janela que Ursula contempla funciona como a moldura que cinge uma tela. Na escuridão da noite, a luz exerce contraste que demarca a configuração da cozinha em meio à ausência de luminosidade. Ao mesmo tempo em que são criados contornos limítrofes, abre-se um espaço com novo alcance e novas possibilidades de imaginação e de interpretação. Ortega y Gasset (1963, p. 111) ressalta que a obra de arte é uma ilha imaginária rodeada de realidade por todas as partes. Nesse sentido, como se estivesse, à maneira de um quadro, pendurado numa parede escura, o fragmento luminoso desse apartamento é isolado do contexto noturno, resultando noutra representação de realidade que não a penumbra que o rodeia.

Como guia descritivo, temos um narrador não participante da história que sumariza cores e objetos. A onisciência da voz narrativa é revelada quando se alude à suposição, levantada por Ursula, de que a porta localizada no fundo do cômodo leva a algum tipo de passagem e quando ela faz menção ao motivo pelo qual se sente atraída por aquele interior: o fato de, até ali, não ter visto cozinha com ausência de movimento. Assim, aquela janela apresenta uma interpretação do real que a personagem nunca havia visto.

Os verbos marcados no presente, particularidade que se mantém no decorrer do conto, sugerem a imagem fotográfica que caracterizará cada cena. Susan Sontag (2004, p. 13) afirma que a arte da fotografia apresenta um novo código visual, ampliando e modificando a concepção do que vale a pena ser olhado e observado. Como a própria narração deixa claro, a inexistência de dinamismo que a janela emoldura e que Ursula contempla aproxima o que é descrito da reprodução de uma câmera. Em um mundo visualmente poluído, repleto de ruídos e abarrotado de cozinhas movimentadas, ela descobre a ausência de movimento e seu conseqüente silêncio.

Certo dia, o imóvel é ocupado por um homem. A partir de então, movida por intensa curiosidade, Ursula passa a acompanhar os movimentos de Roberto pelo cômodo:

Hoje, um homem apareceu na cozinha, com uma saca e desapareceu. [...] Ele demora a reaparecer, com um livro debaixo do braço. Ursula não consegue ler o título do livro. O homem olha para a saca, como se fosse um quebra-cabeça. Ursula o observa através do binóculo. Afinal ele retira as mercadorias: oito latas de sopa, não, nove latas de sopa e um pedaço de pão preto envolto em papel celofane, e uma garrafa de vinho tinto. Depois pega a garrafa de vinho e fica olhando para o rótulo. [...] Em seguida, com o livro na mão, sai da cozinha, deixando a luz acesa. [...] O homem nunca toma sopa à mesma hora; nem senta na mesma cadeira, cada vez que sorve a sopa. Às vezes come, junto com a sopa, um pedaço de pão preto. Com um abridor manual retira a tampa da lata, coloca a lata de sopa em uma pequena panela com água, espera a água ferver, tira a lata da panela, põe a lata sobre um prato e toma a sopa diretamente da lata. Ele não deve gostar de lavar louça, provavelmente. (FONSECA, 1994, p. 645)

Agora, ao invés de emoldurar imagem estática, a janela se abre para a rotina de Roberto. Rosana de Lima Soares (2001, p. 35) compara a moldura de uma tela – seja ela de pintura ou de cinema – com a opacidade, já que ela devolve ao espectador uma imagem que é do passado. No que diz respeito à janela, a autora associa sua abertura a uma transparência que mostra outra realidade. Em ambos os casos (tela ou transparência), assim como no caso das palavras, há alternância entre velar e revelar um mundo interior/exterior, esteja ele localizado no passado ou no presente.

No caso de Ursula, a cada dia sua vigília alcança mais detalhes sobre o comportamento de Roberto, sujeito que não possui horário fixo para refeições e que, mesmo morando sozinho, ocupa diferentes lugares à mesa. Há uma personagem de Rubem Fonseca, narradora do conto “Fevereiro ou março”, que diz:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, certos amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. (FONSECA, 1994, p. 13)

Roberto certamente não é dos indivíduos que esquematizam previamente o que fará. Tal característica não se mostra em grandes acontecimentos, mas nas pequenas atitudes cotidianas. Ursula assume o papel da fotógrafa que se sente atraída não pelo que está escancarado, mas por aquilo que passa despercebido, pela repetição ou variação de ações prosaicas e, para o senso comum, irrelevantes.

Além da predominância dos mencionados verbos conjugados no presente, outros fatores que fazem parecer que os eventos ocorrem no momento da leitura é a correção a respeito da quantidade de latas de sopa tiradas da saca e a suposição de que, por ingerir somente alimentos em conserva, Roberto não goste de lavar louça. Nesse ponto, de maneira

sutil, vemos o ótimo uso do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se funde com o pensamento da personagem. James Wood (2012, p. 31) escreve sobre um refinamento desse estilo que pode ser chamado de ironia do autor. O distanciamento entre as vozes do escritor e da personagem aparenta desaparecer. Nesse caso, a voz da personagem parece se rebelar e tomar conta da narração. O crítico cita como exemplo um período do conto “O violino de Rothschild”, de Tchekhov: “A cidade era pequena, pior que aldeia, e habitada só por velhos, que morriam tão raro que isso até causava desgosto”. De acordo com Wood (2012, p. 31), estamos na mente de um fabricante de caixões, para quem a longevidade era um entevero financeiro.

No conto de Fonseca, a mistura da voz do narrador onisciente com a de Ursula acontece quando há evidência do equívoco cometido (quantidade de latas retiradas da saca) e levantamento de uma hipótese (Roberto evita lavar a louça que se acumula na pia). Adotando as ideias apresentadas por Wood, é como se, nesse momento, Ursula se insurgisse contra o detentor do discurso e tomasse a palavra para si. Assim, temos a certeza de que os fatos narrados, amplificados pelas lentes do binóculo, estão sendo vistos pelos olhos da personagem.

A curiosidade transforma-se em obsessão. Fingindo ser candidata a uma vaga de faxineira, a observadora entra no apartamento de Roberto e se depara com o cenário até então visto à distância:

Ali estão as latas de sopa vazias, cada uma com uma colher, as xícaras com tocos de charutos, a garrafa de vinho. [...] Vista de perto a cozinha está ainda mais desarrumada. No ar, um odor forte de charutos. Da janela da cozinha procura localizar a janela do seu quarto. Lá está ela, com as cortinas cerradas; de trás daquelas cortinas ela espia o homem [...]. (FONSECA, 1994, p. 648)

No filme *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa, um pintor percorre um museu com as obras mais famosas de Van Gogh. Ele para diante de uma delas e a contempla. Ludibriado por devaneios e conduzido por sua imaginação, fantasia adentrar o quadro e percorrer caminhos pictóricos. Utilizando as palavras de Ortega y Gasset (1963) citadas anteriormente, interage com a ilha imaginária apartada de sua realidade. Da mesma maneira, Ursula invade o espaço até então metonímico, cuja visão era limitada pelo recorte feito pela janela – a diferença entre um caso e outro é que, no conto de Fonseca, a interação entre personagem e quadro ocorre de modo concreto.

A troca de perspectiva lhe dá novas sensações – o cheiro de charuto, a cozinha com aparência mais caótica do que se vista ao longe –, nenhuma delas captada de seu quarto, mesmo com a visão aumentada pelo binóculo. Ursula identifica, ainda, a sua própria janela, local de onde espiona Roberto. É como se Jeffries, fotógrafo que James Stewart interpreta em *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, assumisse o ponto de vista dos vizinhos que espia, experimentando o efeito de estar na posição daquele que é observado.

A precisão com que os olhos de Ursula, auxiliados pelas lentes do binóculo, apreendem o que está ao redor guarda semelhanças com o modo de escrita de autores do século XIX, que possuem olhar apurado para captar os detalhes mais importantes de uma cena. Dentre os autores oriundos dessa época, destacamos Machado de Assis, Guy de Maupassant e Gustave Flaubert como possíveis referências para Fonseca. Vale mencionar, aliás, que o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, serviu de base para *Bufo & Spallanzani*, sua terceira incursão pela forma romanesca.

No entanto, o Rio de Janeiro fonsequiano não é o de Machado de Assis. Fonseca teve que configurar suas tramas de modo que elas refletissem o crescimento da metrópole e o descompasso social inerente a esse processo – tal qual ressaltamos no subcapítulo sobre as modificações do conto brasileiro, essa gramática liga-se tanto à rapidez da era eletrônica quanto remete à confluência entre forma literária e dispositivos técnicos oriunda do Modernismo. Já não era possível, como escreve Michel Laub (2020, p. 34), retratar o país com a ironia refinada do autor de *Dom Casmurro*, que flagra a hipocrisia e a insensibilidade das elites com sutileza. Na obra de Rubem Fonseca, um dos exemplos mais marcantes dessa interpretação é o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, também da coletânea *Romance negro e outras histórias* (FONSECA, 1994), modelo de como o autor interpreta as entranhas da grande metrópole.

Para refletir sobre essa narrativa, trazemos as ideias de Michel de Certeau. O historiador (CERTEAU, 2004, p. 169-170) escreve que as ruas de Nova York têm um tipo de lei autônoma que coloca os pedestres numa massa de identidades indistinguíveis. Para que seja possível decifrar o caos que ruídos intensos do tráfego motorizado guiam, ele sugere uma subida ao topo das extintas Torres Gêmeas – no alto do World Trade Center, o caminhante se transformaria num *voyeur* que, distante do desordenado trânsito da cidade, poderia ler aquele universo emaranhado que há pouco o possuía.

Longe de representar o observador que opta pelo distanciamento, Augusto, o protagonista de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, entra no aglomerado urbano em busca de pormenores. Depois de ganhar um prêmio de loteria, dedica sua vida à literatura.

Abandona o emprego na estação de tratamento de água e esgoto, além de adotar novo nome – antes, atendia por Epifânio. Tem a intenção de escrever um livro sobre a capital carioca, mas não uma obra que tenha como temas o exótico ou o crime, coisas que interessam aos turistas estrangeiros e ao público em geral. Andando pelo centro, espera colher o material necessário para compor obra filosófica que estabeleça melhor conexão entre pedestres e urbe. Boris Schnaiderman (1994, p. 776) constata tratar-se de uma narrativa baseada nas “caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe do conto”. A epígrafe, retirada do texto *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (MACEDO, 1966), fala das más impressões de Macedo com relação aos habitantes da cidade na época do Segundo Reinado.

O narrador onisciente que acompanha as andanças de Augusto esclarece a opção pelo procedimento peripatético de pesquisa: “Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo” (FONSECA, 1994, p. 600). Assim, perambulando pelo labirinto urbano, frequenta templos evangélicos que, durante a noite, são cinemas pornô, analisa edifícios antigos que a modernidade logo demolirá – o que Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 65) chama de violência da destruição da memória da cidade –, ensina prostitutas analfabetas a ler, além de morar sobre uma chapelaria que resiste a um tempo em que poucas pessoas usam chapéu. Milton Santos (2012, p. 73) ressalta que todos os objetos possuem uma datação, mas que nem sempre é possível aferir sua idade, pois muitas vezes eles são abolidos pela paisagem. Não é o caso do imóvel em que Augusto estabeleceu moradia, prédio que destoa das inovações arquitetônicas que o rodeiam.

Uma das principais fontes de matéria-prima para a escrita de Augusto são as visitas regulares que ele faz a uma família de pessoas em situação de rua. Esse grupo tem como ponto fixo a proteção da marquise de uma instituição financeira:

Ana Paula está dando de mamar a Marcelinha. Como é sábado, Ana Paula pôde armar de dia o pequeno barraco de papelão em que vive com o marido e a filha sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil. A tábua que serve de parede, de um metro e meio de altura, o lado mais alto do barraco, foi tirada de uma construção abandonada do metrô. Nos dias úteis o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábua tirada do buraco do metrô são encostadas na parede durante a hora do expediente, e somente à noite o barraco de Marcelo e também os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir. Mas hoje é sábado, no sábado e no domingo não há expediente no Banco Mercantil do Brasil, e o barraco de Marcelo e Ana Paula, uma caixa de papelão usada como embalagem de uma geladeira grande, não foi desarmado, e Ana Paula goza desse conforto. (FONSECA, 1994, p. 611)

Roland Barthes (1999, p. 186-187) escreve que, em certas cidades, há espaços destinados a determinados tipos de pessoas – como exemplo, ele cita o *souk* oriental, cuja rua tem uma parte direcionada aos curtidores e outra aos ourives. Para o crítico (BARTHES, 1999), o melhor modelo para o estudo de significados urbanos seria a análise de uma frase do discurso, na qual isolamos fragmentos mínimos para chegar a um significado maior. Usando as palavras de Victor Hugo, Barthes (1999, p. 187) diz que a cidade é um texto escrito, e aquele que se desloca por ela é seu leitor, enunciatário que, secretamente, levanta e decifra os fragmentos urbanos que se apresentam a seus olhos.

Esses estilhaços que expandem a imaginação são os detalhes que James Wood (2017, p. 42) chama de fragmentos de vida, elementos ínfimos que aproximam o artifício da literatura do que chamamos de real. Com verbos conjugados no presente, o narrador de Rubem Fonseca exhibe habilidade fotográfica ao compor com precisão o retrato de Ana Paula amamentando a filha em meio a barracos feitos de restos de construção. Assim, à maneira de Wood (2017, p. 42), podemos dizer que o detalhamento realista da mãe alimentando uma recém-nascida se destaca entre os barracos e, automaticamente, fica em nossa memória.

A técnica fonsequiana, porém, não se limita apenas à composição de cena que se assemelha a uma fotografia. Empregando o procedimento de leitura que Barthes sugere (1999, p. 187), ao mencionar a rotina daqueles que dormem sob a marquise, a instância narrativa desmembra os elementos mínimos que compõem esse painel. Há regras impostas pelos que comandam o Banco Mercantil do Brasil e o município. Para, de certa maneira, driblá-las, as famílias realizam o que Certeau (2004, p. 175) chama de tática, ou seja, a inventividade do fraco que é utilizada para tirar proveito do forte e que aflui numa politização de práticas culturais. Nos dias úteis, durante o horário de expediente, as famílias devem manter suas barracas desmontadas, momento em que não só funcionários passam por ali, mas também (e principalmente) clientes, pessoas a quem aquele espaço é destinado. Somente aos sábados e domingos, quando não há risco de aparecimento da clientela, é permitido que as caixas de papelão improvisadas não sejam desarmadas.

Em um de seus diários, Carolina Maria de Jesus (2014, p. 32) compara o centro da cidade a uma asseada sala de visitas. Já a favela seria o quarto de despejo em que ela, um objeto fora de uso que precisa ser escondido, é jogada. A condição de sem-tetos manterem-se invisíveis expressa o pensamento da escritora mineira – essa invisibilidade mantém o *hall* de entrada limpo e passa para seus visitantes a ideia de que a cidade está em ordem. Frequentando o principal “cômodo” da urbe em horários condicionados, politizam-se as relações, e os indivíduos sem privilégios sociais não precisam ir para o “quarto de despejo”.

Ainda no subcapítulo sobre o conto brasileiro, mencionamos características da prosa de João Antônio. A título de comparação, relembramos que Antonio Candido (2012) localiza, ali, outro tipo de prática espacial, em que o autor, assim como Rubem Fonseca e Carolina Maria de Jesus, descreve a concretude asfáltica da marginalidade urbana. Candido (2012, p. 580) diz que é como se João Antônio tivesse a intenção de mostrar novas dimensões da vida, realidades em que miseráveis tentam driblar sua condição social por meio da malandragem. Ao contrário do que ocorre em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994), não há políticas de convívio nos sombrios becos paulistanos, nos quais tem mais moral aquele que se sair melhor na prática (amoral) do jogo da vida, principalmente nas mesas de sinuca.

Pensando nas veredas das cidades, Sophia Beal (2015, p. 71) cita reflexões feitas por Certeau a respeito da função afetiva e expressiva das caminhadas urbanas. A autora (BEAL, 2015, p. 72) ressalta que o pedestre, ao privilegiar certos lugares em detrimento de outros, cria seu próprio itinerário, diferenciando a opção de apenas sobreolhar o mapa da cidade e alterando um ordenamento que permanece imóvel. Para ela (BEAL, 2015, p. 72), o elemento mais importante do raciocínio de Certeau é que as escolhas de cada caminhante confirmam particularidades a respeito de suas emoções e valores.

Ao escolher frequentar o espaço em que estão Ana Paula e a família Gonçalves, nos horários em que lhes é permitido ficar ali, Augusto elabora roteiro que vai na contramão dos hábitos da maioria dos habitantes. A organização social estabelece que, nos finais de semana, apenas indivíduos que não possuem teto próprio visitem as marquises. Contrariando essa premissa, o protagonista de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994) manifesta interesse e valorização pelos que estão à margem do sistema capitalista, longe do conforto usufruído pela elite que frequenta o Leblon retratado por Manoel Carlos e das belezas da Ipanema cantada por Tom Jobim.

Em contos como “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) e “O cobrador” (FONSECA, 1994), como veremos, há uma espécie de revide dos marginalizados por meio de uma violência que beira a espetacularização. Seus protagonistas, indivíduos que só podem vislumbrar os privilégios luxuosos do capitalismo pela televisão, contra-atacam. Já em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994), vemos personagens adeptas à politização e não à brutalidade recorrente na obra fonsequiana. As famílias que dormem sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil, ao contrário dos assaltantes de “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) e do justiceiro de “O cobrador” (FONSECA, 1994), aderem às condições

dos poderosos e, ao tirar proveito dessas exigências – tática semelhante à mencionada por Certeau (2004) –, de certa maneira, burlam as regras de convívio que a cidade impõe.

Como observador do grande discurso urbano, temos Augusto, andarilho e leitor do centro carioca. Desfolhando as camadas desse texto e com o intuito de extrair matéria-prima que dará base a seu livro, ele aponta para o rasteiro, para aquilo que só pode ser percebido por quem pratica a cidade e elabora seus próprios percursos a partir dessas experiências.

Sabemos que Rubem Fonseca, como diz Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), é um dos grandes intérpretes do desenfreado crescimento civilizacional brasileiro e criou variadas personagens que sobrevivem nessa realidade caótica. Pensando em sua obra como um todo, talvez seja importante refletir: quem se desloca pela cidade? Quem narra esse deslocamento? Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994), temos um andarilho que, acompanhado por um narrador onisciente, relaciona-se com a cidade (prostitutas, moradores de rua, pequenos comerciantes) e estuda os mecanismos de funcionamento de cada espaço. Já em “Passeio noturno” (FONSECA, 1994), que analisamos a seguir, vemos um executivo, narrador que, dentro de seu carro e da sua casa, não se relaciona com o que está à sua volta e assiste da janela a uma cidade que “tem mais gente do que moscas” (FONSECA, 1994, p. 397), impessoalidade necessária para atropelar pedestres a esmo.

Antoine Compagnon (2010, p. 129), recorrendo ao historiador italiano Carlo Ginzburg, compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. Esse detetive leitor também seria o *flâneur* que Susan Sontag imagina (2004, p. 13), fotógrafo urbano que as realidades oficializadas pelo poder público não atraem, mas sim os espaços abjetos e as pessoas abandonadas – seu ofício é “capturar” cenas escondidas pela fachada burguesa, método semelhante ao de fotógrafos como William Klein, como vimos no capítulo introdutório deste trabalho. Assim como o caçador da pré-história de Compagnon e o fotógrafo *flâneur* de Sontag, Augusto, em constante deslocamento, lê e interpreta as marcas que farão parte do seu livro, um guia não convencional que passa longe dos pontos mais badalados da cidade maravilhosa.

Um mapa não considera a vivência dos bairros. A partir de suas representações objetivas, não há como diferenciá-los. As andanças de Augusto comprovam a frase dita por um personagem do conto “O caso de F. A.”, narrativa do volume *Lúcia McCartney*: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar.” (FONSECA, 1994, p. 270).

Assim, pensamos que, apesar de muito preciso na descrição e na composição de cenas que flagram uma violência muitas vezes simbólica, para adquirir uma forma que traduzisse os novos tempos, Rubem Fonseca encontrou como principal referência a dinâmica narrativa dos

contos e dos romances policiais estadunidenses, principalmente os de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Dessa maneira, o autor deu a seus escritos um estilo muito peculiar, misturando o olhar cirúrgico dos mestres realistas com a pulsão da *pulp fiction*, o que gerou uma escrita marcante, que gerações de escritores utilizam como inspiração. Sobre esse aspecto, Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 8) escreve que Fonseca privilegia a cena em detrimento da reflexão, a ação em vez da meditação, o impacto no lugar do meio-termo. Além disso, como também destaca Laub (2020, p. 34), rompendo com uma tradição literária que observa a violência de fora e saltando as fronteiras do gênero policial, Fonseca teve como proeza a elaboração de relatos do submundo das metrópoles, cujos narradores são personagens com vozes diversas e que parecem falar por si.

Essas características levam muitos críticos a elegerem Rubem Fonseca como o patriarca da literatura urbana brasileira. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020, p. 223) questiona esse rótulo, pois acredita que sua obra retoma a tradição de autores como Joaquim Manoel de Macedo e João do Rio, que também ambientam suas narrativas na cidade. A mesma estudiosa (FIGUEIREDO, 2020, p. 223) destaca que *Os prisioneiros*, primeiro livro de Fonseca, surge no mesmo ano que *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, livro que descortina o mundo da malandragem e dos trabalhos precários de São Paulo. Por isso, Figueiredo (2020, p. 223-224) afirma que esse e outros autores (como Dalton Trevisan) dividem com Rubem Fonseca a responsabilidade pela pavimentação da literatura urbana brasileira, já que, além disso, os cortes e a concisão narrativa atribuídos à prosa fonsequiana são oriundos, como dissemos, do Modernismo.

Em contextos precários como os que Rubem Fonseca escolhe, a violência e a criminalidade acabam tornando-se fatores preponderantes. Quando há conexão entre esses elementos e arte, configura-se uma tentativa de interpretar a realidade, intervindo nas relações culturais, como assinala Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 43). Rubem Fonseca talvez tenha sido um dos artistas brasileiros que mais fizeram esse exercício. Tal elemento pode aparecer tanto de maneira gráfica, com descrições minuciosas de atos de brutalidade, quanto de modo mais simbólico, quando a estrutura social esmaga sujeitos marginalizados, impedindo-os de usufruir das benesses de um sistema que prima pelo consumo.

Com raras exceções, esses tópicos aparecem ao longo de uma obra vasta que Silviano Santiago (2005, p. 5) divide em três partes. O ensaísta estabelece os anos 1960 e 1970 como a primeira fase da prosa fonsequiana, período em que vieram a público suas cinco primeiras coleções de contos (*Os prisioneiros*, de 1963, *A coleira do cão*, de 1965, *Lúcia McCartney*, de 1969, *Feliz ano novo*, de 1975, *O cobrador*, de 1979) e seu primeiro romance (*O caso Morel*,

de 1973). Nesses livros, Fonseca leva a sério a retórica tradicional, constituindo personagens e narrando fatos. As histórias são carregadas de uma visão de mundo em que impera a individualidade – é cada um por si. Foi nesse período, assinala Santiago (2005, p. 5), que o autor se tornou um dos grandes mestres do conto contemporâneo, com narrativas que processavam Deus, a sociedade e a história (no caso, a ditadura militar). Santiago (2005, p. 5) coloca a produção dos anos 1980 e do início dos 1990, formada quase somente por romances, como a segunda fase da produção do autor de *Bufo & Spallanzani*. O principal aspecto de sua narrativa nesse espaço de tempo é o manuseio do saber armazenado em enciclopédias e em tratados das ciências exatas e humanas. Já na terceira fase, inaugurada em 1997 com a coletânea *Histórias de amor* e com o romance *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), o que se vê, diz o crítico (SANTIAGO, 2005, p. 5), é um exercício literário aparentemente gratuito, erudito e disparatado. Outro aspecto que se nota nessa etapa que tem início no final dos anos 1990 é que os contos da autoria de Fonseca passaram a ser extremamente curtos. O tradutor Boris Schnaiderman (2014, p. 8-9) avalia que essa mudança se deve à admiração do autor brasileiro pelo soviético Isaac Bábel, cuja prosa tem como principal característica a brevidade e o foco em momentos excepcionais do cotidiano³¹.

Pode ser que seja justamente essa aparente gratuidade que fez a crítica bombardear a mais recente literatura de Fonseca. Adriano Schwartz (2005, p. 7) escreve que suas histórias passaram a apresentar cansativas demonstrações de erudição, visível desleixo na condução da narrativa, um calculado tom indiferente. Segundo o articulista, elementos expressivos que outrora afirmavam a força do autor passaram a ser uma fórmula encerrada em si mesma. Por sua vez, Antonio Gonçalves Filho (2006, p. 4) compara o texto desleixado de Fonseca com a gramática meticulosa de Mário de Andrade. Na visão do crítico, a partir do final dos anos 1990, o escritor brutalista (e seus seguidores) faz uma literatura extremamente vulgar e imediata, ao contrário do que realizava o modernista, que, apesar dos cortes e das elipses narrativas, preocupava-se com o fator estético.

Com o intuito de melhor refletir a respeito das avaliações da crítica, extraímos trechos do romance *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (FONSECA, 1997), em que os traços apontados por Schwartz e Gonçalves Filho ficam evidentes:

³¹ O argumento de Boris Schnaiderman é fortalecido pelo fato de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), quarto romance de Rubem Fonseca, ter como centro a obra de Isaac Bábel.

Colocara o envelope na sua comprida mesa de trabalho, onde além do computador e seus periféricos havia um aparelho de som [...], e acendera um charuto, nesse dia Punch Royal Selection 12, módulo não muito longo, como os que preferia enquanto trabalhava, mas de aroma rico e arquitetura perfeita. (FONSECA, 1997, p. 9)

Depois do almoço acendemos os charutos que eu trouxera. É sempre longa e tranquila a conversa de dois amigos de estômago cheio fumando um charuto de aroma enfeitiçante e combustão perfeita. (FONSECA, 1997, p. 16)

Perguntei se poderia fumar um charuto e após a concordância dela acendi um robusto, Partagas, você sabe, Mandrake, esse módulo é naturalmente agressivo e o seu feio e largo anel vermelho o faz parecer ainda mais insultuoso, mas eu não o escolhera por esse motivo, mas sim porque sabia que aquela conversa não ia demorar muito e o robusto é um charuto que libera o seu nutritivo sabor imediatamente. (FONSECA, 1997, p. 35)

Ernest Mandel (1988, p. 68) escreve que os primeiros romances policiais têm como preocupação central não o crime em si, mas o quebra-cabeça que o processo de descoberta do mistério monta. De modo a complementar o raciocínio de Mandel, destacamos as palavras de Boileau e Narcejac (1991, p. 29), que ressaltam que o macaco da Rua Morgue criado por Edgar Allan Poe é apenas um criminoso ocasional, e o assassino de Marie Rôuget, uma grande incógnita sem importância, elementos que atizam a imaginação de C. A. Dupin.

E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto (FONSECA, 1997) apresenta assassinatos em série de mulheres, todas ex-amantes de Gustavo Flávio, personagem que protagoniza o romance *Bufo & Spallanzani* (FONSECA, 1986). Para resolver o mistério, ele contrata Mandrake, que talvez seja a personagem mais emblemática do universo criado por Fonseca e que aparece em diferentes momentos de sua obra. Pensando nas reflexões de Mandel (1988) e de Boileau e Narcejac (1991), pode-se dizer que, no romance em pauta, os crimes são pretexto para as demonstrações de erudição que Adriano Schwartz (2005) destaca, citações de almanaque que pouco contribuem para o gradiente literário do texto. Além disso, ressaltamos que os excertos narrativos que trouxemos dizem respeito, respectivamente, a três personagens: Mandrake, Amanda e Gustavo Flávio. Nota-se que as frases são iguais, sem diferenciações que marquem personalidades distintas, rompendo com a reconhecida habilidade de Fonseca de criar vozes diversas, como apontamos pelas palavras de Michel Laub (2020).

