

“ROMANCE NEGRO” DE RUBEM FONSECA: CONTO FANTÁSTICO OU NARRATIVA POLICIAL?

Ana Luiza Silva CAMARANI¹
Sylvia TELAROLLI²

- **RESUMO:** Este artigo analisa o conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, a partir do duplo sentido que o autor dá à expressão *roman noir*, a qual remete, em literatura, seja ao gênero que se desenvolveu no pré-romantismo inglês da segunda metade do século XVIII, seja a um tipo de romance policial americano do século XX chamado de *noir*. Aproveitando essa dualidade do termo, o autor cria uma narrativa híbrida ao mesclar dois gêneros: o romance gótico e a narrativa policial.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Literatura contemporânea. Conto fantástico. Intertextualidade.

O primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, data de 1963 e o último, *Ela e outras mulheres*, é de 2006; são, portanto, mais de 40 anos de uma produção constante e que guarda certa regularidade. Rubem Fonseca tem cerca de 14 livros de contos, 3 novelas e 7 romances publicados, alguns já adaptados para o cinema e para a TV. Se considerarmos a repercussão de seu trabalho e a popularidade de que desfruta, não há ainda uma crítica mais alentada sobre sua produção. Há algumas dissertações e teses já concluídas e publicadas, muitos artigos em jornais e revistas, em suplementos de cultura, que, porém, não chegam a compor até o momento um conjunto mais significativo; isso deve-se certamente às dificuldades que enfrentamos ao estudar autores contemporâneos, cuja produção ainda está se construindo.

Rubem Fonseca é identificado como um dos criadores ou ao menos como um forte disseminador de uma espécie de “estética da brutalidade”, que tem como tema a violência, a agressividade, que marcam as relações sociais e pessoais no nosso cotidiano, cada vez mais rotineiras. Alfredo Bosi ([197-], p.18), em antologia comentada da produção contística no Brasil, publicada na década de 70, refere-se a um “brutalismo *yankee*” presente na linguagem de Fonseca e seus seguidores;

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br

² UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – syltela@uol.com.br

esse estilo revelaria um modo de escrever que viria se definindo já na década de 60 e expressa “[...] a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno.” Literatura de tonalidade grotesca, coloca a nu as contradições e os conflitos da vida nas cidades grandes, especialmente o cotidiano dos segmentos marginalizados (traficantes, ladrões, policiais, desempregados), mas não só deles.

Com respeito a essa opção, a crítica se divide: se, por um lado, essa estética registraria com veracidade aspectos muito marcantes da vida brasileira, por outro, também poderia colaborar para a banalização da violência. Esse último ponto de vista é relativizado por Celso Favaretto (1984, p.3), em artigo de 1984 sobre “A grande arte”, em que afirma: “Aprofundar o desgaste e a descrença, expor o apodrecimento, descrever das soluções (na arte e na vida); mostrar que não há inocência nas motivações humanas, que tudo é maquinação; eis a que se dedica esse moralista, criador de uma literatura de amoralidades”. Silviano Santiago (1982, p.57) desenvolve leitura semelhante, o que se evidencia na frase inicial de artigo sobre *A coleira do cão*: “Errata: onde se lê – um pornógrafo, leia-se – um moralista”.

De fato, é possível identificar na produção do autor de *Feliz ano novo* uma espécie de moral às avessas, ao apresentar, na literatura, vícios que a vida não deveria reproduzir, pela aversão que provocam; portanto, os textos de Fonseca, que muito têm de satíricos, podem desempenhar um papel corretivo, pois, dentro do aparente caos, da inexplicável gratuidade do mal, há a possível negação da violência. Afonso Romano de Sant’Anna (1975) corrobora esse ponto de vista, ao afirmar que, para o escritor, a questão básica não é o crime, a violência, a pornografia, mas sim a