Isso é diferente do que ocorre, por exemplo, em *A grande arte* (1990b), romance de Rubem Fonseca em que as descrições enciclopédicas de técnicas de utilização de armas brancas encontram razão para aparecer junto com o desejo de vingança do protagonista narrador, que, assim como em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu*

charuto (FONSECA, 1997), é Mandrake. O advogado procura Hermes, matador de aluguel que ele já tirou da cadeia, para lhe pedir ensinamentos sobre a arte do *Percor*, “[...] sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas de manejo de armas brancas” (FONSECA, 1990b, p. 81):

“Há pessoas que seguram a faca e golpeiam como se tivessem na mão um martelo. Nunca faça isso. Também não a use como se fosse um furador de gelo, a não ser que o alvo seja o coração de um sujeito deitado. A faca deve ser empunhada com o polegar achatado, apoiado na parte superior do cabo, na altura da dobra da falange com a falangeta do dedo indicador. Veja esses movimentos.”

Hermes explicou, de maneira fria e didática, as técnicas consagradas. A de Fairbairn, a de Applegate, a de Styers, a dos gurkhas nepaleses, a cigana espanhola, a Kenjutsu.

“Em Serviços Especiais conhecíamos todas as técnicas, mas usávamos a Araújo. Vou te ensinar os fundamentos da Araújo. A seleção dos alvos. A empunhadura. A postura. A stoccata. O corte. A in-quartata. A passata sotto.” (FONSECA, 1990b, p. 85)

Ana Pato (2012, p. 179) escreve que artistas do *ready made* exploraram amplamente os manuais de instrução – como exemplo, ela menciona Marcel Duchamp, que enviou à irmã um guia de coordenadas para criar uma obra como presente de casamento. Em seguida, a ensaísta (PATO, 2012, p. 179) cita Bruce Altshuler, que aproxima a atitude de Duchamp de uma arte que convida o público a experimentar os procedimentos utilizados por autores consagrados para a composição de seus trabalhos.

De maneira semelhante, Hermes desempenha o papel do instrutor de Mandrake, um leigo no que diz respeito ao *Percor*. No início e no término do excerto em destaque, o Professor – apelido que Hermes recebeu justamente por dominar técnicas perfurantes – pratica a objetividade de textos cuja função da linguagem predominante é a referencial. Assim, os períodos afirmativos e negativos, frases que verbos no modo imperativo (“não a use”, “fique com ela”, “habitue-se a ela”, “mantenha sempre”, “não arqueie”, “consERVE”) iniciam, aproximam-se de textos mecânicos – como a voz de Hermes – encontrados, por exemplo, em bulas de medicamentos, além de manter certo distanciamento entre enunciador (Hermes) e enunciatário (Mandrake). Além disso, ao expor particularidades e contra-indicações no manejo de armas cortantes, Hermes tenta fazer com que o advogado experimente os métodos que profissionais em ferir e matar usam, similarmente às intervenções ressaltadas por Pato (2012, p. 179), que têm como objetivo proporcionar ao expectador a vivência da composição de uma obra de arte.

Além das citações sem propósito, outro aspecto que chama a atenção da crítica em geral é relacionado à linguagem. Arthur Netrovski (2002, p. 5) diz que há uma diferença entre os textos da primeira e da segunda fase da obra fonsequiana e os da terceira. Nesse mais recente grupo de romances e coletâneas de contos, as narrativas possuem ritmo mais televisivo e menos cinematográfico. O crítico (NETROVSKI, 2002, p. 5) afirma que o realismo brutal encontrou limites, como se o autor tivesse decidido escrever livremente, sem se preocupar com o peso ou com a leveza de cada palavra que lança ao papel. Já Luis Augusto Fischer (2015, p. 6) afirma que os textos parecem mera documentação, esboços sem tensão ou enredo a sustentar um conjunto. Também vale a pena mencionar as palavras de Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), que, seguindo a linha de Fischer, avalia a mais recente prosa do autor de *Os prisioneiros* como rala, sem adensamento.

A partir das reflexões de Netrovski, Fischer e Rodrigues, pensamos que esse aparente desleixo é um reflexo da era da internet, época em que há desperdício de palavras sobre qualquer assunto nas redes sociais. Desse modo, Rubem Fonseca parece ter adotado a mesma postura, com linguagem que repete o imediatismo e a liquidez do que está no Facebook ou no Twitter. Além disso, o encurtamento cada vez maior dos textos resultou na perda da intensidade de outrora, conforme análise de Alfredo Monte (2013, p. 9).

Parece claro que todos os aspectos mencionados fizeram a literatura de Rubem Fonseca menos vigorosa a partir de *O buraco na parede* (1995). Entretanto, Laub (2020, p. 34) afirma que talvez não tenham sido apenas atributos técnicos que tiraram a potência da prosa fonsequiana e que se fala menos dela nos dias de hoje por razões extraliterárias, como a maior circulação de ideias proporcionada pelo advento da internet, fenômeno que tornou possível a autopublicação por meio de blogs. Laub ainda sublinha que, a partir daí, surgiram escritores e escritoras que criaram seu próprio público, além de ter-se estabelecido maior proximidade com a crítica literária de outros países, principalmente os estudos culturais estadunidenses, modificando-se a percepção a respeito da voz que chega aos leitores e às leitoras. Agora, não é só a qualidade do texto que tem importância, mas também quem está falando e a partir de que lugar. Assim, conclui Laub (2020, p. 34), é como se o público passasse a preferir a expressão direta de determinados núcleos sociais a um Rubem Fonseca que emula diferentes vozes.

A fim de que seu raciocínio fique mais inteligível, Laub (2020, p. 34-35) utiliza Paulo Lins e Geovani Martins como exemplos, já que ambos os autores são oriundos da periferia e escreveram obras (*Cidade de Deus* e *O sol na cabeça*, respectivamente) a partir de sua experiência direta no cotidiano das favelas. Laub (2020, p. 35) também ressalta o tratamento

dado por eles à miséria, criando personagens humanizadas que vivenciam situações em que a violência é latente, diferente da brutalidade distanciada trazida pelas personagens de Rubem Fonseca.

De nossa parte, diante do que expusemos, acreditamos que, além de questões relativas a lugar de fala, a estética fonsequiana passou a representar o imediatismo das redes sociais, ambientes em que todos os usuários e perfis escrevem muito, mas pouco ou nada atentam para o que sai de seus computadores ou celulares.

Tomando como base a divisão elaborada por Silviano Santiago (2005), nosso trabalho se concentra na primeira das três fases da obra fonsequiana, justamente a que foi responsável por estabelecer Rubem Fonseca como um dos grandes contistas brasileiros de todos os tempos, inclusive reconhecido internacionalmente.

4.2 O conto fonsequiano: crônica policial e sensacionalismo

Charles Kiefer (2011, p. 301) afirma que, antes de ser produto de consumo de uma sociedade em busca de distração, a arte de contar histórias sempre esteve associada a rituais de passagem ou religiosos de certas sociedades. Nádia Battela Gotlib (1985, p. 24) explica que, nessa fase, os velhos narravam aos jovens suas origens, explicando o motivo de algumas proibições e de práticas às quais as novas gerações eram submetidas. O relato, então, estava intrinsecamente ligado ao ritual religioso, sendo proibido narrar certas histórias fora das cerimônias, pois esse procedimento estava mergulhado em funções mágicas. Por isso, essa forma narrativa tinha ligações com o sagrado. Nas mãos de Rubem Fonseca, porém, ela obteve aspectos profanos. Da mesma maneira que os escritores oriundos do Modernismo, Fonseca mostrou-se atento ao ritmo e à arquitetura das grandes cidades. Combinou histórias grotescas com um estilo particular, que simula a dicção de aparatos tecnológicos. Além do mais, vimos, até aqui, pela voz de estudiosos variados e por menção à nossa dissertação de mestrado (REIS, 2019), que sua obra possui relação estreita com tramas policiais. Desse modo, é válido ponderar sobre características desses textos que se aproximam de reportagens no que se refere ao tema, que é a violência.

Como dissemos, notícias de homicídios e narrativas policiais têm forte ligação. Em “Os assassinatos na Rua Morgue” (POE, 2021a), por exemplo, a resolução do enigma acontece a partir da publicação de uma série de reportagens na gazeta local. Assim como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, o escritor Raymond Chandler lançou olhar crítico a seu ofício. Ao lado de Dashell Hammett, ele é representante de uma nova era das

histórias de detetive. No ensaio “*The simple art of murder*”, Chandler (1995, p. 977) assinala que narrativas desse tipo são, quase sempre, sobre assassinatos. Para ele, isso seria resultado de uma frustração do indivíduo ou do ser humano como um todo. Portanto, a novela policiaesca carrega implicações sociológicas que são muito longas para estar no noticiário. Se retomarmos os escritos de Castor Bartolomé Ruiz (2014), Marilena Chaui (2018), Slavoj Žižek (2014) e Markus Klaus Schäffauer (2015) que trouxemos no capítulo 1, vemos sentido na análise de Chandler. Atos de violência englobam complexidades sociais e biológicas. Trata-se de um fenômeno ligado a comportamentos naturais (reprodução, defesa de território, alimentação) e a instrumentos de poder (políticas de extermínio, tortura, guerras).

Sobre os enredamentos humanos inseridos na ficção, Daniel Link (2003, p. 6) aponta que a literatura, apesar de ter perdido a batalha para os meios massivos de comunicação, é uma poderosa máquina de fabricar percepções, as quais permitem analisar como uma sociedade, em determinado momento, imagina a si própria. Assim, reforça Link, o que a literatura capta não é tanto o estado das coisas, mas o estado da imaginação acompanhado por matrizes de percepção, tais como ângulos, pontos de vista e princípios formais. O mesmo estudioso enfatiza que, assim como as outras narrativas literárias, as policiais também são matrizes perceptivas. Tais reflexões nos remetem a Rubem Fonseca. Ele criou narradores em primeira pessoa que agem conforme as regras desse universo. Somou a isso um estilo peculiar ligado à literatura policial, que exprime a frieza ou a fúria de seus protagonistas.

Pensando em questões estéticas e temáticas, Chandler (1995, p. 979), por seu turno, diz que a média de histórias de detetive não é pior que a dos romances convencionais. No entanto, segundo ele, os romances médios não enquadrados na categoria dos policiais dificilmente chegam ao público, pois as editoras não os lançam, ao contrário do que acontece com as narrativas detetivescas, que alguns leitores compram pelo fato de parecerem novidade e por haver um cadáver na capa. A boa e a má história de detetive são exatamente sobre os mesmos temas, assevera Chandler – ou seja, assassinatos. As palavras do escritor norte-americano nos remetem ao capítulo 3, em que nos debruçamos sobre as táticas utilizadas pelo jornalismo sensacionalista. Trata-se de uma mídia que revolve as emoções e as sensações do leitor. Fotos de corpos fuzilados, acompanhadas de manchetes pautadas no exagero, criam certo suspense. Curioso, o leitor adquire a edição do dia, pois deseja ter contato com os meandros daquele crime. Desse modo, é possível afirmar que o *modus operandi* das editoras de livros é similar ao do sensacionalismo. Pouco importa se há qualidade literária no interior da edição. Aqui, o mais relevante é a venda do produto.

Entretanto, Chandler (1995, p. 988-989) avalia que Dashiell Hammett foi o escritor que elevou o patamar das narrativas de crime ao tirá-las do vaso veneziano e colocá-las nos becos das cidades, elaborando textos direcionados, primeiramente, a pessoas com uma atitude agressiva em relação à vida. É o caso da política editorial do *Notícias Populares*, como vimos no capítulo anterior. Se tomarmos as palavras do autor de *The long goodbye* (CHANDLER, 1995) como base, pode-se dizer que as *crime stories* de Hammett funcionam como extensão do noticiário policial.

Sobre esse aspecto, Daniel Link (2003, p. 6) comenta que as crônicas de jornal precedem a literatura policial. Como exemplo, cita “O mistério de Marie Rôget” (POE, 2021a), em que há uma leitura pormenorizada das crônicas policiais. A partir delas, analisa Link, supõe-se que o narrador descobre a “verdade”. Trata-se de um movimento similar ao de Caco Barcellos (2022, p. 86-87) para reproduzir os crimes que os policiais da Rota cometeram, já que o jornalista afirma ter lido mais de mil edições do *Notícias Populares*, mapeando o conteúdo que integraria *Rota 66: a história da polícia que mata*. Em contrapartida, Daniel Link (2003, p. 6-7) pondera que, apesar de a crônica policial preceder o gênero policial, a ficção policialesca não dá continuidade à crônica, pois as engrenagens ficcionais estão ligadas à arte literária, que assimila complexidades relativas à forma. Por outro lado, avalia Link (2003, p. 7), falar do gênero policial abarca não só filmes, séries televisivas e reportagens, mas também toca nas relações entre Estado e crime, política e moral, Lei e regimes de coação.

Por sua vez, Chandler (1995, p. 989) sublinha que Hammett, ciente desses aspectos que dominam o mundo fora da ficção, colocou no papel pessoas que cometem assassinatos por razões específicas. Suas personagens falam e pensam na linguagem que usam costumeiramente para propósitos sórdidos, uma estrutura de frase econômica, frugal e dura, adornada por cenas que parecem nunca ter sido feitas anteriormente. Sua opinião (CHANDLER, 1995, p. 988) é similar à de Júlio Pimentel Pinto (2019), que trouxemos no capítulo sobre contos – o que Hammett escreve já estava implícito na obra de Hemingway. Comumente chamado de *noir*, a vertente policialesca que Hemingway inaugura e Hammett aprimora influenciou filmes sobre crimes cujo estilo leva o mesmo nome que se dá às narrativas literárias. Embora se refira a obras cinematográficas, as notas de Jerold J. Abrams (2006) também servem para contos policiais *hard-boiled*. Abrams (2006, p. 69) afirma que o tempo do filme *noir* é o tempo de Hemingway – escuro e frio, temperamental e vil, existencialmente vazio e grosseiro na essência. O estudioso (ABRAMS, 2006, p. 69) ainda pontua que o espectador desse labirinto noturno é o detetive particular, cujos modelos são

Phillip Marlowe e Sam Spade, indivíduos sem esperança de redenção e sem motivo para se envolver. Esse estilo hemingwayano, apesar de brutal, é contido. Daí a teoria do *iceberg* que Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) sustenta e sobre a qual falamos no capítulo 2, em que a chave do desenlace da trama não é decifrada. Contudo, segundo Jason Holt (2006, p. 26), surge, a partir dos anos 1960, o *neo-noir*. Holt (2006, p. 37) assinala que, nas histórias que se encaixam nessa estética, as cenas de sexo são mais explícitas e as de violência, mais gráficas. Embora o crítico se refira mais especificamente ao cinema, citando *Chinatown* (1977) de Roman Polanski como um dos exemplos mais significativos desse tipo de filme, suas ideias resvalam nas de Antonio Candido (2011, p. 254-255), para quem a obra de Fonseca apresenta um ultrarrealismo, “realismo feroz” por meio do qual ele agride o leitor pela violência temática e também pela técnica narrativa, fundindo o ser e o agir em uma fala marginal em primeira pessoa, “[...] propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida”.

Em terras brasileiras, Rubem Fonseca, assim como Dashiell Hammett, parece ter compreendido os sons ao redor, utilizando-os na criação de um universo que é espelho estilizado dos labirintos que envolvem a sociedade brasileira. Evidenciando a importância de Fonseca para a literatura local, Sérgio Rodrigues (2020, p. 11) assevera que, se é impossível imaginar a atmosfera do Segundo Reinado sem Machado de Assis, também não há como pensar, sem a obra fonsequiana, no Brasil compreendido entre os anos 1960 e 1990, período em que o inchaço urbano atingiu níveis alarmantes em decorrência do êxodo rural. Ainda sobre esse tema, Fábio Lucas (1983, p. 150-151) diz que esse fator sociológico influencia o abrandamento da temática regional em favor da problemática urbana e traz consequências estéticas. No realismo do conto regionalista, há a preocupação em descrever, de maneira transparente, o espaço físico e social. Na abordagem urbana, os narradores mostram-se livres da documentação denotativa. Dispersando-se da matriz realista, o conto se configura como um instantâneo do estado de alma, menos focado na história e mais atento à tensão.

A respeito da habilidade narrativa para apreender momentos decisivos, Afrânio Coutinho (1979, p. 26-27) descreve Rubem Fonseca como um escritor dotado de argúcia para captar os costumes da sociedade que o cerca, utilizando como instrumento a língua falada nas ruas, nas fábricas, nas arquibancadas, um idioma recriado constantemente – à maneira de Dashiell Hammett, como vimos pelas notas de Raymond Chandler (1995, p. 989). Sobre o desenvolvimento dessa característica, Walter Salles (2020, p. 35) destaca que o período em que Rubem Fonseca exerceu a profissão de comissário de polícia foi crucial para a coleta da matéria-prima impura que alimentaria vários de seus contos e lhes daria corpo. Andando pelas

ruas, burilando ocorrências e coletando informações, Fonseca, assim como Augusto, protagonista de “A arte da andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994), apropriou-se do coloquialismo incisivo e da polifonia de vozes, tomando contato direto com um país em vertiginosa transformação.

Bosi (2006, p. 18), assim como Lucas, enxerga semelhanças entre os contos de Fonseca e certo tipo de reportagem, que ele chama de novo jornalismo *yankee*. Citando Michael Schudson, o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva (1991, p. 107) escreve que, no jornalismo dos Estados Unidos, há a convenção de que o repórter deve apenas expor, e não interpretar os fatos. Assim, o falso tempo presente das manchetes sugere a imagem perfeita, como se fosse uma fotografia, dando ao leitor a sensação de um fato comprovável. Não é especulação ou opinião, mas o que ocorreu e ocorre sempre. Silva (1991, p. 108) ainda destaca que as bases estilísticas do jornalismo norte-americano são verbos no modo indicativo e organizações frasais em ordem direta. Na literatura, esse modelo de escrita também ganhou visibilidade a partir de *A sangue frio*, romance reportagem de Truman Capote. De acordo com Matinas Suzuki Jr. (2019, p. 432), o *new journalism* vislumbra nas técnicas documentais do jornalismo corriqueiro possibilidades de trabalhar de maneira diferente com o relato ficcional. Assim, pode-se dizer que há uma mistura de objetividade documental com linguagem estética, formando um interessante jogo entre o literário e o antiliterário.

Como vimos no breve traçado da evolução do conto brasileiro que apresentamos no capítulo 2, a dicção das narrativas curtas esteve intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da imprensa. A modernidade que desbasta a verborragia e derruba os excessos retóricos evidencia tal entrosamento. A respeito dessas similaridades, Fábio Lucas (1983, p. 121) diz que a estrutura completa e condensada das narrativas curtas conecta-se muito bem com a comunicação rápida que as publicações efêmeras exigem. E, por aproximar-se de jornais e revistas, o conto acaba se confundindo com a crônica, gênero que ganhou grande autonomia no Brasil.

Na primeira fase do Modernismo, mais especificamente com Alcântara Machado, ou nos textos de Ernest Hemingway e Dashiell Hammett, vimos que o conto se inspira abertamente nas notícias de jornal, principalmente nas crônicas policiais, e busca dar valor artístico a um relato originalmente informativo. Rubem Fonseca parece seguir essa linha nos contos selecionados para o *corpus* do presente trabalho. Afrânio Coutinho (1979, p. 27) corrobora esse entendimento, dizendo que os textos de Fonseca expõem casos que poderíamos encontrar nos episódios extraordinários das páginas dos jornais. Suas narrativas trazem

assassinatos, roubos, assaltos e violência sexual, tudo o que é expresso pela imprensa televisivada ou escrita, com informações escandalosas em detalhes.

Além disso, se tomarmos o raciocínio estético de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Mário de Andrade, Fonseca seria um escritor que se mostra ciente da importância de haver organicidade entre forma e conteúdo. Uma prosa de ritmo acelerado e cortante, cirúrgica na descrição daquilo que busca representar, constrói a selvageria inserida em suas histórias. E essa literatura, inaugurada em 1963 com as histórias de *Os prisioneiros*, continua a fazer escola. Trouxemos o depoimento de Michel Laub (2018, p. 42) a respeito de sua experiência como avaliador do Prêmio Jabuti, na qual detectou a influência de Rubem Fonseca em muitos textos. Em artigo por ocasião de morte do escritor, João Paulo Cuenca (2020, p. 13) é taxativo – Rubem Fonseca é o tipo de autor que serve de inspiração até para quem não o leu, inclusive para a geração dos anos 2000, safra que resolveu ignorá-lo enquanto referência.

Aliando aspectos da crônica grotesca e apurada técnica narrativa, os textos fonsequianos possuem linguagem e temas que se aproximam da crônica policial destacada por Raymond Chandler (1995, p. 987) e Daniel Link (2003, p. 6), que é frequente no jornalismo sensacionalista. À época do lançamento do primeiro livro de Fonseca, há, de acordo com Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 54), duas tendências de representação da violência – o neorealismo jornalístico e o brutalismo. O primeiro seria uma reação ao AI-5, decreto censor da liberdade de expressão que passa a vigorar a partir de 1968. Com o intuito de retratar a realidade sobre a violência e driblar a censura, alguns jornalistas adotam o romance documentário. É o caso, sublinha Schøllhammer (2007, p. 54), de Aguinaldo Silva, que publicou *República dos assassinos* (1979), livro que aborda as atividades dos esquadrões da morte de Duque de Caxias e Belford Roxo, dois municípios da Baixada Fluminense. Na obra, Silva critica o envolvimento de policiais e de órgãos da justiça com o crime organizado. A respeito da estética brutalista, termo sedimentado por Alfredo Bosi (2006, p. 18), Schøllhammer (2007, p. 55) afirma que o lançamento em 1963 de *Os prisioneiros* a inaugurou. Criminosos, delinquentes e agentes da lei corruptos narram as histórias reunidas nesse volume e atrelam seus temas à violência social. Entretanto, destaca Schøllhammer (2007, p. 54), foi a adoção de um ponto de vista que não focaliza essa realidade a partir de um distanciamento moral, mas por meio de uma experiência sem filtros, que causou maior estranhamento entre os críticos.

Muitas personagens de Fonseca estão em contato com jornais de sangue. Sobre essa particularidade, Figueiredo (2020, p. 227) diz que a imprensa de ótica sensacionalista não se interessa pelos assuntos “insignificantes” do cotidiano (miséria, desemprego, saneamento

básico), mas sim por grandes acontecimentos que incitam a violência. Pensemos, por exemplo, no conto “O jogo do morto”, da coletânea *O cobrador* (FONSECA, 1994), em que há uma cena que representa essa aproximação do escritor com os textos publicados pelo jornal *O Dia*, equivalente ao *Notícias Populares* da capital carioca. Nela, personagens fazem aposta para saber quem mais se aproxima do número de assassinatos que o esquadrão da morte comete:

Jogavam cartas e bebiam cerveja na noite em que foi inventado o jogo do morto. Anísio inventou o jogo.
 Aposto que o esquadrão este mês mata mais de vinte, ele disse.
 Fernando observou que mais de vinte era muito vago.
 Aposto que o esquadrão mata vinte e um, este mês, disse Anísio.
 Só aqui na cidade ou em toda a Baixada?, perguntou Gonçalves. [...]
 Mil pratas que o esquadrão mata vinte e um, este mês, aqui em Meriti, insistiu Anísio. (FONSECA, 1994, p. 585)

Aqui, há a precisão narrativa que destacamos. Com dois períodos simples e um período composto por subordinação, o narrador cria a imagem do ambiente noturno em que as personagens jogam cartas. Nessa atmosfera, o curto bate-papo entre os homens configura o retrato da banalização do assassinato de seres humanos. A ambientação sombria e o comportamento desses indivíduos remetem às características do *noir* que Abrams (2006, p. 69) descreve. Não é a violência que agride o leitor com detalhes sórdidos, mas o desprezo pelo outro, tratando seres dotados de linguagem e de sensibilidade como objetos quaisquer e rompendo a barreira da ética, como já dissemos pelas palavras de Marilena Chaui (2018, p. 36) no capítulo 1. As personagens enxergam as vítimas como se fossem números semelhantes aos do jogo de cartas de cassinos, que tem o mesmo nome da quantidade de mortos que Anísio prevê. Esse tipo de carteadado também leva o nome de *Blackjack*. Nele, o objetivo dos apostadores é fazer mais pontos que o adversário, sem ultrapassar os vinte e um, o que torna o jogo criado em Meriti peculiar, pois é necessário adivinhar a dezena exata.

A autoria dos crimes que o jornal *O Dia* noticia é do esquadrão da morte – aliás, nota-se que o periódico carioca exerce, à maneira do paulista *Notícias Populares* nos crimes que a Rota protagonizou, a função de diário oficial do extermínio. Assim como Aguinaldo Silva, Bruno Paes Manso também estudou a gênese desses mercenários. O jornalista (MANSO, 2020, p. 83) explica tratar-se de um grupo de extermínio da periferia do Rio de Janeiro. A ideia desses exércitos paramilitares era proteger comunidades de migrantes rurais dos nativos da cultura urbana, oriundos de favelas localizadas nas zonas sul e norte. As organizações de matadores formadas no entorno da Tijuca e na Baixada de Jacarepaguá associavam seus ideais

à moralidade tradicional das áreas rurais, visão de mundo que antagonizava com a malandragem predominante na cidade. Assim, escreve Manso (2020, p. 83), soldados locais impunham castigos violentos a criminosos, sistema de proteção de bairros pobres que está presente em muitos municípios brasileiros. Detectamos essa proliferação nas palavras de Gonçalves, personagem presente no excerto de “O jogo do morto” que pergunta se as mortes que Anísio contabiliza se referem somente à cidade do Meriti ou a toda a Baixada Fluminense. Esses assassinos surgiram nos anos 1970 e 1980 com a promessa de que executariam bandidos em defesa dos trabalhadores – exatamente o período, aliás, em que Rubem Fonseca lança “O jogo do morto”.

Ainda sobre o desenvolvimento desses grupos na Baixada Fluminense, o jornalista (MANSO, 2020, p. 83) registra que Tenório Cavalcanti, deputado federal do Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1960, foi o representante político dessa classe de assassinos. Residente em Duque de Caxias, carregou as alcunhas de o Rei da Baixada e de o Homem da Capa Preta. Em público, empunhava sempre sua metralhadora, que tinha o apelido de Lurdinha. Atuando em conjunto com a Polícia Militar nos anos 1970, esses grupos utilizavam a violência como instrumento para manutenção da ordem. Manso (2020, p. 83-84) recorda que as muitas execuções de autoria desconhecida – as mesmas sobre as quais conversam as personagens de Rubem Fonseca em “O jogo do morto” – levaram o jornal *Última Hora* a atribuir os extermínios ao misterioso Mão Branca, mito que os próprios justiceiros criaram, a fim de se livrarem da responsabilidade pelos crimes. Seria como se uma organização invisível protegesse os moradores dessas localidades. Manso (2020, p. 84) estabelece um elo entre passado e presente ao citar o sociólogo José Cláudio de Souza Alves, que vê os esquadrões da morte como a semente que originou as milícias dos dias de hoje.

Já no conto “O matador de corretores”, da coletânea *Amálgama* (FONSECA, 2013), o narrador prova sua tese de que as pessoas pouco se importam com a miséria alheia ao iniciar uma série de assassinatos que atraem a atenção dos jornais. Quando percebe que seus crimes, a despeito da sordidez, não têm a cobertura que merecem, passa a deixar um recado próximo ao corpo de suas vítimas:

Uma pequena notícia? Que absurdo, eu queria causar um choque emocional e sai aquela merreca de notícia? Então tive outra ideia brilhante.
A notícia do jornal saiu na primeira página. *Corretor de imóveis é assassinado. Sua cabeça e seus dedos foram decepados. O assassino deixou um bilhete. Vou assassinar um corretor de imóveis por dia.* (FONSECA, 2013, p. 81, grifo do autor)

Antes, trouxemos reflexões do filósofo Slavoj Žižek (2014, p. 17) para falar sobre a violência sistêmica, que diz respeito ao funcionamento dos mecanismos políticos e econômicos das sociedades, nas quais é possível notar diferentes formas de exploração e desigualdade. No trecho de “O matador de corretores” (FONSECA, 2013), por meio das palavras de um narrador objetivo e sarcástico, vemos que o entretenimento pauta o interesse dos leitores de jornais sensacionalistas (ainda que isso signifique a morte de outras pessoas), e não a reflexão a respeito de problemas na estrutura da sociedade. A promessa de que novos assassinatos ocorrerão aumenta a venda dos jornais, como se as notícias sangrentas fossem folhetins recheados de viradas no roteiro.

Vimos que a imprensa sensacionalista busca impactar o leitor com fatos espetaculares descritos de maneira breve. Ao contrário da imprensa considerada séria, não investe em textos longos, mas em imagens e manchetes que causem efeito. Pensando nisso, a forma narrativa que escolhemos estudar neste trabalho se aproxima desse tipo de jornalismo, pois tem como objetivo, inicialmente, impactar aquele que a lê com poucas palavras. Isso está presente nos cinco contos de Rubem Fonseca que analisamos a seguir.

5 “FELIZ ANO NOVO”: FESTEJOS E BARBÁRIE

“Corações solitários”, “O desempenho” e “Passeio noturno” (FONSECA, 1994) mostram que muitas histórias de Rubem Fonseca começam no título, pois há, a um só tempo, contraste e ligação entre o nome e o desenrolar da narrativa. No caso de “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994), a frase remete a desejos de felicidade no ano que se inicia. Apesar de, muitas vezes, a dizermos de maneira automática, sabe-se que ela está atrelada a coisas positivas, principalmente pelo adjetivo “feliz”, que denota alegria e satisfação. Todavia, a positividade que o título emana não aparece no texto, não contribuindo para a unidade de efeito. Esse desconcerto se materializa logo nos primeiros parágrafos:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.
 Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.
 Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.
 Vai mijar noutra lugar, tô sem água.
 Pereba saiu e foi mijar na escada.
 Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.
 Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?
 Tô morrendo de fome, disse Pereba.
 De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem. (FONSECA, 1994, p. 365)

O narrador protagonista dá voz à personagem com quem contracena, reproduzindo as falas integralmente. Contudo, a ausência de sinais gráficos que demarcariam as falas produz a sensação do discurso indireto. Nota-se que as falas rápidas aceleram o ritmo da leitura. Há palavras de uso popular, algumas de gíria, ligadas à oralidade e à imprensa sensacionalista – “macumbeiros” e “babalaôs” no lugar de umbandistas; ao invés de urinar, “mijar”; “afanar” com o sentido de furtar; “babaquara” em troca de bobo; “estarrada” substitui roubada. Esse registro linguístico nos aproxima da realidade dessas personagens, moradoras do subúrbio da metrópole. Não há descrição detalhada do espaço, mas imagina-se um minúsculo apartamento de conjunto habitacional somente com o fedor que a falta d’água gera e que Pereba descreve, contrastando com a fartura que está na televisão.

Pensemos na função desse equipamento. O radical “tele” se relaciona com a ideia de “longe” ou “à distância”. Somado à palavra “visão”, forma um dispositivo com o qual é possível ver coisas distantes. Aqui, as personagens enxergam no aparelho objetos que estão

longe não só espacialmente, mas também do seu poder aquisitivo. Contudo, há certa ironia. O narrador, tentando comprovar sua honestidade, diz que pagou pelo eletrodoméstico. O recibo é a prova que anula a acusação de Pereba. Assim, ele admite que deu prioridade ao entretenimento e não ao alimento.

A crítica costuma lembrar-se de Rubem Fonseca por causa da violência corporal descrita com técnica apurada. Vimos esse artifício nas análises de “O desempenho” e “Passeio noturno”. Nesse trecho, há outro tipo de brutalidade. Enquanto pessoas têm dinheiro para acabar com o estoque das lojas de artigos finos, Pereba e o narrador cogitam recorrer a restos de um ritual de umbanda para ter o que comer. Se, como já vimos pelas proposições de Marilena Chaui (2018, p. 36), a violência é um fenômeno que fere princípios éticos, o contraste entre miséria e fartura seria uma circunstância violenta. Apesar disso, é uma situação normalizada, aquilo que Slavoj Žižek (2014, p. 18) chama de violência sistêmica, que representa o mecanismo econômico de um país e que Régis de Moraes (1985, p. 16-17) batiza de violência branca.

Todavia, o narrador descreve a situação com descaso. Quando Pereba diz que está com fome, ele faz piada e sugere o furto das sobras do ritual. Por isso, temos mais um contraste, que opõe descalabro, frieza e ironia – veremos que essa contraposição aparecerá mais vezes no decorrer da história.

O apelido de Pereba ajuda a caracterizar a personagem para além da descrição física. No *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1471), vemos que se refere a uma lesão cutânea de mau aspecto. Contudo, o termo também carrega um sentido informal. Quando alguma pessoa recebe o codinome de “pereba”, significa que exerce profissão ou ofício de maneira medíocre. Há um último significado – pereba é um sujeito sem expressão.

Vimos até aqui, tanto pela fortuna crítica quanto por nossas análises, que marginalizados povoam grande parte dos textos de Rubem Fonseca. “Corações solitários” é sobre um repórter acostumado a conviver com a miséria humana, sendo ele próprio um jornalista de pouca visibilidade, posto que escreve crônicas policiais. “O desempenho” tem como narrador um halterofilista que vive de prestar favores numa academia. Além dos músculos e das falsas promessas de um futuro repleto de riquezas, não possui nada. Em “Passeio noturno”, o protagonista manifesta desprezo por essas figuras. Elas são suas vítimas preferidas.

Pereba comenta a possibilidade de fazer sexo com mulheres ricas, as mesmas que têm dinheiro para comprar todo o acervo das lojas de comida e bebida. O narrador reage

apontando características que impedem o colega de chegar a esse objetivo: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa” (FONSECA, 1994, p. 366).

Temos três adjetivos (“vesgo”, “preto” e “pobre”) que servem para estigmatizar a personagem e que se relacionam com imperfeição anatômica, raça e classe, respectivamente. Não temos acesso a outros elementos a seu respeito. O fato de carregar esse trio de predicados é como se tirasse seu aspecto humano. De acordo com Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 48), diferentemente da agressividade, a violência é intencional e nega a alteridade do outro. Desse modo, pode-se afirmar que a sociedade à qual o narrador se refere enxerga Pereba como uma coisa. Temos a concretização de uma violência que os jornais sensacionalistas não abordariam, talvez por racismo e miséria serem eventos normalizados e gerarem menos audiência que assassinatos sangrentos.

Dissemos que a televisão permite que o espectador enxergue cenas distantes. No trecho acima, após elencar atributos que depreciam Pereba, o narrador afirma que o mais próximo que ele pode chegar do ato sexual com uma mulher rica é tocando “uma punheta”. Rubem Fonseca, assim como nos primeiros parágrafos, usa termos que se adequam ao ambiente em que as personagens vivem. Punheta é uma gíria que remete à masturbação masculina. Masturbação, em todos os gêneros, é o estímulo das genitálias que leva ao orgasmo. Assim, cria-se outra distância. As imagens de mulheres na TV estimulam Pereba. Em sua mente, ele cria situações que não poderia viver e, a partir delas, se masturba.

Dentro da sociedade do consumo que o conto constrói, é impossível que Pereba alcance a oportunidade de materializar o que imagina enquanto “toca punheta”. Todos os atributos que o narrador sublinha evitam isso. Acima, retomamos as ideias de Ruiz (2014), que enxerga a violência como instrumento que rompe as barreiras da ética mencionada por Chauí (2018) em favor de interesses quase sempre particulares.

Percebendo que não terão nem mesmo a possibilidade de aproveitarem os restos de comida do ritual de umbanda (em determinado momento da história, começa a chover), as personagens concluem que a violência é o único meio de matar a fome e de chegar às mulheres.

5.1 O assalto

Uma nova personagem entra na história: Zequinha. Enquanto conversam sobre a situação precária em que se encontram, o narrador declara que tem armas escondidas no apartamento de uma vizinha idosa. Com elas, pretende realizar o primeiro assalto do ano junto com Lambreta, que é dono dos revólveres, escopetas e metralhadoras. Zequinha pede para vê-los. Após irem buscar a saca com os equipamentos, Zequinha sugere que procurem uma casa em que esteja acontecendo uma festa de ano novo. Seria a oportunidade de encontrar pessoas com joias e carteiras cheias de dinheiro.

Eles furtam um carro e saem à procura de uma residência cuja frente não seja próxima da rua. Quando encontram, invadem o imóvel e rendem os convidados. O narrador pergunta à proprietária se há pessoas em outros cômodos. Ela responde que somente a mãe, no andar de cima. O narrador pede que Pereba a acompanhe até lá e volte com as duas. Minutos depois, Pereba retorna sozinho:

Cadê as mulheres?, eu disse.

Engrossaram e eu tive que botar respeito.

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga. Limpei as joias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o Ano-novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí. (FONSECA, 1994, p. 369)

Na matéria do *Notícias Populares* sobre o Bebê Diabo, vimos que o repórter Waldemar de Paula, abandonando a neutralidade jornalística, usa os diminutivos “monstrinho” e “diabinho” para se referir ao protagonista da reportagem. De modo semelhante, o narrador de “Feliz ano novo”, ao encontrar o cadáver da mulher, usa os diminutivos “gordinha” e “mortinha”. O primeiro adjetivo é uma maneira de depreciar o aspecto físico. O segundo, de menosprezar a morte.

O narrador mantém o uso do léxico informal que também foi marca do *NP*. Destacamos os períodos em que ele explica as motivações do crime de Pereba: “Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga.” (FONSECA,

1994, p. 369). Há aspectos da oralidade nas contrações de “para” e “estava”. Ele usa o termo “flozô” – termo que o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2019, p. 908) remete a simulação e fingimento – e questiona a resistência da mulher ao ataque. “Estar atrasado” sugere que Pereba não fazia sexo há muito tempo, metáfora parecida com a que o repórter Tarcísio Motta, do *Notícias Populares*, escreve na crônica sobre Pelezão – ao reproduzir a fala da personagem principal da matéria, Motta coloca a expressão “estar na reserva”, que remete ao nível de combustível de um automóvel e, figurativamente, à falta de sexo. Por fim, o narrador de “Feliz ano novo” emprega o ditado “além de fodida, mal paga”, que serve para pessoas que se encontram em situação precária, comparando-as a alguém que ganha pouco e se encarrega de um trabalho difícil. O adjetivo “fodida”, no recorte, ganha outro sentido – afora ligar-se à circunstância ruim em que a mulher está, conecta-se com o verbo foder, que tem conotação sexual.

Depois de se apossar das joias da dona da casa, o narrador se ocupa da mãe. Diferentemente da filha, a quem expôs com diminutivos, ele delineia a matriarca a partir de um aumentativo. Ao exagerar nos traços dos cabelos da personagem, elabora uma caricatura. Os traços jocosos ficam evidentes na contraposição entre a pintura loura que tenta disfarçar a velhice, a roupa nova e o rosto encarquilhado. Além disso, Rubem Fonseca insere o grotesco na cena. Por esse motivo, retomamos as palavras de Maria Antonieta Pereira (2000, p. 13), para quem, na obra fonsequiana, o grotesco é o atalho para situações tensas e cruéis. Vale lembrar que Anatol Rosenfeld (2015, p. 61) considera arte grotesca o que suspende a ordem do cotidiano, fazendo com que a razão perca sua validade. A partir do momento em que o narrador arranca o dedo do cadáver com seus próprios dentes, vemos todos os sintomas do grotesco que Pereira (2000) e Rosenfeld (2015) enumeram. É como se estivéssemos diante de um filme de terror.

Dando continuidade à exibição macabra, o narrador descreve a suíte em quatro frases. O cômodo ostenta paredes revestidas de couro, banheira de mármore branco e espelhos que cobrem as paredes. O ar é perfumado, bem diferente do apartamento de conjunto habitacional onde mora, cujo banheiro não tem água para a descarga. Após traçar o ambiente, empurra o cadáver da dona da casa, que estava em cima da cama, para o chão. Ele não enxerga um ser humano, mas uma coisa. A retomada do adjetivo “gordinha” reforça esse desprezo.

O protagonista arruma a colcha de cetim que protege o colchão, de maneira que ela pareça imaculada. Em seguida, polui a superfície brilhante com suas fezes. A delicadeza do tecido aproxima-se da ética sobre a qual Chauí (2018) discorre. Já o excremento seria a violência que fratura valores éticos e que Ruiz (2014) ressalta – um ataque intencional,

premeditado, que não possui ligação com instintos. Por isso, temos um espetáculo grotesco, descrito com precisão narrativa, a materialização do que Antonio Candido (2011, p. 254-255), ao se referir à prosa de Rubem Fonseca, define como realismo feroz – uma estética que avança as fronteiras da literatura na direção de um tipo de notícia nua e crua da vida.

O que é espetacular e provido de cruzeza, serve aos princípios editoriais do sensacionalismo e do *Notícias Populares*. Para Danilo Angrimani Sobrinho (1995), como vimos, a imprensa sensacionalista preza pelo exagero gráfico (no trecho em pauta, temos a caricatura da personagem), pela ambivalência semântica (no conto fonsequiano, há ditos que se referem à falta de sexo e à situação ruim em que uma pessoa se encontra) e pela espetacularização do extraordinário e do vulgar (em “Feliz ano novo”, além do ato de defecar sobre a cama, que suspende a lógica das coisas, há a mutilação canibalística). Assim, temos matéria-prima que serve não só à arte, mas também à imprensa marrom.

Outro aspecto importante é a atitude do narrador frente à exibição grotesca. Ele a descreve de modo protocolar, como se fosse uma crônica policial. Seu comportamento é análogo ao de C. A. Dupin durante as investigações de “Os assassinatos na Rua Morgue” (POE, 2021a). Enquanto junta as peças que solucionarão o crime, o detetive de Edgar Allan Poe não demonstra compaixão pelos corpos esfacelados de mãe e filha. Segundo Žižek (2014, p. 19), é a postura adequada para abordar a lógica de eventos brutais. A comoção e a empatia pelas vítimas embaçam o exame do que importa – no caso de Dupin, a resolução do crime. Todavia, a análise fria da violência é cúmplice do descalabro e pode aumentá-lo – como diz Schäffauer (2015, p. 348), a violência é tão negativa que chega a contaminar o próprio discurso. Se uma pessoa fala com desenvoltura sobre ela, os interlocutores podem julgá-la irresponsável.

É certo que há violência explícita na passagem de “Passeio noturno” (FONSECA, 1994). Entretanto, a contenção estilística e comportamental do narrador é ainda mais importante para a elaboração da cena. São esses elementos que, dentro de um conto, contribuem para o que Julio Cortázar (2008, p. 123) chama de intensidade. De acordo com o escritor argentino, a narrativa não é potente pelo exagero da situação, mas pela maneira como o tema se apoia na estrutura que o sustenta. Ou seja: não é o que se diz que torna um texto literário, mas como. E o contraste entre barbárie e frieza que encontramos em “Feliz ano novo” e “Passeio noturno” é um dos responsáveis por conferir singularização às imagens dessa narrativa.

Contudo, as semelhanças com “Assassinatos na Rua Morgue” ficam por aí. Bruno Paes Manso (2021, p. 227) aponta que os contos policiais de Poe, ao contrário de suas

histórias de terror, estão impregnados com o alívio que a montagem do quebra-cabeça traz ao final, porque o leitor sabe que haverá a descoberta. Ainda segundo o estudioso, os desfechos eram reflexos de uma racionalidade científica que empurraria o mundo na direção do progresso. Rubem Fonseca, porém, extingue tudo que é racional em “Feliz ano novo”.

Após vestir as calças, o narrador desce ao térreo para continuar seu espetáculo de frieza.

5.2 Tiro ao alvo

Os assaltantes comem. Há pouco, dependiam das sobras de um ritual. Agora, têm à disposição uma quantidade de “[...] comida que dava para alimentar o presídio inteiro” (FONSECA, 1994, p. 370). Enquanto se servem, os reféns estão no chão, quietos. Contudo, um deles se pronuncia:

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.
Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.
Podem também comer e beber à vontade, ele disse.
Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 1994, p. 370)

O narrador não diz se o homem é alto ou baixo, gordo ou magro. Destaca apenas o lenço colorido. Sendo um produto caro, a seda denota delicadeza, predicados distantes do protagonista e de seus comparsas. A descrição do acessório é suficiente para o entendimento da posição social daquele sujeito. O recorte mostra um dos raros momentos em que a atitude protocolar está ausente. Depois de concluir que as comidas e joias naquela sala não representam grandes perdas para o homem do lenço de seda e que, além disso, ele, Pereba e Zequinha seriam incômodos comparáveis a insetos, o “filha da puta” que o narrador usa sai com raiva, encharcado de bile. Apesar disso, não há pistas do que virá em seguida:

Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.
Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
Ele se encostou na parede.
Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.
Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi

escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 1994, p. 370)

Antes do assalto, Zequinha e o narrador têm uma conversa sobre a potência de uma carabina doze. Segundo Zequinha, o tiro seria capaz de grudar a vítima na parede. O narrador discorda. Acima, embora a menção ao lenço seja breve, ela é simbólica e escancara a diferença de classes. Os modos de Maurício incomodam o narrador. Seu nome também serve para caracterizá-lo. Em português, quando há referência jocosa a uma pessoa que “se veste com apuro e frequenta os lugares da moda” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1260), usa-se a palavra “mauricinho”. O incômodo vira raiva após Maurício dizer que eles podem comer e beber à vontade, evidenciando que comida e bebida não fariam falta naquela casa. A partir dessas evidências, o protagonista vê a possibilidade de comprovar sua teoria tirando de Maurício o que realmente tem valor.

Até que efetue o disparo, porém, ele descreve o procedimento sem prevenir o leitor do que fará em seguida. De maneira irônica, dirige-se a Maurício educadamente, utilizando a variante informal do pronome de tratamento Senhor e agradecendo. Como se fosse tirar uma foto 3x4, posiciona seu alvo à frente da parede. Ao invés de pressionar o obturador de uma câmera, aperta o gatilho. A partir daí, Maurício perde sua identidade. O atirador se refere a ele com o substantivo masculino “cara”, que serve para descrever uma pessoa qualquer. Já a respeito da potência do tiro de cano duplo, temos a sonoplastia do barulho de um trovão. Duas passagens falam das consequências desse estrondo. A primeira mostra que, sem ficar grudada na parede, a vítima desliza lentamente até se sentar no assoalho. A segunda menciona o ferimento com mais uma metáfora, dessa vez comparando a marca das balas com um panetone. Esse recurso é suficiente para imaginarmos a lesão.

Zequinha diz que só é possível comprovar sua teoria em uma superfície feita de outro material:

Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.
Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.
Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.
Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.
Fica de costas para a parede, disse Zequinha.
Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.
Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com

estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.
Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda.
(FONSECA, 1994, p. 370-371)

Vimos que o substantivo “pereba” remete a um indivíduo medíocre e que esse apelido caracteriza a personagem como alguém invisível aos olhos da sociedade. No trecho em destaque, aqueles que não o enxergam são os que, agora, não querem ser vistos, pois temem que Zequinha os utilize como cobaia de seu experimento. De novo, o narrador usa o termo “cara” para se referir a eles como pessoas quaisquer, sem identidade. Indiferente à matança, Pereba come com prazer – seus arrotos demarcam esse comportamento.

A escolha de Zequinha é um sujeito magrinho e de cabelos compridos. Assim, como no caso de Maurício, que usava um lenço de seda colorida, o narrador sublinha aspectos delicados, utilizando um diminutivo e sublinhando um corte de cabelo que, na maior parte das vezes, mulheres adotam. Essas características corporais chamam a atenção do algoz. O narrador conclui que o fato de o homem pesar pouco facilitaria o experimento, motivo pelo qual se refere a Zequinha como “sacana”, substantivo que descreve quem tira vantagens de uma situação (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1690).

A vítima implora por sua vida. Mantendo atitude protocolar, Zequinha ignora o pedido. O disparo faz o homem saltar de encontro à porta. Apesar da brutalidade, o narrador define o ato como “bonito”, adjetivo que se refere a coisas cujas formas, sons e cores agradam aos sentidos. Levando em conta as ideias de Marilena Chaui (2018, p. 29-30) que trouxemos, essa opinião rompe com valores que demarcam a fronteira entre bom e ruim, pois o narrador vê um aspecto positivo em uma cena em que um sujeito dotado de linguagem e de sensibilidade é tratado como objeto inanimado. Portanto, temos uma situação de violência em que, se a analisarmos a partir dos escritos de Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 49), o comportamento dos assassinos ultrapassa os instintos primitivos e nega a alteridade do outro.

Schäffauer (2013, p. 79) escreve que a ação violenta tem uma estrutura na qual agressor e vítima não ocupam o mesmo local. Essa premissa se aplica à cena em pauta. No início do conto, vimos que os assaltantes seriam vítimas de uma estrutura social que os mantém longe de benesses as quais só os possuidores de recursos financeiros podem alcançar e que a televisão serve como miragem, dispositivo que projeta um mundo não palpável. Contudo, quando os criminosos usam seres humanos para a prática de tiro ao alvo, perdem o *status* de vítimas que tinham anteriormente e passam a atuar como agressores.

O narrador e Zequinha atribuem à arma características que a aproximam de seres vivos. Primeiro, o narrador adverte o colega sobre a potência do tiro com o termo “coice”, cujo sentido original remete a uma pancada dos quadrúpedes com as patas traseiras, mas que pode ser atribuído a um golpe com o calcanhar ou com o pé (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 489). Em seguida, Zequinha usa o adjetivo “foda”, que se refere não só ao ato sexual como também a um sujeito que é muito bom no que faz (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 908). Depois, Zequinha singulariza a carabina chamando-a de “canhão”, arma de calibre muito maior. Com isso, cria-se a imagem da potência do artefato. Por fim, apesar de não haver descrição detalhada do ferimento que ele causa, sabemos que os projéteis atravessaram o corpo do rapaz, que ficou preso na porta com os restos de pólvora.

Pereba comendo de modo despreocupado, Zequinha ignorando as agruras do alvo, o narrador vendo aspectos positivos em uma cena de pura barbárie. Somados à linguagem objetiva e desprovida de emoções, os contrastes se acumulam e servem à unidade de efeito que, segundo Edgar Allan Poe (2011, p. 361-362), é indispensável para a brevidade do conto, que o narrador deve desenvolver com pleno domínio da forma. É a partir dela que o leitor é surpreendido. Assim, outra premissa que “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) atende é a de Victor Chklóvski (2013, p. 88), para quem o texto literário deve criar imagens a partir do mínimo de recursos verbais. São imagens compactas que remetem à leitura de Julio Cortázar (2008, p. 151-152) a respeito da forma breve – assim como o fotógrafo que pinça um instante notável, o contista deve elaborar imagens que se desdobram em camadas, nocauteando seu leitor.

O *Notícias Populares* também utilizou uma linguagem econômica e contundente na redação de suas reportagens. Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011, p. 93) escrevem que letras gigantes formavam manchetes como “Esbagaçou bebezinho na parede” ou “Morreu nu a pau e a tiro”. Exagero tipográfico e crimes têm relação orgânica e contribuem para a construção da violência que termos de elevada crueza expressam, portanto. Essa combinação desenha o *éthos* da imprensa sensacionalista, que Fiorin (2004, p. 22) descreve como viril e rude. Exceto o exagero tipográfico, todos esses aspectos estão presentes no conto de Rubem Fonseca. A mutilação do cadáver e a escatologia no quarto da proprietária da casa, o fuzilamento deliberado de pessoas são cenas que se encaixariam tanto na pauta do *NP* quanto na estética das novas narrativas *noir* que Jason Holt (2006, p. 37) destaca. Fonseca não trabalha com fontes e fotografias de tamanho imenso, mas potencializa sua mensagem com metáforas precisas que aproximam ferimentos das dimensões de um panetone e a potência da arma do coice de um animal.

Entretanto, é necessário que voltemos ao que já mencionamos em nossa análise. A atitude do narrador não é exagerada como a do *éthos* sensacionalista e por isso desconecta-se do espetáculo de brutalidade. Tanto ele quanto as outras personagens estão impassíveis diante dos crimes. Essa disparidade cria no leitor a sensação de nocaute que Cortázar (2008, p. 152) imagina como efeito de narrativas breves de alto gradiente literário. No caso das reportagens do *Notícias Populares*, não há distinção entre o tom das matérias e o tema que elas abordam. Por isso, conforme escreve Angrimani Sobrinho (1995, p. 15), o leitorado as consome para satisfazer descargas de pulsão instintivas, pois tudo o que o sensacionalismo vende relaciona-se com as sensações. Os textos não abordam as motivações dos fatos, apenas seus resultados. No conto de Fonseca, a frieza narrativa e o espetáculo violento criam um arranjo complexo.

As manchetes do *Notícias Populares* prenunciam diretamente o que está no texto. Já “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) faz o oposto. Por isso, é um relato que se insere no que Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) chama de variante moderna do conto. Assim como na clássica, o narrador conduz duas histórias – uma visível, outra secreta. Na história secreta, porém, depois de ser construída em paralelo à narrativa aparente, surge o que estava oculto. Já o conto moderno conduz as duas narrativas como se fossem uma, mas a tensão entre elas nunca se resolve. É esse o funcionamento de “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994). Temos a história de crimes perversos (o que seria a primeira história), em que há uma constatação da brutal diferença de classes (que é o eixo da segunda história). Portanto, o leitor faz a comparação passo a passo: as residências, o banheiro, o quarto, a mesa, a roupa, a aparência das personagens. Surgem, então, as consequências advindas dessas diferenças.

Depois de sair da casa onde realizaram o assalto, o trio volta para o conjunto habitacional:

Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba. Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo. (FONSECA, 1994, p. 371)

O clima de confraternização difere das cenas anteriores, em que o narrador e seus parceiros barbarizam com seres humanos. O protagonista é um sujeito dotado de emoções e vê Pereba como um semelhante. Por isso, ordena a Zequinha que o esperem. Somado ao título do conto, o brinde a um ano novo melhor é o fecho irônico que contrasta com a violência e o grotesco que recheiam a narrativa.

O universo fonsequiano e o do *Notícias Populares* é o mesmo. No entanto, ao contrário das reportagens do *NP*, Fonseca traz, embutidas em suas narrativas, as causas das explosões de violência.

6 “O COBRADOR”: JORNADA VIOLENTA

O termo “cobrador” remete a quem ou àquilo que faz cobranças. Um exemplo recorrente é o sujeito que trabalha em transportes coletivos. A empresa o designa para coletar a taxa dos passageiros. Da mesma maneira que em “Passeio noturno” (FONSECA, 1994) e “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994), o conto “O cobrador” (FONSECA, 1994) começa no título. Pensando nas premissas de Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) a respeito do conto moderno e na anedota de Tchekhov que ele utiliza para definir essa variante narrativa – “Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se.” (PIGLIA, 2004, p. 89) –, pode-se dizer que a história de Fonseca também apresenta um título que não antecipa o que está no corpo do texto. Apesar de usar o nome de uma função protocolar, o narrador-protagonista não quer arrecadar dinheiro, mas as benesses das quais foi privado.

No início da narrativa, ele vai ao dentista para arrancar um dente:

Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado.
Só rindo. Esses caras são engraçados.
Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui — e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente.
Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. (FONSECA, 1994, p. 491)

Julio Cortázar (2008, p. 153) escreve que a elaboração adequada de um conto não se concretiza se não estiver organicamente relacionada com a intensidade e a tensão, com o uso de elementos expressivos e de técnica narrativa. Em “O cobrador” (FONSECA, 1994), essa liga aparece logo nas frases iniciais. Há alternância entre as descrições dos movimentos do narrador e do dentista no primeiro parágrafo, vai e vem de conjugações em primeira e em terceira pessoa que dinamiza a leitura, formando a cena de modo convincente e preciso. Não há demarcação gráfica (aspas, travessão) que identifique as falas do protagonista e as da personagem com quem ele atua, criando a sensação de um discurso único.

Os saltos na segunda parte do excerto aceleram ainda mais o relato e serão uma constante durante a narrativa. Por meio do surgimento contínuo de enquadramentos, vamos da análise dos dentes para a anestesia e chegamos ao momento em que o dente podre está na ponta do alicate sem tomar contato com a extração. Enquadrar é um ato importante para

Cortázar na escrita de narrativas curtas, pois ele (CORTÁZAR, 2008, p. 151) imagina o contista como um fotógrafo – ambos recortam fragmentos cujos significados ultrapassam a limitação do visor da câmera. Os *frames* sucessivos e a mudança rápida de ações que formam “O cobrador” (FONSECA, 1994) servem de parâmetro estético para a atitude raivosa do narrador que, no excerto acima, identifica o desprezo do dentista diante da situação em que sua boca se encontra.

A raiva ganha formas nítidas quando ele diz que não pagará pelo serviço e tenta sair do consultório:

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogadas, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalhada inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, — que tal enfiar isso no teu cu? (FONSECA, 1994, p. 491)

O ódio do protagonista aparece novamente nessa cena quando o oponente bloqueia a saída. O termo “fodido”, que vem do verbo de conotação sexual foder, liga-se a pessoas que estão arruinadas, em péssima situação financeira (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 909). A partir dessa ideia, ele compara o ato de arrancar dentes dos miseráveis à exploração dos desvalidos. De acordo com seu ponto de vista, as mãos grandes e o pulso forte daquele homem seriam resultado das contínuas extrações de dentes dessas pessoas. Trata-se, porém, de uma análise mais ampla. A polissemia que o enquadramento da câmera gera, cuja potência Julio Cortázar (2008, p. 151) destaca, surge nessa metáfora. Ao escrever sobre características da prosa de Franz Kafka, Modesto Carone (2011, p. 16) afirma que o escritor tcheco busca reconfigurar recursos expressivos que o cotidiano assimilou. Para isso, faz combinações imagéticas com o intuito de torná-las afiadas como uma lâmina. O narrador de Rubem Fonseca adota o mesmo procedimento. A partir de uma situação pontual, traça o panorama de uma sociedade em que os privilegiados exploram os mais pobres. Ele próprio se coloca nessa condição ao dizer que, comparado ao dentista, seu corpo é pequeno, o que encorajaria a opressão.

Em seguida, ele adota outra figura de sintaxe. O assíndeto que enumera profissões intensifica a expressão da raiva da personagem principal, dando a ideia de que essa lista é muito maior e não limitada aos elementos que ali estão. Ao final, o substantivo “canalhada” concentra todas as ocupações da lista. Por ser uma construção frasal que omite conjunções e

conectivos, conecta-se com o estilo elíptico do texto. Assim, além dos profissionais que o narrador elenca, todos eles detentores do capital, há muitos outros que estão devendo a ele. Chico Pé de Pato, o justiceiro que ocupou as páginas do *Notícias Populares*, teve como causa que o levou a tornar-se pistoleiro o estupro de suas esposa e filha e os constantes saques que os assaltantes do bairro realizavam em sua mercearia. O Cobrador se vinga daquilo que não recebeu. Seus alvos representam uma classe, não são pessoas específicas como no caso de Chico Pé de Pato, tornando sua jornada mais complexa.

Em um conto, tal como na elaboração de assíndetos, intensidade é palavra-chave não só para Cortázar, mas também para Edgar Allan Poe. Segundo o autor de *O corvo* (POE, 2019, p. 58), a unidade de efeito que a forma breve gera está associada à combinação entre incidentes e linguagem. Por isso, a narrativa elíptica e incisiva do relato fonsequiano expressa a raiva do protagonista. Após refletir brevemente sobre os alvos do seu ódio, o narrador corta para o dentista sem usar qualquer advérbio ou conector que indique a mudança de foco. A fúria se materializa na partícula de saliva que sai de seus lábios e aterrissa no rosto do inimigo. O enquadramento desse detalhe mínimo expande seu significado, pois trata-se de um sentimento em estado concreto, espécie de imagem sinestésica que se desdobra na frase “que tal enfiar isso no teu cu?”, expressão informal que representa o desprezo pelo interlocutor. Temos, portanto, uma personagem que se aproxima das figuras criadas por Dashiell Hammett, aspecto que Raymond Chandler (1995, p. 988-989) sublinha. Assim como os indivíduos que habitam a ficção de Hammett, o protagonista de Fonseca é um sujeito oriundo de becos urbanos, munido de atitude agressiva e detentor de um conjunto vocabular que dá forma a essa fúria.

A ira do Cobrador toma corpo outras vezes na forma da violência espetacular que sempre se direciona a pessoas que estariam devendo a ele e que serviria para o jornalismo sensacionalista. Acima de tudo, no texto de Rubem Fonseca, temos uma brutalidade diretamente constituída pela escrita.

6.1 As cores da violência

A caminho de uma negociação em que compraria uma arma, o protagonista é confrontado por um homem que, dirigindo um automóvel de luxo, reclama por ele atravessar a rua sem olhar para os lados. Depois de perceber tratar-se de um empresário, o narrador investe contra sua próxima vítima:

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha.

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse — você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? (FONSECA, 1994, p. 492-493)

Entre as regras de maior destaque do sensacionalismo que Angrimani Sobrinho (1995, p. 14-15) apresenta, está a intensificação da mensagem por meio do exagero gráfico, tarefa que fotos em tamanhos gigantes, manchetes com tipos carregados e chamadas como “Assassinado nu a pau e a tiro” cumpre. No conto de Rubem Fonseca, apesar de se tratar de uma execução à qual o *Notícias Populares* daria grande destaque, o narrador conduz o relato destacando elementos que não se relacionam com o espetacular, mas que não deixam a violência de lado. Ele constrói aspectos principalmente por meio das cores.

Temos um ambiente cuja base, no que diz respeito à paleta de cores, são o escuro da noite e o branco das roupas do motorista. Entretanto, o claro das vestimentas não contrasta apenas com as sombras, mas também com o ferimento que o disparo do revólver causa. Por isso, a mudança de cor que o sangue promove é suficiente para que imaginemos a gravidade da lesão, descrita com um único adjetivo (“feio”). Em seguida, a atenção do protagonista se volta para outra tonalidade de branco, a dos olhos da vítima. Embora se aproxime da coloração que a camisa tinha há pouco, não se trata de substância pura, mas leitosa e azulada, mistura que impede o assassino de eliminar impiedosamente a vítima e o faz criar uma metáfora, aproximando a configuração do globo ocular do interior de uma jabuticaba. Além disso, é como se a íris refletisse o negro noturno.

Além do olhar cirúrgico que trabalha com matizes de tons, a cena tem a dinâmica proveniente das elipses entre uma frase e outra, recurso similar ao de Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Os sujeitos das ações se alternam sem que haja a transição entre um período e outro. Envolvidos nessa dinâmica, imaginamos o disparo e a fuga, o corpo da vítima coberto de estilhaços de vidro e sangue e a irônica misericórdia que o assassino ostenta ao sugerir um tiro que aliviaria o sofrimento do desconhecido.

Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 8) lembra que, em geral, o narrador fonséquiano privilegia a ação em detrimento da reflexão, o impacto no lugar do meio-termo. Os cortes nas

mudanças de sintagmas causam choque no leitor, impacto que, segundo Vera Lucia Follain de Figueiredo (2020, p. 223), é oriundo não só das narrativas do *roman noir*, mas também do Modernismo. A respeito dessa característica, Galvão (1983, p. 170-171) sublinha que a linguagem modernista emula o telégrafo, os cortes do cinema, a velocidade tecnológica e, principalmente, a objetividade dos jornais, procurando maximizar os efeitos literários por meio de um discurso mais direto.

O narrador-protagonista de “O cobrador” (FONSECA, 1994) é leitor assíduo dos diários da imprensa. Ele não diz quais, mas devem ser do mesmo tipo do *Notícias Populares* e da chamada imprensa séria:

Leio os jornais. [...] O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.
[...]
Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles. (FONSECA, 1994, p. 495)

A estratégia utilizada pelo jornal que a personagem fonsequiana lê é a mesma do *Notícias Populares*. Para atrair o público, veículos da imprensa sensacionalista criam figuras folclóricas. O *NP*, como vimos, apelava para o sobrenatural e o cômico, casos do Bebê Diabo e do Pelezão. Em “O cobrador” (FONSECA, 1994), temos a menção ao bandido Boca Larga, que diverte o narrador. Sendo ele próprio o autor do crime, identifica a estratégia especulativa do diário que tem em mãos.

Além disso, mais uma vez, o assassino deixa claro quais são seus alvos. Fazendo isso, o criminoso configura a violência humana que se diferencia da agressão instintiva dos outros animais, conforme explica Ruiz (2014, p. 48-49). Segundo o estudioso, ao contrário da conduta agressiva que os instintos animais carregam (comportamentos que a defesa de território e a busca por alimento traduzem), a violência que o *homo sapiens* pratica tem um significado, posto que nega a alteridade do outro. Quando estabelece o objetivo de assassinar pessoas ricas, o Cobrador materializa as ideias de Ruiz e, por meio de assassinatos grotescos, busca construir um tipo de mensagem.

Esse ódio direcionado aparece também quando ele vê televisão. Ao contrário das personagens de “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994), que têm uma atitude passiva diante do aparelho, o Cobrador tem um objetivo ao ligar o televisor, como podemos notar no trecho a seguir:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1994, p. 493-494)

O narrador-protagonista se refere ao anúncio publicitário de uma bebida cujo consumo é restrito às pessoas com elevado poder aquisitivo. Isso se reflete no garoto-propaganda que está na tela. O Cobrador descreve-o por meio de diminutivos (“vestidinho”, “bonitinho”), evidenciando seu desprezo pela figura que bebe o uísque. Também se refere aos dentes do ator que, ao contrário dos seus, que estão podres e precisam ser arrancados, são todos verdadeiros e bem cuidados. Essa simetria o leva a imaginar o corte exagerado no rosto do homem com uma navalha. A figura feminina com esse biotipo simboliza privilégios ligados à cor da pele e a recursos econômicos. Em “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994), Pereba deseja as mulheres brancas que desfilam na TV. Quando se masturba, imagina uma loura. Já o Cobrador tem consciência do que esse estereótipo feminino representa.

A elaboração dessa mensagem também o inspira na escritura de poemas:

Faço um poema denominado Infância ou Novos Cheiros de Buceta com U:
Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da
noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado/ Não
havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro/ De
qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos./ Quando
não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio. (FONSECA, 1994, p. 495)

Sabemos que o universo de Rubem Fonseca carrega inúmeras referências literárias. Baseando-se em artigo publicado por Boris Schnaiderman a respeito de “O Cobrador” no *Jornal da Tarde* em 27 de setembro de 1979, Sérgio Augusto (2022, p. 171) enxerga Vladimir Maiakóvski como a maior influência para os ataques contra a burguesia que o protagonista fonssequiano executa. No trecho acima, pode-se dizer que há uma tentativa de imitar o estilo do poeta revolucionário. Sobre isso, Schnaiderman (2017, p. 35), no ensaio “Maiakóvski: evolução e unidade”, ressalta que uma das principais características dos versos do artista russo é a visão fracionária da vida urbana. O poema do Cobrador se propõe a realizar o mesmo procedimento por meio de versos curtos, fragmentos que expressam o que o eu poético ouve (“ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial”) e o tempo (“às nove horas da noite”) e ainda o

espaço (“num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado”) no qual está inserido. Além do mais, temos a associação do substantivo mergulho, que remete geralmente ao ato de lançar-se à água (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1277), com o chão que, ao contrário de superfícies líquidas, possui grande consistência. O resultado é uma imagem que ressalta a concretude da cidade, sua compleição asfáltica.

O protagonista, na parte final do conto, decide abandonar os assassinatos pontuais e adotar investidas que tenham significados mais amplos.

6.2 Mensagem de sangue

Nas páginas dos jornais, o narrador rastreia as festas que pessoas com muito dinheiro frequentam. Na saída de uma delas, rende um casal e o obriga a ir para um local deserto:

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.
 Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.
 Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.
 Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.
 O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico, de canhota, jogando a carteira longe.
 (FONSECA, 1994, p. 497)

De acordo com Marilena Chaui (2018, p. 29-30), valores antônimos – bom e mau, justo e injusto – demarcam ações éticas. Tentando demover o sequestrador de seus objetivos, o homem apela para esses predicados. Em sua visão, ele e sua companheira não fizeram nada àquele desconhecido. Logo, não são merecedores do castigo que estão prestes a sofrer. No entanto, o senso de justiça de seu algoz é outro. O casal faz parte do grupo de pessoas que está devendo a ele. A tentativa de convencimento que o refém empreende desencadeia uma torrente de ódio no agressor. Para representá-la, o narrador recorre à sinestesia, descrevendo o que sente como algo físico (inundação) e palatável (“gosto de vinagre e lágrima”), e ao assíndeto, enumerando, apenas com vírgulas, as partes do corpo que a raiva invade, o que intensifica as sensações que descreve.

Em seguida, o refém recorre ao feto, já que, se ele e a esposa são culpados, seria impossível culpar alguém que ainda não nasceu. Nesse ponto, ao invés de desencadear emoções, o comentário da personagem suscita frieza. De modo protocolar, o narrador aponta a pistola automática para a barriga da mulher e pressiona o gatilho. Depois, dispara à queimadura contra a cabeça. A brutalidade do assassinato contrasta com o som da arma que, equipada com um silenciador, gera onomatopeia que se relaciona com um sopro (“puf”). Além disso, quando descreve o disparo, o narrador utiliza o verbo “dizer” no lugar de “atirar”, como se ele e a arma fossem uma coisa só. Não há descrição do sofrimento da vítima. Temos a imagem de um corpo que, desprovido de subjetividade, sucumbe aos projéteis.

Se o assassino não possui quaisquer dos ideais éticos que Chauí (2018) descreve, o capturado tenta comprá-lo. Nesse momento, fica evidente o contraste entre o apelido “Cobrador” e o que ele cobra. No conto de Rubem Fonseca, o protagonista reivindica coisas que nunca teve e os sofrimentos pelos quais passou. Não há dinheiro que pague as cicatrizes que tatuam seu corpo. Por isso, ele responde à oferta do prisioneiro chutando a carteira para o alto.

Se a esposa foi justificada com dois disparos silenciosos, o procedimento escolhido para matar o marido tem elementos do grotesco. Depois de amarrar as mãos e os pés do homem, ordena que ele se ajoelhe e abaixe a cabeça:

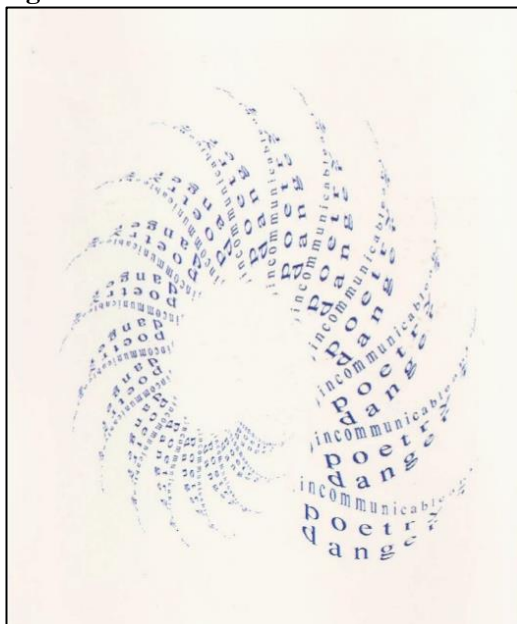
Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.
A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. (FONSECA, 1994, p. 497)

Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 43) escreve que Rubem Fonseca foi dos artistas brasileiros que mais tentaram fazer o exercício de juntar violência e arte tanto por meio da descrição minuciosa da brutalidade quanto por situações simbólicas em que a estrutura social brasileira esmaga os marginalizados. Na cena em destaque, identificamos elementos que o estudioso sublinha.

A respeito do relato minimalista da brutalidade, na primeira tentativa de degola, o narrador visualiza o céu noturno salpicado de estrelas. A partir dessa imagem, cria metáfora em que há o cruzamento por semelhança entre a matéria da arma (aço) com os astros que iluminam a noite (estrelas). Essa figura de linguagem é, certamente, um dos mecanismos mais recorrentes na criação de imagens impactantes. Em ensaio sobre as principais características da obra de Kafka, Modesto Carone (2011, p. 16) registra que o ingrediente metafórico é, segundo Ernst Cassirer, imprescindível para a linguagem em geral, e não somente à literária. O ensaísta e tradutor brasileiro (CARONE, 2011, p. 16-17) lembra que o cotidiano assimilou muitas metáforas (*braço* de mar, *preço* de banana, *perna* de cadeira), fazendo com que perdessem seu impacto. Kafka, ao utilizar metáforas, não se interessa por elas em si, mas pelo efeito artístico que suas combinações causam, pois queria que sua literatura fizesse doer como um estilete cravado na carne. Sendo tão afeita a conjuntos de metáforas, Carone (2011, p. 17) vê a obra do escritor tcheco como um encadeamento de imagens. Entretanto, não meras imagens, pura e simplesmente.

Sobre a periculosidade metafórica necessária à arte, ideia que Carone elaborou a partir da feição de um estilete e que Rubem Fonseca concretizou ao aproximar a lâmina das estrelas, bom exemplo é o poema visual de Cláudio Daniel:

Figura 22 – Poema visual de Cláudio Daniel



Fonte: Daniel (1999, p. 99).

A obra (Figura 22) apresenta a forma de uma lâmina que, repetida várias vezes em diversos tamanhos, deixa a impressão de que se movimenta tanto na direção daquele que a

observa quanto no sentido contrário. O modo como as silhuetas se dispõem reproduz um movimento giratório, semicircular. O que constitui o formato de gume único são as palavras *incommunicable*, *poetry* e *danger*, termos de língua inglesa que, em português, significam *incomunicável*, *poesia* e *perigo*, respectivamente. Assim, pode-se dizer que o poema de Daniel está ligado à metáfora do estilete trazida por Modesto Carone (2011) ao se referir à obra de Kafka e à imagem fonsquina que aproxima o metal cortante das estrelas. A poesia (e qualquer tipo de texto literário) só cumpre sua função quando o leitor com ela se corta e, conseqüentemente, prova de sua periculosidade. Caso contrário, se a produção artística não tem suas imagens entendidas por aquele que as lê, sua lâmina não é acessada, e o leitor toma contato apenas com a incomunicabilidade, que é a área não afiada do aço. Assim, a cena que a personagem de Fonseca protagoniza cumpre seu papel, afiando o gume da comunicabilidade.

O pedaço de metal luminoso se choca contra o pescoço da vítima, mas não gera o resultado esperado. A partir daí, o assassino compara o desespero do homem ao de uma galinha que, nas mãos de uma cozinheira sem habilidade, sofre entre a vida e a morte. Assim, retira qualquer aspecto que aproxime a vítima de um ser humano. Ele conclui essa desumanização quando, indiferente à inconsciência ou à morte do homem, utiliza o termo “porra” – palavra que, informalmente, designa um aspecto ruim, descartável (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1527) – para se referir à cabeça que insiste em ficar atada ao pescoço. Trata-se de uma palavra que, informalmente, pode se referir a esperma, mas também a uma coisa muito ruim, como sinônimo de porcaria. Portanto, não se trata mais da parte do corpo de um homem, mas de um objeto incômodo.

Antes do golpe derradeiro, o narrador alarga o espaço temporal entre o início do movimento e o impacto da lâmina contra a carne. Para isso, faz uso de um adjetivo (“mutilante”) e dois verbos no gerúndio (“zunindo” e “fendendo”). Assim, o facão mutila não somente o pescoço, mas também o ar, no qual o fio abre uma fenda que se comprova pelo som sibilante. Além disso, as três palavras encadeadas geram uma repetição sonora que as vogais acompanhadas da consoante nasal protagonizam. Em contraste com o sibilar que o contato entre metal afiado e ar produz, somos atingidos pela onomatopeia “brock”, palavra que se inicia com uma oclusiva bilabial e representa o destrancamento do osso que ainda ligava a cabeça ao corpo, gerando um tipo de sonoplastia que acrescenta mais detalhes à descrição. Assim, temos mais um recurso estético que amplia a brutalidade e concretiza os excessos gráficos aos quais John Holt (2006, p. 37) se refere quando descreve elementos recorrentes em narrativas *noir*. Além disso, a crueza da narração nos conecta ao “realismo

feroz” que Antonio Candido (2011, p. 254-255) explica ao dar a alcunha de ultrarrealista à obra fonsequiana.

Não apenas as vítimas são desumanizadas. O próprio assassino não se reconhece mais como um homem, pois compara seu grito ao uivo de um cão ou de um lobo. É um espetáculo descomunal em que o uso de determinados recursos expressa o conteúdo, causando estremecimento no leitor e conectando-o com o grotesco, já que, de acordo com Rosenfeld (2015, p. 13), o monstruoso suspende qualquer tipo de racionalidade.

Trata-se de um conteúdo que seria muito bem-vindo nas páginas do *Notícias Populares*, pois, conforme assinalam Angrimani Sobrinho (1995, p. 16) e Fiorin (2004, p. 21), nos diários sensacionalistas, há o exagero imagético, a espetacularização do extraordinário e do vulgar, circunstância que apela para o trágico, o violento, o grotesco. No entanto, o sensacionalismo se apropriaria do assassinato do casal oriundo da alta sociedade de maneira a destacar apenas a brutalidade com que seus corpos foram violados. Uma vez satisfeito com as descargas emocionais que a matéria lhe causaria, é pouco provável que o hipotético leitor direcionasse sua atenção para o que está por trás do relato, ou seja, a segunda história que Ricardo Piglia (2004) menciona.

Isso nos leva à segunda característica que Schøllhammer (2007, p. 43) grifa a respeito da obra fonsequiana: cenas carregadas de crueldade simbolizam um mecanismo social que trucidava os marginalizados. A alienação da vítima perante o ódio do Cobrador corrobora essa leitura. Ela não entende que o assassino impiedoso à sua frente é produto da organização social em que ela, enquanto pessoa de posses, tem muitos privilégios, vantagens essas conseguidas por meio da exploração dos desvalidos. Assim, combinando o foco narrativo que parte do protagonista com o uso de variados recursos expressivos, o conto fonsequiano não apenas impacta pela violência, mas também nos aproxima dela, movimento que pode resultar em reflexão.

No dia seguinte à matança, o narrador lê os jornais:

Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra. [...] Os colunistas sociais estavam consternados. Os granfas que eu despachei estavam com viagem marcada para Paris. Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. (FONSECA, 1994, p. 499)

Angrimani Sobrinho (1995, p. 15), apoiado nas proposições de Ciro Marcondes Filho, define o sensacionalismo como um estímulo que produz reações instintivas. Por isso, a informação que circula na imprensa marrom é mercantilizada, pois tudo o que está ali é

aparência, elementos externos que as qualidades emotivas dos fatos enaltecem. A intenção do sensacionalismo, portanto, é satisfazer as necessidades instintivas do público, como se fosse uma luta de MMA ou um filme pornô. Por isso, a motivação e o sentido das narrativas jamais seriam abordados.

Esses elementos aparecem no recorte em destaque de “O cobrador”. Os colunistas e as manchetes, segundo o protagonista, limitam-se a pensar nos planos do casal que o homicídio interrompeu. Todavia, não se aprofundam nas razões pelas quais há falta de segurança nas ruas. Assim como o *Notícias Populares*, não se interessam por isso e apelam para a emoção do leitorado. Já o texto de Rubem Fonseca insere elementos literários em um relato de extrema violência, singularizando um assunto cotidiano à maneira do que diz Chklóvski (2013, p. 86) sobre a arte literária. Para isso, usa variados procedimentos por meio dos quais o leitor se vê imerso no relato, quase como se presenciasse as cenas ao vivo.

Já citamos Modesto Carone (2011, p. 17), que vê a obra de Franz Kafka como um encadeamento de imagens cortantes. Assim lemos também “O cobrador” (FONSECA, 1994). Com uma prosa tão afiada quanto a arma que usa para degolar seu oponente, o narrador de Rubem Fonseca corta fundo a carne de quem toma contato com essas páginas.

No final da narrativa, o protagonista, tendo conhecido Ana, por quem se apaixona, tem a ajuda para direcionar seu ódio e planejar um assassinato em massa:

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

Véspera de Natal é um bom dia para essa gente pagar o que deve, diz Ana. O Papai Noel do baile eu mesmo quero matar com o facão, digo.

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado.

[...]

Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro. (FONSECA, 1994, p. 504)

Sobre o caráter intencional da violência, Ruiz (2014, p. 49) anota que o agente organiza seus instintos e dá sentido a eles. Com isso, tem-se uma ação premeditada que excede a agressividade animal. Ao analisar as notícias sobre as festas de Natal, planejar seus alvos e escrever um manifesto para a imprensa, o narrador coloca em prática o exercício

que Ruiz propõe. Vale destacar o modo como ele enumera as notícias, organizando-as em tópicos, mantendo o aspecto elíptico e cortante do texto. A repetição do substantivo seguido de dois pontos intensifica a quantidade de informação que chega sem pausa. O salto de uma manchete, proveniente da leitura do *Cobrador*, a outra ocorre como se houvesse sobreposições de *frames*, abordando temas de importância circunstancial, pertencentes à mídia sensacionalista.

Lembrando Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) sobre a duplicidade inerente ao conto, para analisar “O cobrador” (FONSECA, 1994), é possível dizer que lemos o relato de um homem que possui um senso torto de justiça e, simultaneamente, prepara um ato violento de grandes proporções que não chega a ser narrado. A segunda história, que diz respeito à exploração social da qual o protagonista é vítima, constitui o motivo desse ódio. Essa mensagem constitui também o efeito que Edgar Allan Poe (2019, p. 60) descreve e que aparece nas outras narrativas de Fonseca que analisamos – em “O cobrador” (FONSECA, 1994), recursos expressivos constroem a brutalidade, e o surgimento na história principal de um plano terrorista forma o procedimento catártico que Poe utilizou nos próprios contos.

Antes do ponto final, o narrador encerra um ciclo de sua vida e anuncia o início de outro. Quebrando a expectativa do que está por vir, porém, a história se encerra sem que essa tensão seja resolvida, de modo que o leitor possa imaginar outros assassinatos coletivos e refletir sobre o porquê da raiva do protagonista e suas consequências.

7 “PASSEIO NOTURNO”: VIOLÊNCIA SOBRE RODAS

Se pensarmos no significado do título do conto “Passeio noturno” (FONSECA, 1994), é provável que imaginemos um percurso de certa extensão que alguém faz durante a noite como prática ligada ao lazer ou ao relaxamento. No início da narrativa, poderíamos pensar que a personagem principal é quem necessita desse exercício, já que, após um dia de trabalho, ela, que acumula a função de protagonista, descreve uma cena rotineira na casa onde mora por meio das ações dos membros de sua família:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto treinando imitação de voz, a música quadrifônica no quarto do meu filho. Você não vai largar a mala?, pergunta minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 1994, p. 396)

Nesse recorte, observamos que os verbos conjugados no pretérito perfeito contrastam com as falas da esposa do narrador que, posicionado temporalmente depois dos acontecimentos que relata, as reproduz no presente. Essa mudança na conjugação resulta em imediatismo, trazendo para perto do leitor eventos do passado. Além disso, apesar de a voz da personagem feminina aparecer na íntegra e do uso de um verbo dicendi, as frases estão na mesma sequência sintática em que o enunciador elabora a ambientação e a descrição dos hábitos da casa.

O detalhamento das imagens é outro aspecto que vale a pena ressaltar. A despeito do parágrafo curto e dos períodos breves, temos o enquadramento preciso do que há em volta do narrador. A chegada com inúmeros documentos e relatórios, a esposa que diz frases automáticas e displicentes, os filhos compenetrados em diferentes atividades nos respectivos quartos – vírgulas entremeiam tudo, à maneira de um sumário, forma que acelera a leitura, não deixando de lado, entretanto, pormenores que nos inserem naquele espaço.

Esse é o ritmo que conduzirá a narrativa. Trata-se de um estilo semelhante ao que Hemingway pratica – como dissemos, Alfredo Bosi (2006, p. 15) afirma que Fonseca tem o escritor estadunidense como inspiração. Por isso, a fim de melhor nos situarmos a respeito das características estilísticas do autor de *O velho e o mar* e, conseqüentemente, das de Rubem Fonseca, trazemos as ideias de Otto Maria Carpeaux.

Na opinião de Carpeaux (2012, p. 191), Hemingway utiliza o estilo direto que exerceu em sua profissão como repórter, uma construção gramatical telegráfica com pinceladas curtas. Trabalhando como jornalista, ele a empregou para narrar acontecimentos extraordinários por meio de frases concisas, sem artifícios supérfluos, forma abreviada que disciplina possíveis sentimentalismos, dando conta do que, para Carpeaux, está além da arte – a ação.

Tais características estão presentes em “A alma dos rios” (HEMINGWAY, 2009), um de seus contos mais célebres, cujo protagonista, o veterano de guerra Nick Adams, arma acampamento em uma floresta para vários dias de pescaria:

Nick descansou a mochila e o estojo e o molinete e procurou um espaço plano. Tinha fome e queria armar um acampamento antes de preparar a comida. Encontrou um trecho plano entre dois pinheirinhos. Tirou da mochila um machado e cortou duas pontas de raízes que apareciam na superfície. Assim aquele trecho ficava suficientemente amplo para se dormir. Arrancou as samambaias pelas raízes e aplainou o terreno com as mãos. As mãos apanharam o cheiro bom das folhas. Aplainou os buracos deixados pelas raízes, não queria calombos debaixo dos cobertores. (HEMINGWAY, 2009, p. 84)

Primeiramente, constatamos que, embora seja atento aos detalhes, o narrador de Hemingway, comparado ao de Rubem Fonseca, está mais distanciado daquilo que narra, pois conduz o relato em terceira pessoa. Dito isso e confirmando a leitura de Carpeaux, o trecho acima apresenta, quase em sua totalidade, verbos que dão conta das ações que Nick realiza. Como se fosse partitura de uma nota só, a maioria deles tem conjugação na terceira pessoa do singular e no pretérito perfeito, gerando a repetição sonora de sua desinência (“descansou”, “procurou”, “encontrou”, “tirou”). Além disso, praticamente não há variação sintática, pois a maior parte dos períodos é simples, o que também acelera a leitura, já que o foco se direciona para as ações da personagem. Caso houvesse períodos subordinados, é provável que o ritmo de concepção de imagens fosse outro. Notamos ainda, como dito, que há um grande detalhamento das tarefas que o protagonista realiza, como se o narrador empunhasse uma câmera e fechasse o foco de sua lente.

Essa estética se aproxima do estilo de diretores do neorealismo italiano, como Vittorio De Sica e Roberto Rossellini. Referindo-se ao filme *Umberto D*, obra de De Sica, André Bazin (2018, p. 412) escreve que, por meio dessa obra, observamos o outro cada vez mais de perto, desvendando sua realidade particular, que embasa os comportamentos mais ordinários e realidades ainda menores. Quando assistimos a um longa-metragem do autor de *Ladrões de bicicleta*, é como se usássemos um microscópio muito potente que desvendasse

um universo de consciência em que só vemos um velho que arruma seu quarto ou uma empregada que mói café, diz Bazin (2018, p. 412). A leitura de “A alma dos rios” (HEMINGWAY, 2009) é similar. Assim como nos filmes do neorealismo italiano, acompanhamos ações habituais de um homem que simplesmente prepara o terreno com a finalidade de acampar. Camuflado em seus movimentos, está o desejo de estabelecer um solo plano e sem ondulações, onde possa comer e dormir de modo confortável, objetivos que configuram um mundo microscópico de consciência.

No conto “Passeio noturno” (FONSECA, 1994), há tanto o detalhamento de tarefas práticas quanto essa aproximação microscópica. Depois do jantar com a família, o narrador-protagonista decide dar uma volta de carro. Antes de sair, ele se depara com obstáculos que o obrigam a realizar manobras variadas:

Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. (FONSECA, 1994, p. 397)

Antes de mais nada, para chegar às similaridades entre os textos de Fonseca e Hemingway, pontuamos, novamente, a principal diferença que os separa, que é a voz narrativa. Se em “A alma dos rios” (HEMINGWAY, 2009) temos um narrador em terceira pessoa que acompanha os movimentos de Nick Adams, uma instância que descreve as próprias ações e pensamentos conduz “Passeio noturno”, o que gera mudança na conjugação dos verbos. Declinados no pretérito perfeito e na primeira pessoa do singular, apresentam repetição de sons (“tirei”, “botei”, “tirei”, “coloquei”, “fechei”) que acelera o ritmo da leitura, enumerando uma série de movimentos simples (contemplados por períodos também simples) que compõem uma tarefa maior, a de liberar a porta da garagem que os carros dos filhos bloqueiam. Do mesmo modo como ocorre no conto de Hemingway e nos filmes de Vittorio De Sica, temos uma visão microscópica das engrenagens que compõem um bloco narrativo. Novamente, o encadeamento de vírgulas e raros períodos subordinados ou apositivos garantem a descrição cirúrgica das ações e do cenário. Com poucas e curtas pinceladas, o narrador de Rubem Fonseca entrega ao leitor a impressão da imagem exata da situação.

Até o momento em que decide sair para seu passeio de automóvel, o protagonista mantém certa frieza com relação à rotina que se desenrola no interior da casa onde vive. No fragmento acima, porém, a curva melódica de suas emoções tem o primeiro sobressalto. Depois da irritação causada pelas manobras para ter caminho livre, a personagem sente uma espécie de euforia (que a alteração de seus batimentos cardíacos comprova) ao visualizar a aerodinâmica do carro. A reação do protagonista diante do veículo se aproxima do que Victor Chklóvski escreve sobre os aspectos da obra de arte. Como vimos, o formalista russo (CHKLÓVSKI, 2013, p. 87) afirma que a finalidade da arte é dar ao objeto *status* de visão, singularização daquilo que é normalmente reconhecido por seu utilitarismo. Assim, o comportamento do narrador evidencia que ele vê seu automóvel de última geração de modo especial, objeto que vai além de um dispositivo que torna a locomoção de um lugar a outro mais rápida. As relações que mantém com seus familiares não o excitam, mas o contato com o artefato mecânico o arranca do marasmo cotidiano.

Outra passagem importante é o momento em que o narrador sai para o passeio. Ele utiliza a locução adverbial “como sempre”, o que transparece ser, apesar de não saber exatamente seu destino, uma atividade que ele faz com frequência. Além disso, ainda não alcançamos o motivo pelo qual é necessário que a pequena excursão se realize numa rua deserta. Nessa breve alusão ao que está por vir, podemos aproximar, mais uma vez, os textos de Fonseca e de Hemingway por meio do que Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) chama de teoria do *iceberg*, pois só recebemos as ações e os pensamentos imediatos do narrador, elementos que estão na superfície do texto e que não dão a ideia exata do que reside por baixo dessa camada. Trata-se de um artifício que aumenta o suspense sobre o que virá em seguida, estabelecendo uma incógnita e contribuindo para a unidade de efeito da narrativa.

Por fim, ressaltamos que, na última frase do parágrafo, ao comparar humanos com moscas, há o contraste entre a empatia que a personagem tem com as máquinas e o desprezo que sente pelas pessoas. É um aspecto que será determinante para a sequência da narrativa.

Já na rua, o narrador procura uma área de pouco movimento. Sua busca termina num bairro de ruas escuras e arborizadas. Ele identifica uma mulher que, andando pela calçada, carrega sacolas de compras. Rapidamente, avalia ser o alvo perfeito. Ato contínuo, acelera o carro na direção da vítima:

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. [...] 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, 1994, p. 397)

No recorte, notam-se períodos em que há variação entre orações com verbos conjugados na primeira pessoa do singular (“peguei”, “ouvi”, “dei”, “passei”, “deslizei”), adjuntos adverbiais (“bem no meio das duas pernas”, “um pouco mais sobre a esquerda”, “para a esquerda”, “rente a uma das árvores”, “de volta para o asfalto”, “em cima de um muro”) e frases justapostas (“um golpe perfeito”, “colorido de sangue”, “desses baixinhos de casa de subúrbio”) que dão detalhes da cena. Vírgulas realizam o encadeamento das partes que compõem os trechos, criando-se a mesma sensação de rapidez e de objetividade na leitura do trecho em que o protagonista desloca os carros dos filhos da entrada da garagem. No entanto, no recorte em pauta, a organização sintática, aliada ao conteúdo, reproduz a velocidade com que o automóvel dispara na direção da mulher, colidindo contra suas pernas. Não há alteração do ponto de vista de quem vê e relata as ações. Além disso, alguém que esteve próximo dos acontecimentos os descreve.

Assim, com apoio do ordenamento singular das frases, temos a mimetização detalhada da violência. Isso aproxima a estética fonssequiana, nesse conto, do que Jason Holt (2006, p. 37) chama de estilo *neo-noir* e do que Antonio Candido (2011, p. 254-255) batiza de ultrarrealismo. Na cena em pauta, nossa análise demonstra a narração explícita da brutalidade, carregando no exagero característico do grotesco. Se anteriormente detectamos semelhanças com o estilo de Hemingway e de Vittorio de Sica, aqui, a contenção e a objetividade que remetem a esses artistas são abandonadas, sendo substituídas por grande porção de crueza.

Para refletir de modo mais profundo a respeito dessa circunstância, retomamos proposições de estudiosos que se debruçam sobre o tema e que já mencionamos neste trabalho. Vimos pelas palavras de Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 42) que a agressividade é inerente ao comportamento dos animais. Portanto, sendo os humanos parte dessa espécie de seres vivos, a conduta agressiva também faz parte de seus instintos. Ruiz (2014, p. 44) assevera, todavia, que essa agressividade está ligada à luta pela sobrevivência, a qual se ramifica, por exemplo, na defesa de território e na busca por alimentos. Já o ataque do protagonista e narrador de “Passeio noturno” na direção da mulher que anda pela calçada não se enquadra em quaisquer dessas razões.

Dessa maneira, o que ele faz vai além da agressividade meramente instintiva, negando a alteridade do outro e rompendo com o código de ética de nossa sociedade, conjunto de regras que separa o bem do mal, o justo do injusto. O narrador faz uso ilegal da força e fere os

princípios éticos em vigência, pois, como dissemos pelas palavras de Marilena Chaui (2018, p. 36) no capítulo dedicado à violência, trata alguém dotado de linguagem e de sentimentos como um objeto sem vida – tanto que, no excerto do conto em pauta, o narrador descreve suas ações e o ambiente de modo detalhado, mas não se refere ao sofrimento da vítima.

A violência que impacta pela crueldade e pela frieza do narrador contribui, na mesma medida, com o que Edgar Allan Poe (2019) chama de unidade de efeito. Vimos que o autor de *O corvo* (POE, 2019, p. 60) descreve a extensão da obra de arte como inversamente proporcional ao seu efeito. Quanto mais curta a narrativa, mais intensa deve ser a surpresa do leitor. No caso de “Passeio noturno”, Rubem Fonseca segue à risca o método que o escritor norte-americano indica. Manipulando recursos expressivos, o autor brasileiro elabora narrativa cuja explosão de violência cria uma unidade de efeito correspondente à intensidade que menos de duas páginas desenvolvem.

Intensidade, aliás, é a palavra-chave que Julio Cortázar utiliza em sua poética sobre o conto. O escritor e ensaísta argentino (CORTÁZAR, 2008, p. 123) reinterpreta a unidade de efeito de Edgar Allan Poe e escreve que, em narrativas curtas, é a relação orgânica entre forma e conteúdo que gera a intensidade, e não o exagero temático. Dessa maneira, seguindo as premissas do autor de *O jogo da amarelinha*, em “Passeio noturno”, o arranjo sintático de períodos curtos, coordenados por vírgulas e entremeados pela descrição precisa de sons e do espaço, expõe a violência cortante que o narrador frio pratica, executando cada movimento de modo calculado. Além disso, a maneira como o conto se desenvolve até atingir o clímax o aproxima da metáfora do nocaute imaginada por Cortázar, já que, para ele (CORTÁZAR, 2008, p. 152), *short stories* devem atingir o leitor como o pugilista que agride seu adversário com um golpe fulminante.

Até a cena do atropelamento, o protagonista não nos oferece pistas do que acontecerá. Ele descreve com detalhes o cotidiano no interior de sua casa e o trabalho que realiza para liberar a entrada da garagem. No entanto, seus planos permanecem ocultos. Esse modo de narrar aproxima “Passeio noturno” do que Ricardo Piglia (2004, p. 91-92) imagina ser um modelo de conto moderno, já que duas histórias se apresentam como se fossem uma – no caso da narrativa de Fonseca, vemos o relato de uma cena cotidiana e de um passeio que se mistura com o de um assassinato. A tensão entre as duas histórias, porém, não se resolve, pois os motivos pelos quais o executivo, após um dia de trabalho, sente a necessidade de aliviar o *stress* oriundo de sua jornada atropelando pessoas não aparecem no texto.

Assim, como não temos a razão da brutalidade, permanece a violência que, além de desconsiderar a individualidade alheia e de servir como unidade de efeito peculiar a contos

bem tramados, configura-se como fato espetacular que rompe com os princípios éticos anteriormente destacados. Trata-se de matéria-prima que também serve aos objetivos da imprensa sensacionalista que, segundo Angrimani Sobrinho (1995, p. 14-15), coloca entre as principais normas do sensacionalismo o exagero visual. O *Notícias Populares* utilizou amplamente esse recurso. De acordo com Fiorin (2004, p. 21), as edições eram muito coloridas e traziam fotos em tamanhos grandes, tudo organizado de maneira anárquica, característica imagética em consonância com as notícias sobre crimes sangrentos e fatos espetaculares. Esses aspectos também estão presentes em “Passeio noturno”, mas por meio do arranjo sintático que descreve os sons de ossos quebrados e o corpo desfigurado da mulher que, tingido de vermelho, vai parar em cima de um muro. Se não há fotos enormes ou a tipografia espessa das manchetes do *NP*, temos a descrição precisa dos ferimentos que marcam o corpo da vítima.

Aqui, vale retomar a poética de Julio Cortázar (2008) a respeito do conto e mencionar que a técnica narrativa de Rubem Fonseca realiza a ligação que o escritor argentino estabelece entre contistas e fotógrafos. Sobre isso, ele (CORTÁZAR, 2008, p. 151) diz que o contista é um tipo de fotógrafo, pois, ao contrário de um diretor de cinema, que desenvolve o enredo livremente ao longo de um filme, o escritor de histórias curtas capta um momento único e singular, utilizando essa limitação como artefato estético. O trecho do conto em evidência contém essas qualidades, já que, pelos olhos do narrador, temos o enquadramento preciso do corpo brutalizado da mulher que aparece no retrovisor do automóvel.

A gíria e o vocabulário de baixo calão compõem a linguagem do *Notícias Populares*. Como exemplo, Fiorin cita manchete publicada em 19 de novembro de 2000, “Corno elétrico causa blecaute”, notícia referente a um homem que, ao descobrir a traição da mulher, escalou um poste de eletricidade e causou um *blackout*. O autor (FIORIN, 2004, p. 21) avalia que a utilização de muitas fotos e pouca linguagem verbal acelera o ritmo de leitura. Tratando dos bastidores desse tipo de manchete, trazemos novamente o depoimento de Marcelo Coelho (2011, p. 10), que relata ter sido comum o diretor de redação submeter à leitura do contínuo as chamadas que sairiam no dia seguinte, evidenciando que, ao utilizar determinado tipo de linguagem e grande número de imagens, buscava atingir camada menos letrada da população. Não é o que ocorre, como vimos, no conto de Rubem Fonseca, pois, para acelerar o ritmo de leitura e criar imagem essencialmente brutal, o autor elabora de modo peculiar as frases que conduzem o fluxo narrativo. Outro aspecto digno de nota é que o narrador, ao contrário das reportagens do *NP*, não faz uso de vocabulário chulo, talvez por estar inserido em classe mais letrada da população. Levando esse aspecto em conta, comprova-se as ideias de Jaime

Ginzburg (2012, p. 10), que assevera ser possível utilizar conhecimento e racionalidade como instrumentos de barbárie, vide os feitos do nazismo, do Império Romano e de outros.

Baseando-se nos ideais de Karl Marx, Walter Benjamin (2012, p. 179) previu ser possível o sistema capitalista passar da exploração para a extinção do proletariado. Pensando na história de “Passeio noturno”, podemos interpretar que os detentores do capital avançam no extermínio de indivíduos que estão longe das benesses do sistema. Assim, o conto fosequiano seria a representação dos tempos sombrios que Hannah Arendt (2008, p. 7-8) sublinha, épocas em que há massacres e carniceiros a olhos vistos. No entanto, de acordo com a filósofa, tais atrocidades não são visíveis para todos, pois, no momento em que chegam a público, os representantes oficiais as manipulam, justificando a ocorrência dos fatos desagradáveis. A articulação entre as ideias dos pensadores alemães possibilitaria relacionar o conto de Rubem Fonseca com as recentes transformações ocorridas no país, desde as eleições de 2018.

Essas seriam as implicações sociológicas longas demais para os noticiários às quais Raymond Chandler (1995, p. 977) se refere. Assim, em consonância com as ideias de Daniel Link (2003, p. 6), o conto de Rubem Fonseca se apresenta como um contraponto à crônica policial, que relataria o atropelamento de modo resumido e direto, com exuberância de adjetivos e outros recursos que ressaltam a brutalidade. Ao contrário, “Passeio noturno” tem mecanismos complexos ligados à forma literária e, sobretudo, ao ponto de vista, criando uma percepção a partir dos olhos de um assassino. Portanto, é obra que representa, de maneira singular, a continuidade da violência histórica na América Latina e, mais especificamente, no Brasil. Fonseca, à maneira de Julio Cortázar no conto “Apocalipse de Solentiname”, ao qual nos referimos, manifesta a brutalidade que muitas vezes os governos e os meios de comunicação de massa acobertam. Tal lampejo não é superficial. A maneira como os artistas constroem suas narrativas tem a função de tirar os receptores da inércia cotidiana, e não apenas entretê-los, colocando-os numa posição desconfortável.

Esse desconforto encontra razão de ser no fim da história, quando o tecnocrata volta para casa e deseja boa noite à esposa, que a televisão segue hipnotizando:

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1994, p. 397)

A esposa pergunta pelo passeio, contrastando com os verdadeiros objetivos do marido. Essa dissonância entre sair para dar uma volta de carro e assassinar pessoas na rua é similar à anedota de Tchekhov que Ricardo Piglia (2004, p. 89) retoma no ensaio “Teses sobre o conto”, em que um homem, depois de ganhar uma fortuna no cassino, comete suicídio após voltar para casa. De modo similar, o espetáculo de brutalidade que o narrador protagoniza está dissociado da monotonia familiar e, no interior da esfera narrativa, permanece como a segunda história não elucidada.

Utilizando elementos estéticos que se distanciam do vocabulário sensacionalista e, ao mesmo tempo, manipulando a violência que faz parte do editorial de jornais como o *Notícias Populares*, Rubem Fonseca produz obra de alto gradiente literário, privilegiando, mais do que o tema, a forma de construir o texto em que as diferentes instâncias narrativas formam o tema.

8 “O DESEMPENHO”: VAIAS, APLAUSOS E SANGUE

O *catch*, na França, é similar à luta-livre no Brasil. Roland Barthes (1972, p. 11) diz que tal espetáculo conta com a cumplicidade do público que adere espontaneamente à teatralidade do combate. Segundo ele (BARTHES, 1972, p. 16), os espectadores, apesar de clamarem pelo sofrimento do vencido, não desejam realmente que o vencedor aplique cruéis e variados métodos de tortura física – o deleite da arquibancada vem do *fac-símile* iconográfico, não de um possível sadismo.

Se, durante esses duelos, existisse algum tipo de prazer na dor do outro, também poderíamos chamar os fãs de Quentin Tarantino de perversos. A maioria daqueles que entram numa sala de projeção para ver um filme do autor de *Pulp Fiction* já o fazem esperando o clímax violento. Com o passar do tempo, essa brutalidade tem aparecido de outra maneira. Basta ver *Era uma vez em... Hollywood*, filme de 2019. Ao contrário de *Kill Bill* (2003) ou *Bastardos Inglórios* (2009), histórias cujos motes são quase totalmente sangrentos, o mais recente longa tarantinesco guarda para o terço final o banho de sangue. Ao acender as luzes, os fiéis seguidores do diretor estadunidense saem plenamente satisfeitos, assim como aqueles que se esgoelam nos imundos camarotes do *catch*.

Essas situações de ojeriza à violência real diferem do que imagina Sérgio Sant’Anna (2007, p. 538-539) em “O conto obscuro”, história sobre crianças que aleijam uma barata e observam enquanto um exército de formigas a devora. Elas testemunham o inseto inutilizado debater-se enquanto os outros mutilam partes do seu corpo, até que, cansados do pequeno show, procuram outra coisa para fazer. Diz Eddie Dupris, personagem interpretado por Morgan Freeman em *Menina de ouro* (2004): porque amam violência, as pessoas diminuem a marcha habitual para ver se há corpos quando se deparam com um acidente.

A crueldade inocente das crianças que protagonizam a fábula de Sant’Anna aproxima-se do *modus operandi* dos espectadores de vale-tudo e distancia-se das intenções da audiência do *catch*. Nesse tipo de luta, a plateia clama pelo real. Os chutes e os socos que abrem cortes e provocam fraturas recebem ovações. Basta ver o sucesso da marca *Ultimate Fighting Championship* (UFC) que, quase todo fim de semana, mobiliza multidões para assistirem a duelos propagandeados à exaustão. Com eventos ao redor do mundo, a organização oferece pacotes por assinatura para aqueles que desejam ver seus lutadores favoritos pela televisão. Os que não desfrutam de recursos para ter o sinal disponível em domicílio têm a opção de

recorrer a bares e restaurantes. Cientes da procura por esse tipo de entretenimento, é difícil encontrar algum ponto comercial que não utilize o serviço como isca para atrair fregueses.

Ao contrário, por exemplo, do boxe, o UFC mune os atletas de luvas menos espessas, favorecendo a ocorrência de ferimentos mais graves. Cada participante possui técnicas variadas de luta, dando razão ao nome do esporte: MMA – sigla inglesa para *Mixed Martial Arts* que, em tradução livre, significa Artes Marciais Mistas. Findas as batalhas, é comum ver o chão coberto de vermelho. A atmosfera é semelhante à que Ridley Scott reproduz em *Gladiator* (2000), filme que mimetiza as lutas que escravos e soldados protagonizam no coliseu romano. Elas tinham como objetivo entreter a população, fazendo-a esquecer da miséria que tomava conta da cidade.

Apesar da brutalidade, o MMA é menos agressivo que o vale-tudo. Talvez a principal diferença entre as duas modalidades seja que, no UFC, há mais regras – golpes abaixo da linha da cintura não são permitidos e, caso o oponente tenha os quatro pontos de apoio em contato com o solo, é proibido atacá-lo. No vale-tudo, como no jornalismo sensacionalista, as normas são quase ausentes.

Como sabemos, os enunciatórios do *NP* tinham variados interesses, do futebol à vida privada de celebridades. Contudo, o principal deles talvez fossem os crimes das páginas policiais. A espetacularização desses fatos garantia que o jornal obtivesse grande circulação não só na cidade de São Paulo, mas também no interior. Assim, os consumidores de notícias sangrentas muito se aproximam, nesse aspecto, daqueles que compram ingresso para acompanhar uma violenta disputa travada num ringue.

Essa violência aparece de modo artístico em “O desempenho” (FONSECA, 1994), conto que utiliza como matéria-prima uma luta de vale-tudo.

8.1 Uma luta física e psicológica

Em “O desempenho”, do volume *Lúcia McCartney* (1994), Rubem Fonseca escreve a história de um lutador que se encontra no centro de um ringue de vale-tudo e faz algo que é recorrente em sua obra – utiliza como protagonista uma personagem de outros escritos seus, que aparece pela primeira vez em “Fevereiro ou março”, texto de abertura de *Os prisioneiros* (FONSECA, 1994), livro de estreia, percorrendo raras e melancólicas ruas vazias do Rio de Janeiro durante o Carnaval. Sua próxima aparição é na coletânea seguinte, *A coleira do cão* (FONSECA, 1994), na narrativa “A força humana”, em que o tema é seu cotidiano de halterofilista. Ele se enquadra nos tipos da obra fonsequiana que não pertencem nem à classe

A nem à D. Perambulam pela capital carioca sem ter nenhum plano, sobrevivendo na condição de anônimos.

Rubão é seu adversário na arena. Enquanto pensa em estratégias para evitar as investidas do adversário, reflete sobre o que acontece à sua volta:

Consigo agarrar Rubão, encurralando-o de encontro às cordas. O filho da puta tem base, agarra-se comigo, encosta o rosto no meu rosto para impedir que eu dê cabeçadas na cara dele; estamos abraçados, como dois namorados, quase imóveis — força contra força. O público começa a vaiar. Rubão me dá um pisão no dedo do pé, afrouxo, ele se solta, me dá uma joelhada no estômago, um pontapé no joelho, um tapa na cara. Ouço os gritos. O público está torcendo por ele. Outro bofetão: um esporro danado nas arquibancadas. Não posso dar bola pra isso, não posso dar bola pra isso, não posso dar bola para esses filhos da puta chupadores. Tento agarrá-lo mas ele não deixa, ele quer brigar em pé, ele é ágil, a cutelada dele é um coice. Os cinco minutos mais longos da vida são passados num ringue de vale-tudo. Quando o round acaba, o primeiro de cinco por um de descanso, eu mal aguento chegar ao meu canto. (FONSECA, 1994, p. 237)

Em primeira pessoa, o lutador de Rubem Fonseca conduz o relato com verbos no presente que dão a impressão do “aqui e agora”, quase como se o leitor acompanhasse o embate no momento em que ele ocorre. Os períodos curtos contribuem para a agilidade da narrativa, denotando a fração de segundo que separa o golpe de Rubão da reação da torcida.

Sedenta de sangue, a plateia repudia o momento em que os dois lutadores estão agarrados, cada qual tentando anular as intenções de ataque. Os corpos estáticos, abraçados um ao outro, dão a impressão, como diz o narrador, de um casal de namorados, circunstância diferente da que os torcedores almejam. Com a intenção de trazê-los para o seu lado, Rubão é mais rápido que o já combalido narrador. O foco narrativo em primeira pessoa impede que o leitor acesse a mente do adversário, abolindo qualquer noção do que vem a seguir. Essa imprevisibilidade faz com que, mais do que seguir o combate ao vivo, o leitor tenha sensação próxima do que é sofrer um golpe inesperado, quase como se estivesse ele próprio no ringue.

A percepção da algazarra que circunda o ringue acentua os movimentos bruscos. Os gritos a favor do oponente fazem o protagonista refletir sobre a animosidade da plateia. Além de haver breve fluxo de consciência a respeito do comportamento dos torcedores, o enunciatador analisa a técnica do inimigo e percebe que, lutando em pé, está em desvantagem. Assim, o combatente fonsequiano tem dois adversários e luta também contra a torcida, oponente mais implacável que o próprio pugilista que chuta seu joelho. Ao dizer a si próprio que não deve levar em conta o comportamento dos espectadores e chamá-los de “filhos da

puta” e “chupadores”, José faz parecer que os golpes de Rubão causam menos danos que os gritos que chegam de fora – temos um embate que, mais do que físico, torna-se psicológico.

Como dissemos, há comparações frequentes entre o estilo de Rubem Fonseca e os de Dashiell Hammet e Ernest Hemingway, artistas que primam pela objetividade, ou seja, pelo que acontece fora da cabeça das personagens. Aqui, talvez justamente por haver um narrador em primeira pessoa, há alternância entre momentos mais objetivos – durante as descrições dos comportamentos do oponente e da plateia – e outros subjetivos – quando o narrador xinga, em pensamento, aqueles que o vão e apoiam o outro. Assim, nesse excerto e no restante da história, vemos um conto que transita entre a análise de uma personagem e o relato quase jornalístico da luta.

No cinema e na TV, vemos os duelos à distância, pelas lentes de câmeras posicionadas fora da arena de combate. Na ficção, filmes como os da série *Rocky* (1976), famosa pela personagem-título que Sylvester Stallone interpreta, a câmera está próxima dos lutadores. Na literatura, há a possibilidade de aumentar ou não a subjetividade. No caso de uma história com o narrador de *O falcão maltês* (1985) (em terceira pessoa não onisciente), o conto de Rubem Fonseca muito se assemelharia às lutas que a televisão transmite ou que o cinema reproduz, sem acesso à subjetividade dos lutadores, primando pela ação e pelas reações do público. Apesar de possuir linguagem próxima à do *roman noir*, o autor brasileiro opta por mergulhar na perspectiva do protagonista.

A utilização de sintagmas³² enxutos aproxima o ritmo de “O desempenho” (FONSECA, 1994) da rapidez de leitura que o *Notícias Populares* propõe. Além disso, ao receber vaias da torcida, o protagonista reage com gíria maliciosa (“chupadores”, que conota a prática de sexo oral) e com termos de baixo calão (“filhos da puta”), vocabulário recorrente nas páginas do diário paulistano. O comportamento da torcida é similar ao dos leitores do jornalismo sensacionalista – estão ali para ver a brutalidade em seus mínimos detalhes. Para esses indivíduos, não importa se os lutadores exibem técnica apurada das artes marciais que praticam. Eles querem selvageria e, como Rubão é o primeiro a demonstrá-la, vão o narrador.

Essa vaia, como veremos a seguir, catalisará o espetáculo de brutalidade que a plebe almeja.

³² Ferdinand de Saussure (2006, p. 142) explica que o sintagma “se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas (por exemplo: re-ler, contra todos; a vida humana; Deus é bom; se fizer bom tempo, sairemos etc.). Colocado num sintagma, um termo só adquire valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos”.

8.2 Sonhos frustrados e violência

Acossado pelas vaias, o narrador reflete sobre tudo o que lhe fora prometido durante a vida. Seu porte físico e sua beleza fizeram com que muitos projetassem-no no cinema, estrelando filmes americanos e italianos em technicolor. Teria mulheres, automóveis, apartamento, dinheiro. Nada disso aconteceu. A namorada, Leninha, é prostituta. Suas fontes de renda são um trabalho como auxiliar numa academia e doações para bancos de sangue. Assim como a maioria dos sujeitos que compõem o elenco de personagens da obra fonsequiana, está longe das benesses que o capitalismo oferece. Os sonhos frustrados desse sujeito anônimo que caminha pelas ruas do Rio de Janeiro refletem-se nas suas reações contra a torcida.

Desde “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros* (FONSECA, 1994), esse melancólico narrador é alguém que vive a esmo. No início do conto, diz que ouviu falar de pessoas – amanuenses, banqueiros, homens organizados – que sabem tudo o que ocorrerá com elas no decorrer dos dias. Ele, ao contrário, vaga pela cidade, assim como as personagens de João Antônio (2012). Malagueta, Perus e Bacanaço, nomes que dão título a uma das narrativas mais célebres do escritor, são sofredores sem rumo. O oposto, portanto, daqueles que caminham distraídos pelas ruas, têm o que comer e o que vestir e não precisam bater carteiras em conduções lotadas ou participar de jogos nos inferninhos paulistanos.

Para sujeitos como esses, qualquer tentativa de planejamento pode ser frustrada. Essa questão aparece no filme *Parasita* – com direção de Bong Joon Ho, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2019. Depois que uma enchente devasta sua casa e de estarem alocados ao lado de centenas de outras pessoas também afetadas pela chuva em um ginásio esportivo, o filho mais velho pergunta ao pai qual teria sido o plano deles ao se infiltrarem na mansão de milionários. O genitor responde que não há plano, que a vida nunca segue de acordo com o planejado, que ninguém ali previu que estaria dormindo junto com desconhecidos no chão de uma quadra poliesportiva – planejar o futuro é um erro.

Enquanto Rubão o humilha, dúvidas sobre o que está por vir e fracassos consumados invadem a cabeça do protagonista de “O desempenho” (FONSECA, 1994). Seu adversário, percebendo o cansaço do oponente, resolve levá-lo para o chão – estilo de luta com o qual ele diz possuir maior afinidade. Não é a técnica, porém, que garantirá a vitória, mas um lance de sorte. Tentando se desvencilhar de uma montada que o colocaria em maus lençóis, o narrador efetua movimento de defesa que acaba lhe premiando com a total imobilização de Rubão:

[...] dou uma virada forte, rolamos pela lona, paramos, puta que pariu!, comigo montado-montada-completa em cima dele, puta que pariu! meus joelhos no chão, o tórax dele entre as minhas pernas imobilizado – montei! puta que pariu! montei! – alegria, alegria, vento quente de ódio da corja que ria de me ver apanhando na cara – canalha de chupadores putos escrotos covardes – golpeio a cara de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três – agora na boca – de novo no nariz – pau, cacete, porrada – sinto o osso quebrando – Rubão levanta os braços para tentar impedir os golpes, sangue começa a brotar de toda a sua cara, da boca, do nariz, dos olhos, dos ouvidos, da pele [...]. (FONSECA, 1994, p. 240)

De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1314), o adjetivo montado remete ao sujeito que está sobre qualquer coisa como se ela fosse um cavalo. A montada é um golpe de jiu-jitsu no qual, como o próprio narrador descreve, o lutador fica por cima do tórax do seu oponente, com os dois joelhos apoiados no chão – detalhe crucial para que se caracterize a completude da manobra. Rápida pesquisa na internet comprova que, uma vez encaixado, é muito difícil para quem está preso entre as pernas do adversário sair dessa armadilha. Ao digitar os termos “montada jiu-jitsu” no Google, os primeiros links são de vídeos em que mestres dessa arte marcial demonstram como sair dela.

Tal dificuldade explica a alegria do protagonista ao perceber sua situação vantajosa depois de praticamente aceitar a derrota. A percepção é construída aos poucos, com períodos breves que os pensamentos de surpresa da personagem atravessam, compondo gradualmente a montada – a virada que termina com Rubão por baixo, os joelhos do narrador tocando o chão, o tórax do adversário encaixado entre as pernas do protagonista, a consequente imobilidade da vítima. A narração desse processo ocorre da maneira que destacou Fonseca perante a crítica – poucas e precisas palavras dão conta do espaço (lona) e da posição dos corpos (o tórax entre as pernas), elementos suficientes para criar a cena na cabeça do leitor.

O que se segue é a vingança pessoal do narrador. A ausência de pontos finais e o econômico uso de vírgulas fazem com que as palavras saíam num jorro, criando efeito de sentido que denota a fúria do protagonista. Até então, enquanto apanhava, analisava os movimentos do adversário e considerava as poucas chances de triunfo; algum resquício de razão aparecia em seus pensamentos. A partir do momento em que o jogo vira, a sede de vendeta assume o controle dos seus movimentos.

Os golpes que desfere não são apenas contra Rubão, mas também na direção dos espectadores que se divertem com seu sofrimento, de um sistema que o mantém distante de um futuro minimamente decente, dos fracassos acumulados durante a vida. Enquanto golpeia

o oponente, xinga quem está sentado nas arquibancadas. Olha o adversário, mas não o vê. A fúria é contra uma coisa maior e que não possui rosto.

No filme *Clube da luta* (1999), adaptação de David Fincher do romance de Chuck Palahniuk, há uma cena parecida em que o personagem vivido por Edward Norton monta no adversário e o esmurra até desfigurá-lo. Quando seu alter ego (Brad Pitt) questiona o porquê daquela violência, ele responde que gostaria de destruir algo bonito. Na verdade, tanto a personagem literária quanto a fílmica buscam apenas uma coisa: aliviar a tensão de seus fracassos. As ofensas do público impulsionam o narrador, e ele dá o espetáculo desejado. Seus golpes, alternados entre a boca e o nariz, ferem Rubão até que seu rosto se torne compacta massa de carne banhada em vermelho.

A narração em primeira pessoa aproxima o leitor da cena. Estruturado numa forma enxuta, o estado eufórico do enunciador borra a imagem, como se ele atingisse um tipo de êxtase que o sangue da face do inimigo traduz. O punho que sente ossos esmagados funciona como uma lupa que aumenta a potência do enquadramento.

A mesma violência exposta nas bancas de jornal e que busca atrair leitores se apresenta em outro contexto. Podemos dizer que o *éthos* fonsequiano é rude e viril, de apelo à violência, semelhante ao do *Notícias Populares*. O excerto em questão remete a manchetes como “Esbagaçou bebezinho na parede” e “Assassinado nu a pau e a tiro” tanto pela linguagem – que mantém o uso de expressões depreciativas (“filhos da puta”) e de duplo sentido (“chupadores”), além de, agora, inserir o uso de gírias relacionadas à brutalidade (“pau, cacete, porrada”) – quanto pela temática que ambos exploram.

Salientamos que o *Notícias Populares* possui pouco texto e muita imagem porque tem como público-alvo as camadas menos letradas da população, pessoas cujo único meio de consumo cultural é a televisão. No caso de Rubem Fonseca, a linguagem ágil e enxuta atua em favor de um procedimento estético das tradições naturalista e realista, além de ter a objetividade peculiar aos romances policiais. Ao contrário do que se encontra nas páginas de jornais, não há fotos ou letras de tipografia carregada. No entanto, é um texto igualmente imagético. Para que essa visualidade ocorra, não é necessário descrever ação e cenário à maneira de Eça de Queirós ou de Karl Ove Knausgård. O habilidoso narrador aciona apenas uma vez o obturador de sua câmera para, em sintagma composto de único verbo (“[...] *golpeio* a cara de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três – agora na boca – de novo no nariz [...]” (FONSECA, 1994, p. 240, grifo nosso)), capturar o espetáculo de maneira precisa. A contagem do número de golpes aumenta o imediatismo e a brutalidade – se o narrador

dissesse que golpeou o rosto de Rubão “três vezes”, haveria maior distanciamento, quebrando o efeito de fúria.

Ainda sobre a aproximação entre o leitor e a matéria narrada, caso “O desempenho” (FONSECA, 1994) tivesse narração em terceira pessoa, o resultado não seria o mesmo, mesmo que a perspectiva da personagem fosse mantida. Na obra de Rubem Fonseca, isso ocorre, por exemplo, em *A grande arte* (FONSECA, 1990b). Camilo Fuentes, matador de aluguel, assassina Mercedes, policial infiltrada no cotidiano do tráfico de drogas. Ao descobrir sua profissão, Fuentes quebra seu braço, desfigura seu rosto, torce seu pescoço até o limite. A narração em terceira pessoa aumenta a frieza do ato. Já em “O desempenho” (FONSECA, 1994), a ação que a própria personagem narra e executa aumenta a voltagem da cena, pois a sintaxe compulsiva e desprovida de pausas estrutura o sentimento de vingança.

8.3 Violência para quê?

Michel Ciment (2013, p. 61) escreve que, em *Laranja mecânica*, o diretor Stanley Kubrick questiona, de maneira persistente, a função do espetáculo – é possível notar essa indagação nas cenas em que imagens do cinema hollywoodiano invadem o imaginário de Alex. Dessa maneira, Ciment (2013, p. 62) avalia que Kubrick, ao torturar o protagonista com cenas de filmes de ação e de temática nazista, parece criticar o entretenimento fácil e irresponsável. Além disso, o crítico francês (CIMENT, 2013, p. 62) propõe a seguinte reflexão: *Laranja mecânica* não seria um longa-metragem em que o diretor dá ao espectador aquilo que critica?

Vimos que o *Notícias Populares*, ao optar por linha editorial que prima pela espetacularização da brutalidade e pela utilização de vocabulário chulo, tinha como objetivo, mais do que informar – função primordial de um diário de notícias –, aumentar as vendas do jornal, colocando de lado uma possível crítica à violência. Já Rubem Fonseca, ainda que utilize matéria-prima semelhante à que *NP* manipula (violência, expressões depreciativas e gírias), escreve literatura, expressão artística que busca, por meio de diferenciado arranjo vocabular e da voz narrativa, causar estranhamento naqueles que a consomem. Muitas vezes, cifrada nesse estranhamento está a crítica social.

Tal como o Alex de Kubrick, imagens de glamour que filmes em technicolor fornecem, cenas que remetem a um tipo de arte que, assim como a imprensa sensacionalista, não faz refletir, mas apenas distrair, invadem a personagem de Fonseca. Voltando-se contra aqueles que o vão, o narrador de “O desempenho” (FONSECA, 1994) não percebe que dá ao

público da arena o espetáculo que consumiu por intermédio do cinema hollywoodiano. Essa alienação é perceptível quando, vitorioso, o protagonista faz as pazes com a plateia:

[...] no meio do ringue o juiz levanta meus braços – as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam meu nome – levanto os braços bem no alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio. (FONSECA, 1994, p. 241)

Em sua reflexão sobre o efeito buscado pelas narrativas curtas, Julio Cortázar (2008, p. 151-152), comparando o ato de ler com uma luta de boxe, diz que o romance ganha do leitor por pontos, enquanto o conto, incisivo e mordente desde o início, deve vencê-lo por nocaute. Assim, Rubem Fonseca não nocauteia quem o lê somente por manipular estilo e temática recorrentes na imprensa sensacionalista e transformá-los em catarse condensada em poucas páginas, mas também ao criticar sutilmente, à maneira de Kubrick em *Laranja mecânica*, aquilo que representa. Tal sutileza faz com que o leitor, assim como Rubão, saia do ringue nocauteado. Esse nocaute metafórico é o que Edgar Allan Poe (2019, p. 58) chama de efeito, que, a seu ver, é o principal objetivo da narrativa breve. Frases cortantes conduzem o leitor por uma batalha sangrenta que, a princípio, terminaria com a derrota do protagonista. O impacto se faz presente tanto pelo resultado da luta decidida com um lance de sorte quanto pela submissão do lutador aos desejos de uma plateia que exige o melhor dos desempenhos. O desfecho da narrativa reflete, desse modo, o título. As reações da plateia são nada além de avaliações de eficiência e de rendimento.

Se lermos a narrativa fonssequiana pelas lentes de Ricardo Piglia (2004, p. 94), percebemos que essa é a história secreta, trama a respeito de uma personagem da qual os espectadores exigem o máximo. A possibilidade de o lutador questionar essas cobranças não existe. O sistema aceita apenas os melhores. Tais embaralhados são borrados pelo relato de uma luta selvagem que está na superfície de um texto engenhosamente arquitetado que se conecta com o efeito de surpresa. Temos uma obra literária que se desdobra em várias camadas, portanto.

No conto “Intestino grosso”, parte integrante de *Feliz ano novo* (FONSECA, 1994), um escritor concede entrevista. Quando o repórter pergunta se existiria uma literatura latino-americana, ele responde:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (FONSECA, 1994, p. 468)

Além da acidez característica das personagens de Rubem Fonseca, esse escritor fictício fala sobre um tema que é recorrente na obra do próprio autor: pessoas que sofrem com a aberrante desigualdade presente nas cidades brasileiras. Em contos como “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) e “O cobrador” (FONSECA, 1994), como vimos, há uma espécie de revide. Os protagonistas, indivíduos que só podem vislumbrar pela televisão os privilégios luxuosos do capitalismo, contra-atacam. Seus atos brutais de resistência são semelhantes aos realizados pelos habitantes da fictícia *Bacurau* (2019) – no filme homônimo de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, o oprimido reage com fúria maior que a dos ataques do opressor.

Já em “O desempenho” (FONSECA, 1994), vemos uma personagem que adere às condições dos poderosos, limita-se a aceitar alguns minutos de aplauso depois de duelar quase até a morte e aceita continuar fazendo parte dos corpos que são empilhados nas calçadas.

9 “CORAÇÕES SOLITÁRIOS”: VIOLÊNCIA, CARTAS E SOLIDÃO

Em “Corações solitários”, narrativa que integra *Feliz ano novo* (1994), Rubem Fonseca aborda o cotidiano da redação de um diário voltado para a classe C. Como vimos nos outros textos que selecionamos para análise, os títulos dos contos fONSEQUIANOS indicam que a trama camufla um segredo. Trata-se de um procedimento que se liga aos ditames de Edgar Allan Poe (2019), Julio Cortázar (2008) e Ricardo Piglia (2004) a respeito das formas breves e o efeito inerente a elas. A apresentação desse fato outrora secreto é diretamente proporcional ao resultado impactante.

No caso de “Corações solitários” (FONSECA, 1994), temos uma metáfora que o substantivo (“corações”) e o adjetivo (“solitários”) formam. De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, p. 547), a imagem que o verbete “coração” evoca tem alinhamento direto com sentimentos profundos, além de, claro, remeter a um significado pioneiro, que é o do órgão que recebe sangue das veias e o impulsiona para as artérias do corpo humano. Desse modo, somando o sentido metafórico com o anatômico, pode-se dizer que o substantivo descreve pessoas sentimentais. Complementando a caracterização desses indivíduos, há o termo acessório “solitários”, que, ainda segundo o *Houaiss* (HOUAISS; VILLAR, p. 1767), esboça indivíduos que se sentem isolados, sozinhos ou desacompanhados. A combinação deságua em figuras que não têm relações amorosas, o que causaria a sensação de isolamento.

Todavia, a história que o começo indica nada tem a ver com as sugestões às quais o título alude. Desse modo, podemos afirmar que é a primeira história que Ricardo Piglia (2004, p. 89) descreve, aquela que está visível na narrativa e que esconde uma trama secreta, que seria o verdadeiro motivo do conto. Assim, na superfície, temos contato com um narrador em primeira pessoa, protagonista que demonstra ter experiência como repórter de polícia e que reflete sobre seu ofício. Se pensarmos na relação entre crônica e literatura policial que Daniel Link institui (2003, p. 6-7), em que os textos de jornais precedem os literários, essa personagem atuaria no início dessa cadeia, relatando fatos violentos em periódicos e, possivelmente, influenciando autores como Rubem Fonseca.

O narrador e repórter policial de “Corações solitários”, assim como Fiorin (2004; 2008) e os autores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. et al., 2011), reflete a respeito dos assuntos que garantem a sobrevivência de um jornal destinado ao estrato menos abastado da sociedade:

Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia. Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.

Crime assim nem em Roma, Paris, Nova York, dizia o editor do jornal, estamos numa fase ruim. Mas daqui a pouco isso vira. A coisa é cíclica, quando a gente menos espera estoura um daqueles escândalos que dá matéria para um ano. Está tudo podre, no ponto, é só esperar.

Antes de estourar me mandaram embora. (FONSECA, 1994, p. 372)

Primeiramente, nota-se que o texto não demarca graficamente as falas do protagonista-narrador e do editor do jornal. Essa é uma característica que se mantém nos contos selecionados para este trabalho e na obra de Rubem Fonseca de modo geral, principalmente nas narrativas curtas. Nos romances, como nas reportagens, há marcas de discurso direto, sejam aspas ou travessão. Mesmo sem o emprego de pontuação que delega voz ao outro, vê-se que o narrador não reproduz indiretamente a fala de terceiros. Esse procedimento contribui para a rapidez da leitura, já que a forma textual se apresenta de maneira orgânica, como se fosse o arranjo do raciocínio de apenas um emissor.

De pronto, o jornalista enumera fatos espetaculares (“[...] mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.” (FONSECA, 1994, p. 372)) que interessam ao público e servem de base para os textos que ele, repórter de polícia, escreve. Todos os eventos citados, de alguma maneira, possuem reviravoltas que podem integrar o roteiro de novelas televisivas e fazem parte, como dissemos, da matéria-prima que diários adeptos ao sensacionalismo utilizam. O primeiro assunto que o narrador fonsequiano elenca, aliás, são delitos que envolvem pessoas da alta sociedade. Trata-se de uma quebra de expectativa, pois aquilo relacionado ao rico e ao belo normalmente não é compatível com o feio e o pobre – crimes são comuns nas camadas mais baixas da pirâmide social, realidades em que, mais do que viver, é preciso sobreviver.

Uma jovem herdeira e detentora de nome que lhe garanta privilégios não possuiria, a princípio, motivos para se envolver com a criminalidade. Podemos pensar, por exemplo, no caso de Suzane von Richthofen, milionária psicopata que, com a ajuda dos irmãos Cravinhos, comandou o assassinato dos próprios pais – ela abriu os portões da mansão da família para que Daniel e Cristian matassem os genitores com marretadas na cabeça. Quase vinte anos após o crime – 2002 foi o ano do delito –, o caso continua gerando audiência, já que a história ganhou livro e adaptação para o cinema.

Outro fato que continua em evidência, mas com a “linda jovem” na posição de vítima, é o assassinato de Sharon Tate, atriz de Hollywood que, na época, era esposa do diretor

Roman Polanski – como se sabe, seguidores de Charles Manson esfaquearam Tate enquanto ela estava grávida. Em 2019, quando se completam quarenta anos do crime, a indústria do cinema resgatou o assunto com duas produções que têm o episódio como pano de fundo: Quentin Tarantino lançou o filme *Era uma vez em... Hollywood* (2019), e David Fincher produziu e dirigiu a segunda temporada da série sobre *serial killers Mindhunter* (2019).

Voltando ao narrador de Fonseca: ele diz que mortes acontecem de modo ininterrupto, principalmente em grupos de pessoas com poucos recursos financeiros. A população permanece morrendo de meningite, de esquistossomose, de doença de Chagas, mas nenhum desses óbitos é catártico ou suficientemente atrativo como enforcamentos em praça pública, assassinatos a marretadas, esfaqueamentos de grávidas indefesas. Somente escritores como Tchekhov se debruçaram sobre falecimentos por doenças.

Em “Os mujiques” (TCHEKHOV, 2011, p. 95-140), por exemplo, vemos a história de um homem que perde tudo e se vê obrigado a voltar, com mulher e filha, da cidade para o campo. Trata-se de um sujeito que fracassou e não conseguiu sustentar a família. Sucumbe, no chão de uma isbá, a um vírus que pessoas sem conhecimento em medicina não conseguem detectar. Já em “A morte do funcionário” (TCHEKHOV, 2014, p. 314-333), um contínuo de baixa patente espirra, acidentalmente, na cabeça de um alto servidor. Inúmeras vezes, pede desculpas pelo incidente. O alto servidor se irrita e o exorta. O ventre do pequeno funcionário se rompe e ele morre na poltrona de casa. São mortes cotidianas e pouco interessantes, que passam despercebidas pelos olhos comuns. Não servem para estampar, com tipografia carregada, as páginas dos jornais. James Wood (2017, p. 50) diz que, no cotidiano, não olhamos com vagar para as pessoas e as coisas que nos rodeiam, mas os artistas em geral olham. Esse aspecto une escritores, pintores, fotógrafos. Assim, só artesãos habilidosos e com o olhar apurado como o de Tchekhov conseguem transformar eventos pouco espetaculares em pequenas obras de arte. Já relatos de assassinatos, se contarem com elementos tramados e planejados, vendem-se naturalmente, como se fossem *best sellers*, e servem de inspiração para romances policiais medianos, que só pelo fato de terem um cadáver na capa têm boa comercialização, conforme Raymond Chandler (1995).

A ironia no fato de a criminalidade estar relacionada à sobrevivência de um jornal é semelhante aos pensamentos que Rubião sufoca em *Quincas Borba* (ASSIS, 2008). Gozando de sua posição de capitalista, ele rememora (ASSIS, 2008, p. 47) as mortes que o privilegiaram: a do amigo Quincas Borba, de quem recebeu todo o espólio, e a da irmã Piedade, que quase se casou com o finado compadre – caso isso tivesse ocorrido, Rubião não seria o único herdeiro e, provavelmente, pouco ou nada receberia. Ao perceber a atrocidade de

seu raciocínio, tenta evitá-lo contemplando as belezas da praia de Botafogo. Mais incisivo é Henri, personagem-título de um conto de Rubem Fonseca do volume *Os prisioneiros*. Ele acredita (FONSECA, 1994, p. 32) que as guerras são boas para os negócios e trazem avanços científicos, sendo mais benéficas que ruins para a humanidade. Analogamente às reflexões desses textos, sem mortes, não há razão para a existência de um diário voltado para leitores da classe popular, pouco interessados nos assuntos tratados pela imprensa que Fiorin (2008, 143) classifica como séria – fato que as palavras do protagonista de “Corações solitários” comprovam, pois, com o não acontecimento de crimes bárbaros, ele acaba demitido. Posteriormente, outro jornal, cujo nome é *Mulher*, o contrata.

9.1 Fotonovelas, cartas e pseudônimos

Segundo o repórter-narrador, *Mulher* é um diário de “formato tabloide, manchetes em azul, algumas fotos fora de foco. Fotonovela, horóscopo, entrevistas com artistas da televisão, corte-e-costura” (FONSECA, 1994, p. 373), assuntos que dizem respeito ao que as pessoas vivenciam diretamente em seu cotidiano, leitores que têm poder aquisitivo baixo, ao contrário do que ocorre em jornais como *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, que se voltam para um público de maior renda e têm como assuntos capitais a política das principais federações, além da economia nacional e mundial.

Como o nome indica, trata-se de um jornal direcionado ao público feminino. Oswaldo Peçanha, diretor da publicação, diz que “*Mulher* não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela” (FONSECA, 1994, p. 372). Nessa descrição que a personagem faz, nota-se que a alimentação é determinante na distinção dos grupos.

Primeiramente, ele qualifica como “burguesas” aquelas que fazem dieta quando têm problemas com o peso. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR; 2009, p. 338) informa que “burguês” pode ser tanto adjetivo quanto substantivo. Ambas as classes de palavra se referem, originalmente, ao habitante da Idade Média que vivia livre em um burgo e gozava de certos privilégios. Atualizando para os dias contemporâneos, o *Houaiss* esclarece que o termo identifica, de modo pejorativo, indivíduos com vantagens econômicas e valores conservadores.

Frente às burguesas, Peçanha sublinha que as mulheres da classe C têm somente arroz e feijão como alternativa, prato mais popular e barato do Brasil. O aumento do seu peso estaria vinculado, dessa maneira, ao acaso. Com o intuito de ressaltar isso, Peçanha recorre à

expressão “azar o dela”, que esboça um evento de infortúnio ou revés sobre o qual há pouco controle. Assim, esse público estaria abandonado à própria sorte, sem a possibilidade de qualquer planejamento.

Embora o alvo de *Mulher* seja a audiência feminina, homens formam a totalidade do expediente. Além do narrador e de Peçanha, outros representantes do sexo masculino escrevem para o jornal:

Minha mesa ficava perto da mesa de Sandra Marina, que assinava o horóscopo. Sandra também era conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval. Saíra havia pouco tempo da escola de comunicação e vivia se lamentando, por que não estudei odontologia, por quê?

Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores até minha mesa. Ele me disse para falar com Jaqueline, na expedição. Jaqueline era um crioulo grande, de dentes muito brancos.

[...] As cartas? Não tem nenhuma carta. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas. (FONSECA, 1994, p. 374)

Antonio Candido (2014, p. 58) diz que a ficção, ao elaborar personagens de maneira fragmentária, recria, atuando no campo das técnicas de caracterização, o modo incompleto como percebemos a existência do outro, enquanto o escritor simplifica os traços das personas fictícias sem que elas percam profundidade. No trecho em evidência, o narrador fonsequiano ressalta apenas a cor da pele e o volume dos bigodes de João Albergaria Duval. São traços que, embora pontuais, permitem ao leitor imaginar um sujeito melancólico e frágil, já que a palidez é frequentemente associada a tal estado. As queixas relacionadas à carreira que escolheu contribuem para a melancolia. Dessa maneira, temos uma silhueta que se aproxima de uma figura ultrarromântica e que, descontente, assume pseudônimos que têm a função de entreter o leitor, no caso, os da astróloga Sandra Marina e da entrevistadora Marlene Kátia.

Outra peculiaridade que vale mencionar é o fato de que até mesmo os funcionários que não trabalham na criação de matérias recebem nomes de mulheres. O recorte mostra que Jaqueline, que atua na expedição, é um “crioulo grande, de dentes muito brancos”. Para caracterizar a personagem, o narrador recorre a termos que dão conta de raça, altura e aspectos da dentição. É necessário sublinhar que o substantivo “crioulo” é pejorativo e racista, pois se refere a qualquer pessoa negra, destituindo-a de identidade, como aponta o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 572).

No final do excerto, há a evidência de que nenhuma leitora enviava cartas. Todas são de autoria do responsável pela coluna, que outrora foi Elisa, provavelmente um homem. Por

isso, ao compor o quadro de funcionários de *Mulher*, o repórter-narrador tem a função de, primeiramente, atuar como conselheiro espiritual utilizando o nome Nathanael Lessa, que orienta leitoras que relatam os percalços de suas vidas:

Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que sou analfabeta. Eu sou é ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e seu povo. Ceguinha feliz. Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que sou parálitica.

[...]

Ceguinha feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. As almas daqueles que se desesperam na adversidade deveriam se nutrir do seu edificante exemplo, um facho de luz nas noites de tormenta. (FONSECA, 1994, p. 379-380)

O repórter cria duas vozes. A primeira, detentora de vocabulário pouco variado, descreve que, apesar de não poder enxergar e andar (o *post scriptum*, diga-se de passagem, é uma piscadela sarcástica do autor), está satisfeita com a vida, história de superação que serve de isca para um leitorado que, presume-se, tem um cotidiano difícil. Apesar de a carta não conter a violência das crônicas policiais, carrega elementos folhetinescos. Se tomarmos os escritos de Ricardo Piglia (2004) sobre lances que, na mesma cadeia narrativa, não se encaixam, a saga da “Ceguinha feliz” – não poder enxergar e andar, estar na miséria, ser feliz – oferece rudimentos parecidos com o do jogador que ganha um milhão no cassino e tira a própria vida. Por sua vez, a segunda voz, que é a do ocupante da coluna, é distinta da primeira – apresenta um leque variado de palavras e apela para o uso de metáforas que evocam a essência humana, um laivo de esperança em meio à escuridão e o patriotismo por um país que pouco faz por sua população. Nathanael Lessa atua, por isso, como um oráculo charlatão.

A utilização de heterônimos era recorrente também no *Notícias Populares*. De acordo com Campos Jr., Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011, p. 163), uma jornalista sob o pseudônimo de Kate Meir assinava espaço intitulado “Tudo sobre sexo”. Mas a coluna que talvez tenha feito maior sucesso foi a de Voltaire de Souza. Como escrevem os autores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 164), órfão de cronistas marginais como Ramão Gomes Portão e Júlio Saraiva, o *NP* também precisava de crime e sexo em relatos fictícios. Para formalizar essa receita, Voltaire misturava sandices à Nelson

Rodrigues e estilística à Dalton Trevisan. Como arremate, finalizava seus textos de rápida leitura com tiradas morais, como no seguinte conto publicado em 1998:

Aventura em Paris

Maik era um rapaz simpático.
 Atlético. Sedutor. E muito rico.
 - Meu pai é usineiro.
 Maik estava em Paris. Torcendo pelo Brasil na Copa.
 Hospedado num dos melhores hotéis da cidade.
 O Hotel Chochotte.
 Foi quando ele recebeu o telefonema.
 - Maik, meu filho. Volte. Perdemos tudo.
 Ruína. Dívidas. Falência.
 Maik tomou um gole de champanhe.
 - Na miséria eu não fico.
 No salão do hotel, acontecia uma festa grã-fina.
 Maik arrancou o lençol da cama.
 Enrolou-se no lençol com a faixa preta de seu quimono de judô.
 E desceu pelo elevador.
 - Agora sou um árabe. Califa do petróleo.
 Entrou no salão fazendo cara feia.
 -Mujahidd. Aleikum!
 Recusou o uísque 20 anos.
 - Esfihhh... salaam.
 E sorriu para uma loiraça de casaco de pele.
 - Essa francesa é rica. Cai no papo aqui do califa.
 Grande foi a surpresa ao ver que a loira era o travesti brasileiro Shirley.
 Maik se apaixonou. Vive dos modestos ganhos de Shirley.
 Usinas e dólares são importantes.
 Mas a mentira, quando se liga à mentira, pode criar o grande amor. (SOUZA *apud* CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 164-165).

Nota-se a leitura rápida pelo emprego quase somente de orações simples. Outro aspecto peculiar é o não aprofundamento psicológico das personagens, já que o texto ressalta apenas elementos visíveis (porte físico e riqueza). Além disso, as reviravoltas (a perda de todas as riquezas, o fato de a loira francesa ser, na verdade, uma travesti brasileira) acontecem por cortes, sem que linhas temporais de grande extensão preencham tais momentos. Há também o elemento cômico que as imitações toscas do idioma árabe e do estereótipo de um sheik petroleiro caracterizam. Segundo os quatro pesquisadores de *Nada mais que a verdade* (CAMPOS JR. *et al.*, 2011, p. 165), peças como essa acabaram ganhando a pecha de *cult*, fazendo com que Voltaire de Souza ocupasse, no fim da década de 1990, espaço no caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, valorizado suplemento cultural do jornalismo brasileiro. Marcelo Coelho, colunista e integrante do conselho editorial da *Folha*, é o *ghost writer* por trás do nome de Voltaire.

Além dos conselhos espirituais, o narrador de “Corações solitários” (FONSECA, 1994) escreve roteiros para fotonovelas, textos cujas formas se assemelham às anedotas do cronista criado por Coelho. Para inventar suas histórias, o repórter fonsequiano se apropria da fórmula de tramas que apelam para o trágico, baseando-se, segundo ele próprio, em dramaturgos como Henrik Ibsen, Samuel Beckett e William Shakespeare. No entanto, é necessário dar nova roupagem a suas historietas, aproximando-as da realidade vivida pelos leitores e leitoras de *Mulher*:

Tésio, bancário, morador na Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, casado em segundas núpcias com Frederica, tem um filho, Hipólito, do primeiro matrimônio. Frederica se apaixona por Hipólito. Tésio descobre o amor pecaminoso entre os dois. Frederica se enforca no pé de manga do quintal da casa. Hipólito pede perdão ao pai, foge de casa e vagueia desesperado pelas ruas da cidade cruel até ser atropelado e morto na Avenida Brasil. (FONSECA, 1994, p. 380).

Com o intuito de melhor analisar a relação entre o texto que o repórter escreve e os modelos que ele utiliza, trazemos as reflexões de Ana Pato. A estudiosa (PATO, 2012, p. 179) diz que artistas ligados ao *ready made* exploraram amplamente os manuais de instrução – como exemplo, menciona Marcel Duchamp, que enviou à irmã um guia de coordenadas para criar uma obra como presente de casamento. À maneira dos textos de função referencial que Duchamp utiliza, o narrador de Rubem Fonseca, que tem os dramaturgos continuadores da tragédia grega como inspiração, compõe a estrutura de uma história com apenas cinco períodos, todos com orações simples, que funcionam como tópicos para a composição de uma tragédia. Tendo função semelhante à de uma bula de remédio, está ausente qualquer aprofundamento psicológico dos indivíduos. Retomando os estudos formalistas, é quase como se o protagonista fonsequiano fizesse o trabalho que Propp realizou ao mapear o funcionamento dos contos maravilhosos e identificar mecanismos que se repetem. O formalista (PROPP, 2013, p. 271) compara seu estudo dos contos maravilhosos ao das formas orgânicas da natureza, pois tanto o folclorista quanto o naturalista lidam com fenômenos particulares que, na sua essência, são idênticos. Propp (2013, p. 272) afirma ainda que, embora diferentes na aparência, na idade, no estado civil, no sexo e na ocupação, as personagens das histórias maravilhosas executam os mesmos atos, determinando a relação das constantes com as variáveis. Desse modo, o estudioso expõe as seguintes sequências:

1. O rei envia Ivan para procurar a princesa. Ivan parte.
2. O rei envia Ivan para procurar um objeto singular. Ivan parte.

3. A irmã envia o irmão para procurar um remédio. O irmão parte.
 4. A madrasta envia a enteada para buscar fogo. A enteada parte.
 5. O ferreiro envia o aprendiz para procurar a vaca. O aprendiz parte.
- (PROPP, 2013, p. 272-273)

Sobre tais possibilidades, notamos que elas se organizam em torno de verbos conjugados no presente (“envia”, “parte”), além de contarem com orações subordinadas substantivas reduzidas de infinitivo (“para procurar a princesa”, “para procurar um objeto singular”), que correspondem à função do sujeito que recebe a ordem dentro da história. Não são exatamente cenas, mas ações executadas, sem descrições espaciais nem aprofundamento na psicologia das personagens. Funcionam quase como as rubricas de textos teatrais.

Propp (2013, p. 273) identifica, portanto, o envio e a partida como constantes, enquanto as motivações e os indivíduos são variáveis. A etapa da busca e seus respectivos obstáculos igualam-se na essência, sem coincidir na aparência. O formalista (PROPP, 2013, p. 273) enumera as trinta e uma funções do conto maravilhoso. Apesar de nem sempre os contos maravilhosos apresentarem todas as funções, a ausência de algumas delas não influencia na ordem e na sucessão das outras. Assim, temos um sistema composicional estável e difundido.

Já no excerto de “Corações solitários”, vemos a fórmula da crise familiar que um relacionamento pecaminoso inicia (madrasta e enteado), amor proibido que resulta em desgraça (os trágicos suicídio e atropelamento de duas personagens). Se nos textos de Voltaire de Souza vemos um tipo de tirada moral e cômica, nos de Clarice Simone (pseudônimo que o narrador cria para a feitura das fotonovelas) tem-se uma sátira do efeito educativo da peça *Hipólito* (2015) de Eurípedes, mas com algumas modificações que a aproxima da realidade do público leitor, como o uso dos nomes das personagens. Tésio, na verdade, é Teseu, e Frederica, Fedra. O único nome que é mantido conforme a versão original é o de Hipólito. O *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (PELLIZER, 2013, p. 115) faz saber que, na peça de Eurípedes, Fedra, que é esposa de Tésio, apaixona-se por Hipólito, filho do marido. Depois, calunia o enteado, provocando sua morte.

Novelas televisivas como as de Manoel Carlos também trazem, muitas vezes, elementos particulares aos textos da Antiguidade clássica, período comumente relacionado ao belo, ao sofisticado, ao rico. O núcleo principal de folhetins como *Laços de família*, por exemplo, são as casas amplas do Leblon, bairro nobre do Rio de Janeiro. Já no recorte em destaque, a trama ocorre em três lugares que a classe popular carioca frequenta (Boca do Mato, Lins de Vasconcelos, Avenida Brasil), além de o suicídio ter acontecido em uma mangueira, árvore facilmente encontrada em zonas periféricas.

Esse olhar que o escriba direciona aos mais pobres encontra plausível explicação no fato de ele ser repórter policial e estar sempre em contato com a miséria (humana e financeira). Além disso, sabemos que Rubem Fonseca, como disse Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), é um dos grandes intérpretes do desigual e desenfreado crescimento civilizacional brasileiro e criou variadas personagens que sobrevivem nessa realidade caótica. Assim, o narrador de “Corações solitários” (FONSECA, 1994) se apresenta como um leitor da cidade.

Todavia, o conto de Rubem Fonseca não é somente a descrição do cotidiano de um jornal popular. Como dissemos, a narrativa tem uma história secreta que está ligada ao título, emulando os pareceres de Edgar Allan Poe (2019), Julio Cortázar (2008) e, principalmente, Ricardo Piglia (2004). É o que veremos a seguir no que se refere ao conto em pauta.

9.2 Os brutos também são solitários

Certa vez, o narrador se depara com uma carta que não é de sua autoria:

Compreensivo Nathanael Lessa. Tenho usado gloriosamente os meus vestidos longos. E minha boca tem sido vermelha como o sangue de um tigre e o romper da aurora. Estou pensando em colocar um vestido de cetim e ir ao Teatro Municipal. O que achas? E agora vou lhe contar uma grande e maravilhosa confidência, mas quero que faças o maior segredo de minha confissão. Juras? Ah, não sei se digo ou se não digo. Toda a minha vida tenho sofrido as maiores decepções por acreditar nos outros. Sou basicamente uma pessoa que não perdeu sua inocência. A perfídia, a boçalidade, o despudor, a calhordice me deixam muito chocada. Oh, como gostaria de viver num mundo utópico feito de amor e bondade. Meu sensível Nathanael, deixe-me pensar. Dê-me tempo. Na próxima carta contarei mais, talvez tudo. Pedro Redgrave. (FONSECA, 1994, p. 378-379)

Tendo em vista que *Mulher* é um periódico destinado a camadas sociais que têm acesso restrito à educação, nota-se que o autor da missiva apresenta amplo repertório vocabular, diferente das prováveis leitoras do periódico. Na terceira frase do recorte, por exemplo, o escriba utiliza uma metáfora em que aproxima o vermelho da maquiagem do “sangue de um tigre” e do “romper da aurora”. Assim, temos a singularização da cor do batom. Além disso, um leque de substantivos (“boçalidade”, “despudor”, “calhordice”) remete a situações que ele despreza. Também se faz presente certo mistério, já que o articulista afirma possuir uma “grande e maravilhosa confidência” que gostaria de confessar aos poucos. Isso contrasta com as informações negativas que ele traz ao relatar que tem “sofrido as maiores decepções por acreditar nos outros”. Desse modo, estimula a curiosidade

do leitor, que comparará a edição do dia seguinte, buscando saber o que seria esse arrebatador segredo que existe apesar das agruras. Por fim, embora se identifique com um prenome masculino, Pedro, imitando os funcionários de *Mulher*, escolhe o sobrenome de uma famosa atriz britânica – Vanessa Redgrave atuou em filmes como *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni e *Julia* (1977) de Fred Zinnemann.

Com o passar dos dias, o narrador continua recebendo cartas de Pedro Redgrave. Em uma delas, ele confessa que ama outro homem e que, impossibilitado de viver sua paixão por causa dos preconceitos da sociedade, cogita se matar. Nathanael Lessa elabora resposta tentando demovê-lo. Pela escrita até certo ponto sofisticada de seu interlocutor, o *ghost writer* elabora argumento com base na biografia de um escritor:

O que é isso, Pedro? Vai desistir agora, que encontrou o seu amor? Oscar Wilde foi esculhambado, ridicularizado, humilhado, processado, condenado, mas aguentou a barra. Se você não pode se casar se amasie. Façam testamento, um para o outro. Defendam-se. Usem a lei e o sistema em seu benefício. Sejam, como os outros, egoístas, dissimulados, implacáveis, intolerantes e hipócritas. Explorem. Espoliem. É legítima defesa. Mas, por favor, não faça nenhum gesto tresloucado. (FONSECA, 1994, p. 380-381)

Pedro demonstra ter certo arcabouço cultural. Esse aspecto está no sobrenome escolhido, indicação de que ele consome filmes. Sua escrita apresenta vocabulário diverso. Ciente disso, o narrador menciona Oscar Wilde, pressupondo que Pedro Redgrave o conheça. Para enfraquecer a ideia do suicídio, enumera participios (“esculhambado, ridicularizado, humilhado, processado, condenado”) que dão conta dos sofrimentos do escritor irlandês. O uso somente de vírgula dá a sensação de infinitude, como se uma surgisse após a outra, sem intervalo. As palavras têm o mesmo sufixo e, enfileiradas, produzem o efeito de eco, amplificando a percepção das agruras de Wilde. Mais adiante, Nathanael Lessa reforça seu argumento por meio de imperativos distribuídos por frases mais longas e orações de verbo único, o que gera cortes que emulam pausas dramáticas.

Falando sobre “La película” (2015) de Ricardo Piglia, lembramos que a narrativa remete ao conto “A carta roubada” (2008), em que Edgar Allan Poe constrói uma intriga política ao redor de um documento de conteúdo misterioso. Após o desenlace da trama, no qual Dupin recupera a missiva e a entrega à polícia, não se sabe o que está registrado nela. Há apenas a sugestão de que suas linhas, caso venham a público, comprometeriam o portador. A troca de correspondências de Poe respinga tanto na trama de Piglia quanto na de Rubem Fonseca. Aqui, ao contrário do que ocorre em “A carta roubada” (2008) e em “La Película”

(2015), acompanhamos a leitura das mensagens. O segredo reside na figura que as escreve, um homem que, à noite, se veste de mulher e tem relações homoafetivas.

Na novela policial de Poe, uma distração do autor da epístola permite que o chantagista se apodere dela. A mesma falha traz ao repórter a identidade de Pedro Redgrave. As mensagens das leitoras e as réplicas de Nathanael Lessa que o protagonista-narrador escreve são publicadas mediante o visto de Peçanha. Após uma conversa regada a charutos, o diretor de *Mulher* entrega ao repórter as missivas recém-aprovadas. Chegando à sua mesa, o protagonista nota que se trata de uma carta inacabada, em que Pedro Redgrave agradece pelos conselhos. Assim, conclui que a persona secreta é Peçanha, sujeito que, no dia a dia, em contato com seus subordinados, porta-se de maneira rústica, buscando impor respeito:

Entreguei a ele a carta de Pedro Redgrave. Peçanha leu a carta e percebendo o engano que havia cometido empalideceu, como era de seu feitio. Nervoso, mexeu nos papéis sobre a mesa.

Era tudo uma brincadeira, disse depois, tentando acender um charuto. Você está aborrecido?

A sério ou a brincadeira, para mim tanto faz, eu disse.

Minha vida dá um romance..., disse Peçanha. Isso fica entre nós dois, está certo?

[...]

Claro, só entre nós dois.

Obrigado, disse Peçanha. E soltou um suspiro que cortaria o coração de qualquer outro que não fosse um ex-repórter de polícia. (FONSECA, 1994, p. 384-385)

Até a descoberta da identidade de Pedro Redgrave, o tom da narrativa é similar ao de uma crônica que descreve os acontecimentos de uma comédia de costumes. Depois de mostrar a Peçanha que sabe de seu segredo, o protagonista adota outra postura. Na verdade, o único a se importar com as agruras de Redgrave é Nathanael Lessa. Ele justifica brevemente seu comportamento mencionando o fato de ser um ex-repórter de polícia, profissional acostumado a sofrimentos e violências de toda ordem – não fosse seu currículo, provavelmente seria empático, reação que a frase “de cortar o coração” destaca. Portanto, o encerramento do conto, assim como o título, traz metáfora que remete aos sentimentos. Tanto o nome da história quanto a expressão do último parágrafo levam a imagens repletas de tristeza.

Costurado com o início da história, o corte final mostra que Rubem Fonseca esteve alinhado com as reflexões de Edgar Allan Poe (2019, p. 58). Esse caráter esférico contribui para nossa leitura de que o autor brasileiro arquitetou, desde a primeira linha, o efeito que o segredo de Peçanha gera. Ou seja: foi atento ao ajuste entre incidentes e modo de narrar, simbiose que é a obsessão de Poe. Além disso, cumpriu os desígnios de Cortázar (2008, p.

150), que vê o conto como a representação do indizível, o resumo de uma biografia. No caso de “Corações solitários”, vemos, na verdade, dois recortes biográficos: o do narrador, que burila tragédias em máquinas de escrever, e o de Peçanha, homem que sofre por não ter coragem de admitir sua homossexualidade. É um procedimento de singularização que Chklóvski (2013, p. 92) batiza de não chamar a coisa pelo nome – temos à nossa frente o recorte da solidão que as personagens representam, mas em nenhum momento Rubem Fonseca utiliza essa palavra. Ao contrário, suas características aparecem equilibradas nas ações das personagens. Por fim, “Corações solitários” possui a chave interpretativa de Ricardo Piglia (2004, p. 94), já que notabiliza uma verdade oculta, que esteve camuflada numa história aparente. No conto fonsequiano, a primeira trama seria a dos bastidores de um jornal sensacionalista voltado para o público feminino, em que homens adotam nomes de mulheres. A história secreta reside nos segredos de um chefe de redação sisudo que, à noite, usa vestidos de gala e pinta rosto com maquiagem exuberante. Seu erro na troca das cartas nos proporciona uma visão fugaz do desconhecido, da fragilidade de um indivíduo que, durante o dia, se mostra prático e insensível.

10 CONCLUSÃO

Retomando as análises deste trabalho, pode-se fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles de modo amplo. Considerando o objetivo da tese, pretendemos, nesta parte do texto, de maneira sucinta, mostrar semelhanças no que diz respeito a temas e recursos estruturais e de linguagem entre os contos de Rubem Fonseca que escolhemos como *corpus* e matérias do jornal *Notícias Populares* e de diários semelhantes a ele, tomadas de estudos sobre esse e outros periódicos.

Com base em ideias de vários estudiosos, vimos que a violência é um fenômeno associado aos seres humanos, transitando entre o biológico e o social. Ao contrário da agressividade inerente ao comportamento natural dos animais, ela é premeditada e nega a alteridade de quem sofre com ela, quebrando o código de ética que os homens estabelecem para si. Seria um ato particular ao *homo sapiens*, já que ele é capaz de mediar e direcionar seus instintos. Outras espécies utilizam esses impulsos para alcançar objetivos relacionados à sobrevivência, como a reprodução e a procura por alimento. O rompimento premeditado de códigos sociais que estabelecem o que é bom ou mau e justo ou injusto torna-se objeto de interesse de quem o observa, principalmente se essa brutalidade causa danos explícitos. Temos, nesse rompimento, um combustível psíquico para a descarga de pulsões instintivas. Além das proposições de Castor Bartolomé Ruiz (2014), Marilena Chaui (2018), Slavoj Žižek (2014) e Jaime Ginzburg (2012), temos as reflexões de Markus Klaus Schäffauer (2015, p. 346-347), estudioso que chama de “violentografia” aquilo que maneja situações de violência de maneira simbólica. Schäffauer (2015, p. 349) também salienta que pessoas consomem violência por meio de notícias e de narrativas (filmes, séries, livros, jornais) porque não têm permissão do Estado para cometer atos brutais. Por isso, o consumo de manchetes e de ficções sobre crimes seria um modo inocente de se aproximar daquilo que não se pode praticar. Tanto as reportagens do *Notícias Populares* quanto os contos de Rubem Fonseca estão carregados de brutalidade que causa impacto nos leitores. Ambos optam pela espetacularização da barbárie de modo diferenciado.

Tomando as proposições de Schäffauer (2015) como base, pode-se dizer que são violentográficos, portanto. Ainda de posse das ponderações do mesmo estudioso (SCHÄFFAUER, 2015) e adicionando a elas as análises de Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 8), que enxerga a literatura como um microscópio que nos aproxima da brutalidade, é possível afirmar que a representação da violência, como a que ocorre na obra de Fonseca, é sempre positiva, já que permite a análise de um fenômeno de grande complexidade.

O *NP* tem por base uma linguagem elíptica e, além de usar recursos discursivos como os levantados para chamar a atenção sobre a violência, explora outros que trafegam entre a virilidade e o deboche, tudo conectado com o seu público-alvo. Trata-se, portanto, de uma forma que combina com os propósitos do jornal. Já os contos de Rubem Fonseca apresentam um conjunto intrincado de características próprias da escrita literária, combinações que os distanciam do sensacionalismo cuja intenção é a de vender notícias que saciem as pulsões naturais dos leitores.

Nas narrativas do *corpus* deste trabalho, os narradores são protagonistas da história que relatam, diferentemente do que ocorre nas matérias do *NP*, pois, ainda que seus textos sejam imparciais e avaliativos, a voz narrativa é na terceira pessoa. As personagens centrais ora são indiferentes à violência que praticam – casos de “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) e “Passeio noturno” (FONSECA, 1994) –, ora são cínicas e debochadas, como as de “Corações solitários” (FONSECA, 1994), ou raivosas, fúria representada por um estilo cortante que forma cenas catárticas como em “O desempenho” (FONSECA, 1994) e “O cobrador” (FONSECA, 1994).

Outro aspecto digno de nota é que, seguindo as táticas do sensacionalismo, o *Notícias Populares* joga com as emoções do leitor, em especial por meio do suspense que, segundo Changui Chun, Byungho Park e Chungkon Shi (2020, p. 1-2), leva a um estado psicológico de incerteza a excitação.

No capítulo 1, seguimos as ponderações de Alfred Hitchcock, em entrevista a François Truffaut (2004, p. 75), a respeito das características de uma situação em suspenso. De acordo com o diretor britânico, o suspense se estabelece em uma circunstância na qual o espectador sabe o que está para acontecer e aguarda ansioso tal desfecho. Tal recurso é similar ao procedimento que o *NP* e outros diários sensacionalistas adotam. O leitor sabe do que a notícia escandalosa trata e quer saber os seus detalhes.

No caso de Rubem Fonseca, o impacto não se dá no início, mas no desenrolar da trama. Desse modo, a estratégia do escritor brasileiro é compatível com o que Hitchcock chama de surpresa. O autor de *Psicose* na conversa com Truffaut (2007, p. 77) descreve como exemplo básico desse efeito uma cena em que duas pessoas conversam em um bar. Sem que o observador seja prevenido, uma bomba, instalada embaixo da mesa, explode. Trata-se de uma solução de roteiro similar aos mecanismos dos contos de Fonseca. Aquele que se embrenha em suas frases é impactado por explosões que os títulos e os inícios das histórias camuflam. Os contos de Rubem Fonseca são bombas secretamente instaladas, portanto.

Tanto no caso do *Notícias Populares* quanto no dos contos fonsequianos, verificamos, primeiramente, que os temas são construídos por meio de recursos apropriados aos desígnios de cada um. Os artifícios acionados para conformar um mesmo tema ou evento, embora, como é natural, sejam diferentes, apresentam proximidades. A edição caótica e muito colorida, em que a tipografia carregada expõe as manchetes principais, anuncia as matérias carregadas de brutalidade do *NP*. Fotos e desenhos em tamanho exagerado fazem companhia às chamadas que enaltecem o que é violento, extraordinário, grotesco ou fantástico. Os textos no interior do jornal realizam tais destaques por meio de recursos linguísticos. Como vimos nas reportagens sobre Chico Pé de Pato, Bebê Diabo e Pelezão, a invenção predomina em matérias que mais parecem crônicas noturnas. Geralmente, elas são carregadas de deboche, o que provém, em grande parte, da reprodução do vocabulário chulo e ambíguo das ruas, com expressões populares e gírias que podem dificultar, por parte do leitor não acostumado com esse tipo de veículo, a identificação imediata da mensagem.

Trata-se, como vimos nas palavras de José Luiz Fiorin (2004) e de Danilo Angrimani Sobrinho (1995), de um tipo de informação mercantilizada, que trabalha com a aparência e busca satisfazer as descargas emocionais do leitor. Uma vez satisfeita sua curiosidade, ele abandona o assunto, cuja leitura serviu como distração. Assim, não irá além daquilo que está na superfície do texto, correspondendo ao objetivo do jornal.

Por sua vez, Rubem Fonseca escreve literatura. Um texto só pode ser considerado literário mediante uma série de condições que obriguem o leitor a enxergar o que está por trás de sua tessitura. A singularização da imagem é das mais básicas, de acordo com o que trouxemos no capítulo sobre as características do conto. Fonseca escolheu a narrativa curta para contar histórias violentas e, com isso, fazer denúncias de ordem social. Se, como vimos pelas palavras de Nádya Battela Gotlib (1985) e de Raimundo Magalhães Jr. (1972), o conto teve inicialmente o *status* de sagrado, nas mãos de Rubem Fonseca, ele chegou ao patamar do profano.

Ligado à tradição oral, o conto sofreu modificações de modo que pudesse atender às normas editoriais de jornais e revistas, seus principais veículos de publicação. O espaço limitado obrigou os escritores a utilizarem o mínimo para dizer o máximo, tarefa que os aproxima da fotografia, arte que pressupõe um recorte preciso da realidade. O significado desse excerto deve ultrapassar as barreiras estreitas que o visor da câmera oferece. Por isso, Edgar Allan Poe (2019), Julio Cortázar (2008) e Ricardo Piglia (2004), contistas que refletem sobre seu ofício e que tomamos como apoio teórico, insistem que o escritor deve levar em consideração a unidade de efeito e a intensidade que impactam o leitor. O choque que elas

trazem serve de gatilho para a reflexão a respeito do conteúdo, o que é possibilitado pela forma que, além disso, leva à fruição estética. A forma, isto é, o arranjo constituído pelas categorias narrativas e pela linguagem, é responsável pela construção do tema.

Isso acontece nos contos do *corpus*. Nas reportagens do *Notícias Populares*, um narrador desprovido de isenção jornalística relata fatos muitas vezes duvidosos que vêm acompanhados de manchetes debochadas, que apelam às emoções e à zombaria. Esse é um ponto importante de diferenciação entre as matérias do *NP* e os contos de Rubem Fonseca. O deboche, a zombaria explícita, o escárnio veemente são artifícios sempre usados nesse jornal. No caso de Fonseca, os títulos são irônicos. O corpo narrativo, às vezes, desenvolve o contrário do que sua abertura sugere e não entrega de saída o conteúdo dos textos. Basta pensar em “Passeio noturno” (FONSECA, 1994), “Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) e “O cobrador” (FONSECA, 1994), que indicam situações positivas ou anódinas, mas desenvolvem cenas diametralmente opostas, contribuindo para a unidade de efeito.

Outro tópico de destaque é a opção nas narrativas fonssequianas pela narração por meio do protagonista, o que gera a aproximação do leitor com aquilo que é relatado. Os narradores, contrastando ou combinando suas atitudes com o que dizem, conduzem relatos de brutalidade explícita ou simbólica. Para isso, o autor os faz manipularem figuras de linguagem e outros artifícios, além de termos cujos significados se multiplicam de acordo com os contextos nos quais são empregados. O arcabouço crítico que apresentamos mostra que a obra de Rubem Fonseca sempre teve temas do sensacionalismo em vista, posto que trata da violência urbana. Nos contos selecionados, o escritor utiliza material parecido com o do sensacionalismo jornalístico e, ao mesmo tempo, o problematiza.

Em nosso percurso, a fotografia foi um recorrente meio de comparação para destacar a precisão com que os narradores de Fonseca elaboram cenas que transcendem a moldura. A primeira obra fotográfica que trouxemos foi *Gun 1* de William Klein (Figura 1), artista que subverteu os processos de composição ao captar imagens borradas e agressivas. Por isso, usamos outro exemplo do mesmo fotógrafo para retomar a apurada técnica narrativa que detectamos nos textos do autor brasileiro:

Figura 23 – *Nova Iorque*, 1954, de William Klein



Fonte: Klein [19--].

Realizada no bairro italiano de Nova Iorque, a foto (Figura 23) de William Klein é disparatada. As crianças sorriem e olham para a câmera enquanto um adulto, cuja identidade a moldura elimina, aponta um revólver para a cabeça de uma delas. Se em *Gun I* (Figura 1) o protagonista mira contra o fotógrafo, aqui, um coadjuvante direciona a máquina contra uma personagem da cena. O contraste entre inocência e violência aumenta a voltagem do flagrante, dando ao instante um caráter decisivo que transcende os limites da moldura. Tal como no primeiro caso, somos impactados pelo *shoot*, enquanto aguardamos eternamente o acionamento do gatilho. Por outro lado, o fotógrafo faz o enquadramento de maneira objetiva e documenta os protagonistas de frente, sem utilizar ângulos mirabolantes, denotando a violência que impera no ambiente escolhido. Além disso, o menino no centro da imagem, tentando alcançar a arma com os olhos, adquire aspecto de certa forma monstruoso, característica complementada pelos dentes em situação precária. As outras crianças, uma em cada canto da cena, parecem indiferentes a tudo. Assim como *Morte de um soldado republicano* (Figura 2), de Robert Capa, serve para ilustrar as proposições de Julio Cortázar (2008, p. 151) a respeito do caráter incisivo do conto. A representação dessa intensidade ocorre mediante a combinação de variados recursos expressivos, que se ligam ou se diferenciam.

Os instantâneos do fotógrafo estadunidense que apresentamos no início e no final da tese servem para que pensemos nos contos de Rubem Fonseca. Por meio da análise de trechos do conto “A santa de Schöneberg” (FONSECA, 1994), detectamos que seus narradores são obcecados pelo enquadramento preciso e pelos significados que surgem dessa exatidão. A

matéria-prima desses exercícios narrativos é o submundo urbano, os desvalidos que habitam o centro de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (FONSECA, 1994), como vimos nos contos que têm afinidades com o sensacionalismo, já que essa substância também alimenta a violência que abala os alicerces do cotidiano.

“Feliz ano novo” (FONSECA, 1994) traz a história de três assaltantes que invadem uma casa e instituem a barbárie durante os festejos do réveillon. “O cobrador” (FONSECA, 1994) é a jornada de um narrador-protagonista que, sedento por justiça social, elimina das maneiras mais violentas e espetaculares aqueles que considera culpados por sua condição. “Passeio noturno” (FONSECA, 1994) tem como centro o cotidiano de um executivo que, de maneira protocolar, relata sua rotina que transita da vida em família ao atropelamento proposital – e preciso – de pessoas que andam pela rua. “O desempenho” (FONSECA, 1994) narra, entre socos e pontapés, a história de um lutador de vale-tudo que, perto da derrota e vaiado pela torcida no centro do ringue, reflete sobre os caminhos que percorreu até ali. Ao final, em um lance de sorte, ele derrota brutalmente o adversário. O protagonista-narrador de “Corações solitários” (FONSECA, 1994) é um repórter policial que trabalha em um diário direcionado à parcela mais pobre da população. Em paralelo à representação do cotidiano de um jornal ligado ao sensacionalismo, o conto traz a história de um diretor de redação solitário, destacando situação oposta à dos corredores do jornal.

Os diferentes modos de tratar da violência que aparecem frequentemente em crônicas policiais funcionam como extensão do que está presente nos jornais, sintoma que Raymond Chandler (1995, p. 987) e Daniel Link (2003, p. 6) ressaltam. No entanto, a partir do uso de mecanismos formais e da variação de pontos de vista, Rubem Fonseca fabrica novas matrizes de percepção que Link (2003, p. 6) identifica como uma das principais ferramentas da literatura e que, por seu exagero gráfico, aproximam-se do estilo *noir* que John Holt (2006) e Jerold J. Abrams (2006) apontam.

Esse conjunto de fatores também funciona como a metáfora do realismo que Ricardo Piglia (2004) menciona. O ensaísta argentino (PIGLIA, 2004, p. 112) afirma que a fissura no vidro de uma janela pode duplicar e cindir a paisagem que se vê do lado de fora. Tomando essa ideia como premissa, os diferentes narradores fonsequianos seriam como frestas da realidade que mostram imagens elaboradas de maneiras díspares – basta lembrar que cada um dos protagonistas encara e narra as situações de violência com frases curtas, assíndetos, gíria, vocabulário chulo. Esse leque imagético nos remete às ideias de Bruno Latour (2004, p 207-208) que trouxemos no capítulo sobre violência, as quais dizem respeito às pessoas que têm os narizes treinados com maletas de odor, de modo que possam ser afetadas por diferentes

fragrâncias. Os kits, afirma Latour (2004, p. 208), são extensões das narinas. A mesma premissa se aplica aos contos de Rubem Fonseca, mas com relação aos olhos. Seus textos precisos e brutais são microscópios narrativos que aproximam o leitor da complexidade da violência, sem que ele precise vivenciar aquelas situações.

Se, por um lado, o *Notícias Populares*, ao optar por um discurso viril e avaliativo que evidencia o tema, mercantiliza a informação, Rubem Fonseca, utilizando variados recursos expressivos que constroem a matéria narrada, propõe uma reflexão não somente sobre as causas da violência, mas também sobre os motivos pelos quais nos sentimos atraídos por ela.

REFERÊNCIAS

- 2001: uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos; Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968. (Ficção, 142 min).
- ABRAMS, Jerold J. From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir. *In*: CONARD, Mark T. (org.). **The philosophy of film noir**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006. p. 69-89.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-63.
- ANDRIGHETTO, Fabio. “Nasceu o diabo em São Paulo”, noticiava o “NP” há 36 anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mai. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2011/05/914349-nasceu-o-diabo-em-sao-paulo-noticiava-o-np-ha-36-anos.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: SBS Productions; CinemaScópio; Globo Filmes, 2019. (Ficção, 132 min).
- BARCELLOS, Caco. **Rota 66**: a história da polícia que mata. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. *In*: BARTHES, Roland. **A viagem semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 181-190.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos, Alemanha, 2009. (Ficção, 153 min).

BAZIN, André. De Sica e Rossellini. *In*: BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 410-412.

BEAL, Sophia. A arte de andar pelas ruas de Brasília. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 45, p. 65-83, jan.-jun. 2015.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. (Ficção, 136 min).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BENSON, Michael. **2001: uma odisseia no espaço:** Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. Trad. Álvaro Hattner e Cláudio Carina. São Paulo: Todavia, 2018.

BILD. Capa. **Bild**, Alemanha, 01 fev. 2022. Disponível em: <https://www.bild.de/news/inland/news-inland/bei-verkehrskontrolle-zwei-polizisten-erschossen-taeter-fluechtig-78993010.bild.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial.** Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOLAÑO, Roberto. **A literatura nazista na América.** Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOLAÑO, Roberto. **Estrela distante.** Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & sete noites.** Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRESSANE, Ronaldo. Reeditado agora, “O jogo da amarelinha”, de Julio Cortázar, dividiu opiniões. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 06 jul. 2019. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,reeditado-agora-o-jogo-da-amarelinha-de-julio-cortazar-dividiu-opinioes,70002904892>. Acesso em: 06 jul. 2019.

CAMPOS JR., Celso de; LEPIANI, Giancarlo; MOREIRA, Denis; LIMA, Maik Renê. **Nada mais que a verdade**: a extraordinária história do jornal Notícias Populares. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *In*: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 577-582.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAPOTE. Direção: Bennett Miller. Produção: Caroline Baron, Michael Ohoven, William Vince, Dan Futterman, Kerry Rock, Danny Rosett. Estados Unidos, 2005. (Ficção, 114 min).

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CARONE, Modesto. O narrador kafkiano e a metáfora. *In*: KAFKA, Franz. **Essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 16-19.

CARPEAUX, Otto Maria. **O modernismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CARPEGIANI, Schneider. Bolaño, “A literatura nazista na América” e um noturno do Brasil. **Pernambuco** (Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco), Recife, 03 abr. 2019. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bolaño,-a-literatura-nazista-na-américa-e-um-noturno-do-brasil.html>. Acesso em: 05 abr. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2004.

CHACOFF, Alejandro. O futuro chegou. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 36-39, mar. 2019.

CHANDLER, Raymond. The simple art of murder. *In*: CHANDLER, Raymond. **Later novels and other writings**. Nova Iorque: The library of America, 1995. p. 977-992.

CHAUI, Marilena. O mito da não violência brasileira. *In*: CHAUI, Marilena. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 15-40.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108.

CHUN, Changui; PARK, Byungho; SHI, Chungkon. Re-Living Suspense: Emotional and Cognitive Responses During Repeated Exposure to Suspenseful Film. **Frontiers in Psychology**, v. 11, p. 1-12, out. 2020. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.558234.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CLUBE da luta. Direção: David Fincher. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Estados Unidos: Regency Enterprises, 1999. (Ficção, 139 min).

COELHO, Marcelo. Prefácio à primeira edição (2001). *In*: CAMPOS JR., Celso de; LEPIANI, Giancarlo; MOREIRA, Denis; LIMA, Maik Renê. **Nada mais que a verdade**: a extraordinária história do jornal Notícias Populares. São Paulo: Summus Editorial, 2011. p. 10-14.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONFISSÕES de um tira. Direção: Jacques Deray. Produção: Alphonse Boudard, Jacques Deray, Roger Borniche. França, 1975. (Ficção, 112 min).

CORTÁZAR, Julio. Apocalipse de Solentiname. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**: volume 2. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 148-153.

CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura**: (o caso Rubem Fonseca). Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CUENCA, João Paulo. Foi o raro tipo de autor que influencia até quem nunca leu a sua obra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2020. Folha Ilustrada, p. B13.

CUNHA, Luiz Cláudio. A jornalista grávida, torturada, e o deputado cínico, debochado. **Observatório da imprensa**, Campinas, 05 abr. 2022. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/politica/a-jornalista-gravida-torturada-e-o-deputado-cinico-debochado/>. Acesso em: 26 abr. 2022.

DANIEL, Cláudio. Poema visual. **Dimensão**: revista internacional de poesia, Uberaba/MG, ano XIX, n. 28/29, p. 99, 1999.

O DIA. Capa. **O Dia**, Rio de Janeiro, 03 fev. 2019. Disponível em: <https://twitter.com/jornalodia/status/1091996594101276672?lang=bg>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**: história em quadrinhos, mídia e literatura. São Paulo: Contexto, 2003.

DREAMS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue. Estados Unidos; Japão, 1990. (Ficção, 119 min).

DYER, Geoff. **Todo aquele jazz**. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ERA UMA VEZ em... Hollywood. Direção: Quentin Tarantino. Produção: David Heyman, Shannon McIntosh, Quentin Tarantino. Estados Unidos, Columbia Pictures, 2019. (Ficção, 161 min).

O ESTADO de S. Paulo. Capa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 135, n. 44.125, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20140809-44125-nac-1-pri-a1-not>. Acesso em: 12 jul. 2021.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018. p. 144-201.

EURÍPEDES. **Hipólito**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.

EXTRA. Capa. **Extra**, Rio de Janeiro, 02 mar. 2011. Disponível em: <https://acervo.extra.globo.com/resultados/?ye=2011&mo=3&da=2>. Acesso em: 12 jul. 2021.

LE FIGARO. Capa. **Le Figaro**, Paris, 01 abr. 2022. Disponível em: <https://kiosque.lefigaro.fr/catalog/le-figaro/le-figaro/2022-04-01>. Acesso em: 11 abr. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FINOTTI, Ivan. “Snuff movies” são temas de romance. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 nov. 2002. Folha Ilustrada, p. 3.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. Semiótica e comunicação. **Galáxia**, São Paulo, n. 8, p. 13-30, out. 2004.

FISCHER, Luiz Augusto. De Rubem Fonseca, autor de obra tão forte, não se esperaria livro tão frágil. **Folha de S. Paulo** São Paulo, 07 mai. 2015. Folha Ilustrada, p. 6.

FOLHA de S. Paulo. Capa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 101, n. 33.660, 30 mai. 2021. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49543&anchor=6435295&origem=busca&originURL=&pd=91cfca2ea3eff420fec310dae3312bde>. Acesso em: 12 jul. 2021.

FOLHA de S. Paulo. Pelezão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 set. 2013. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/19352-pelezao>. Acesso em: 12 jul. 2021.

FOLHA de S. Paulo. O pequeno boi miura chega a Rio Preto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1997. Agrofolha, p. 8.

FONSECA, Rubem. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

FONSECA, Rubem. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

- FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- FONSECA, Rubem. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FRIAS FILHO, Otavio. O atentado, o suicídio e a carta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2014. Folha Ilustríssima, p. 4-5.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Realismo feroz. **Jornal de resenhas**, São Paulo, 9 jun. 2001. p. 8.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. *In*: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 165-173.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2012.
- GLADIADOR. Direção: Ridley Scott. Produção: Douglas Wick, David Franzoni, Branko Lustig. Estados Unidos: Scott Free Productions; Red Wagon Entertainment, 2000. (Ficção, 155 min).
- GLAUME, Giulia. È morto il grande street photographer William Klein. **Artribune**, 11 set. 2022. Disponível em: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2022/09/morto-street-photographer-william-klein/>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- O GLOBO. Capa. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano XCIII, n. 30,794, 28 nov. 2017. Disponível em: <https://www.vercapas.com.br/capa/o-globo/2017-11-28/>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- O GLOBO. O olhar de Cartier-Bresson no Pompidou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jan. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/boa-viagem/o-olhar-de-cartier-bresson-no-pompidou-11312710>. Acesso em: 06 jul. 2019.
- GOMES, Dias. **O bem-amado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- GOMES, Regina Souza. **Relações entre linguagens no jornal: fotografia e narrativa verbal**. Niterói: EdUFF, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. O antifeminismo de Rubem Fonseca. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. 2006. Caderno 2, p. 4.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

GUEDES, Linaldo. Um thriller da ficção brasileira. *In*: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Contos cruéis**: as narrativas mais violentas da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 15-18.

HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. Trad. Candida Villalva. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos**: volume 1. Trad. José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos**: volume 2. Trad. José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HOLT, Jason. A Darker Shade: Realism in Neo-Noir. *In*: CONARD, Mark T. (org.). **The philosophy of film noir**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006. p. 23-40.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HORNBY, Albert Sidney. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 2014.

JORNAL da Morte. Intérprete: Roberto Silva. Compositor: Miguel Gustavo. *In*: COPACABANA 6311. Intérprete: Roberto Silva. [S.l.]: Copacabana, 1961. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/roberto-silva/926286/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges. São Paulo: Leya, 2011.

KILL Bill. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax Films; A Band Apart, 2003. (Ficção, 111 min).

KLEIN, William. Enfants à little Italy, New York, 1954-1954. **ARTNET**, [19--]. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/william-klein/enfants-%C3%A0-little-italy-new-york-Oz1zm-GkzheE39H-i11FEw2>. Acesso em: 01 mar. 2022.

KNOBEL, Michele; LANKSHEAR, Colin. **A new literacies sampler**. London: Routledge, 2007.

LATOURETTE, Bruno. How to talk about body? The normative dimension of Science Studies. **Body and society**, n. 10, p. 205-229, out. 2004.

LAUB, Michel. Violência e ternura. **Valor**, São Paulo, 20 mar. 2020. Caderno Eu & fim de semana, p. 34-35.

LAUB, Michel. Notas sobre o fígado. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 138, p. 42-46, mar. 2018.

- LEAL FILHO, Laurindo Lalo. Um novo Última Hora, já!. **Revista Consciência**, 05 jun. 2010. Disponível em: <https://revistaconsciencia.com/uma-nova-ultima-hora-ja/>. Acesso em: 5 abr. 2022.
- LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. *In*: PROENÇA FILHO, Domingos (org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1983. p.173-218.
- LIMA-NETO, Vicente de. Meme é gênero? Questionamentos sobre o estatuto genérico do meme. **Trabalhos em linguística aplicada**, Campinas, v. 59, n. 3, p. 2246-2277, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8659859>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- LINK, Daniel. El juego silencioso de los cautos. *In*: LINK, Daniel. **El juego de los cautos: Literatura policial – de Edgar A. Poe a P. D. James**. Buenos Aires: La Marca, 2003. p. 6-10.
- LIRA NETO. **Getúlio: de volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 386-392.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. *In*: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 109-164.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MANSO, Bruno Paes. Racionalidade, cachimbo e ordem. *In*: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos na Rua Morgue e outros contos**. Trad. Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 227-235.
- MANSO, Bruno Paes. **A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro**. São Paulo: Todavia, 2020.
- MANSO, Bruno Paes. **Crescimento e queda dos homicídios em São Paulo entre 1960 e 2010: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras no crime**. 2012. 304 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MAROMBA. *In*: **Michaelis**. Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. *Online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maromba/>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- MARZULLO, Luísa. Flagrante de sexo entre morador de rua e mulher casada de Planaltina vira meme nas redes sociais. **Extra**, Rio de Janeiro, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/flagrante-de-sexo-de-morador-de-rua-com-mulher->

casada-em-planaltina-vira-meme-nas-redes-sociais-rv1-1-25438876.html. Acesso em: 18 abr. 2022.

MEDIANERAS. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Natacha Cervi, Hernán Musaluppi. Argentina; Espanha; Alemanha: Eddie Saeta S.A.; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales; Pandora Filmproduktion; Rizoma Films; Televisió de Catalunya, 2011. (Ficção, 95 min).

MENINA de ouro. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood, Albert S. Ruddy, Tom Rosenberg, Paul Haggis. Estados Unidos: Warner Bros.; Lakeshore Entertainment; Malpaso Productions, 2004. (Ficção, 132 min).

MONTE, Alfredo. Coletânea reúne lado fraco de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 nov. 2013. Caderno Ilustrada, p. 9.

MORAIS, Régis de. **O que é violência urbana**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

MORTE ao vivo. Direção: Alejandro Amenábar. Produção: José Luis Cuerda. Espanha, 1996. (Ficção, 125 min).

MOYA, Horacio Castellanos. **Asco**: Thomas Bernhard em San Salvador. Trad. Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

NAKAHIRA, Takuma. William Klein (1967). **Revista Zum**, São Paulo, n. 13, 22 out. 2022. Trad. Leiko Gotoda. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-13/klein-nakahira/>. Acesso em: 23 out. 2022.

NETROVSKI, Arthur. Nossa vidinha. **Jornal de resenhas**, São Paulo, 11 mai. 2002. p. 5.

ORTEGA Y GASSET, José. Meditación del marco. In: ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas** – El espectador (1916-1934). Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 307-313, tomo II.

PARASITA. Direção: Bong Joon-ho. Produção: Young-Hwan Jang, Moon Yang-Kwon, Sin-Ae Kwak, Bank Ok Kyung, Miky Lee, Park Myeong-Chan. Coreia do Sul: CJ Entertainment, 2019. (Ficção, 132 min).

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana *et al.* **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

PATO, Ana. **Literatura expandida**. São Paulo: Sesc – Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Rubem Fonseca. In: PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 80-105.

PELLIZER, Ezio (org.). **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilíngue On Line**. [S.l.], 2013. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em: 25 jun. 2022.

PEREIRA, Maria Antonieta. **O fio do texto**: a obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

PERSONAL flagra a esposa o traindo com morador de rua. 2022. 1 vídeo (31 seg). Publicado pelo canal Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hLMJr9g8rhU>. Acesso em: 18 abr. 2022.

PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação**: os diários de Emilio Renzi. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. La película. **Página 12**, Buenos Aires, 11 jan. 2015. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/263703-71087-2015-01-11.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Dinheiro queimado**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINHEIRO, Iara Machado. A vida dói. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, n. 43, p. 44-44, mar. 2021.

PINTO, Júlio Pimentel. **A pista e a razão**: uma história fragmentária da narrativa policial. São Paulo: E-galáxia, 2019.

PIRES, Paulo Roberto. No país da brutalidade. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, n. 43, 25 fev. 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/critica-cultural/no-pais-da-brutalidade>. Acesso em: 31 jul. 2021.

PLATA quemada. Direção: Marcelo Pineyro. Produção: Eric Altmayer; Nocolas Altmayer; Gerardo Herrero. Argentina, Uruguai, França, Espanha: Oscar Kramer S.A.; Cuatro Cabezas Films; Mandarin Films; Taxi Films; Tornasol Films S.A, 2000. (Ficção, 125 min).

POE, Edgar Allan. Os assassinatos na Rua Morgue. *In*: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos na Rua Morgue e outros contos**. Trad. Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021a. p. 16-89.

POE, Edgar Allan. O mistério de Marie Rogêt. *In*: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos na Rua Morgue e outros contos**. Trad. Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021b. p. 90-173.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In*: POE, Edgar Allan. **O corvo**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 57-74.

POE, Edgar Allan. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. *In*: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011a. p. 329-332.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. *In*: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011b. p. 333-348.

POE, Edgar Allan. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. *In*: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011c. p. 349-367.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. *In*: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.

POMBO, Cristiano Cipriano. SAIU NO NP: Após matar PM, Chico Pé de Pato passa de justiceiro a alvo da polícia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2015. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2015/12/1724073-saiu-no-np-apos-matar-pm-chico-pe-de-pato-passa-de-justiceiro-a-alvo-da-policia.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos maravilhosos. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 271-304.

REIS, Murilo Eduardo dos. **Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca**. 2018. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.

RIBEIRO, Erica. Um tributo à fotografia. **Entrelinha Blog**, 06 jul. 2015. Disponível em: <http://entrelinhablog.com.br/um-tributo-a-fotografia/>. Acesso em: 6 jul. 2019.

ROCKY. Direção: John G. Avildsen. Produção: Robert Chartoff, Irwin Winkler. Estados Unidos: United Artists; Chartoff-Winkler productions, 1976. (Ficção, 120 min).

RODRIGUES, Sérgio. “Pra burro”, “pra cachorro”: como explicar essas expressões? **Veja**, São Paulo, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/pra-cachorro-para-burro-como-explicar-essas-expressoes/>. Acesso em: 24 abr. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada, p. 5.

RÓNAI, Paulo. Sobre Tolstói e A morte de Ivan Ilitch. *In*: TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 83-92.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 59-74.

RUIZ, Castor Bartolomé. A potência da ação. Uma crítica ao naturalismo da violência. **Kriterion**: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, n. 129, p. 41-60, jun. 2014.

SABATO, Ernesto. **El Nunca Más y los crímenes de la ditadura**. Buenos Aires: Cultura Argentina, 2015.

SAITO, Fabiano Santos. Algumas expressões idiomáticas hiperbólicas do Português Brasileiro e suas relações com os *frames* de Avaliação e Massa Quantificada. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 16, p. 1-15, 2013.

SALLES, Walter. O velho tira e o cinema. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, n. 33, p. 34-35, mai. 2020.

SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Rubem Fonseca “processa” o senso comum. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 mai. 2005. Caderno Ilustrada, p. 5.

SANTOS, Milton. Paisagem e espaço. In: SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 67-81.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Transmediale Gewaltarbeit in den peruanischen Anden: Der Fall Chungui. In: NICKEL, Claudia; SEGLER-MEßNER, Silke. **Von Tätern und Öpfern**: zur medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2013. p. 79-94.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografia como trabalho de violência: desde *Pixote a Cidade de Deus*. In: MACKENBACH, Werner; MAIHOLD, Günther. **La transformación de la violencia en América Latina**. Guatemala: F&G Editores, 2015. p. 343-366.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski: evolução e unidade. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski**: poemas. Trad. Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 29-50.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: BÁBEL, Isaac. **No campo de honra**. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 7-10.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCHWARTZ, Adriano. Crimes fatais de redação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 de fev. 2005. Caderno Mais, p. 7.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O adiantado da hora**: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro. São Paulo: Summus, 1991.

SOARES, João Pedro. Feliz ano velho. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 166, p. 80-82, jul. 2020.

SOARES, Rosana de Lima. Telas e janelas, molduras das imagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 28, n. 16, p. 31-44, nov. 2001.

SOLDERA, Antônio Marcos. Chico Pé de Pato: uma reportagem de gaveta. Em priscas laudas, a história de um dos primeiros justiceiros da cidade de São Paulo. **Notícias Populares Blog**, 27. jun. 2010. Disponível em: <http://www.xn--notciaspopulares-bsb.com/2010/06/chico-pe-de-pato-uma-reportagem-de.html>. Acesso em: 24 abr. 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUZUKI JR., Matinas. Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro. In: CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 423-428.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEIXEIRA, Lucia; FARIA, Karla; DE SOUSA, Silvia Maria. Textos multimodais na aula de português: metodologia de leitura. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 10, n. 2, p. 314-336, 18 dez. 2014.

TCHEKHOV, Anton. A dama do cachorrinho. In: TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 314-333.

TCHEKHOV, Anton. Os mujiques. In: TCHEKHOV, Anton. **O assassinato e outras histórias**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 95-140.

TERRON, Joca Reiners. Livro que destacou Bolaño satiriza literatura nazista na América. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/livro-que-destacou-bolano-satiriza-literatura-nazista-na-america.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TORRES NETO, Walter Lima. Quarta parede. **E-Dicionário de termos literários**, Lisboa, 24 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/quarta-parede>. Acesso em: 24 abr. 2022.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA, Tuca. William Klein se equilibrou entre acidez e glamour em fotografias. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 set. 2022. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/09/william-klein-se-equilibrou-entre-acidez-e-glamour-em-fotografias.shtml>. Acesso em: 18 set. 2022.

VILLAR, Sandro. Madame e o Mendigo. **O Imparcial** (digital), [s.l.], 20 mar. 2022. Disponível em: <https://www.imparcial.com.br/noticias/madame-e-o-mendigo,50035>. Acesso em: 20 jun. 2022.

VINCENT, Bertrand de Saint. Émile de Buisson, notaire du crime. **Le Figaro**, 12 ago. 2008. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2008/08/12/01016-20080812ARTFIG00002-emile-buisson-notaire-du-crime-.php>. Acesso em: 11 abr. 2022.

WALSH, Rodolfo. **Variações em vermelho e outros casos de Daniel Hernández**. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2011.

WOOD, James. **A coisa mais próxima da vida**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.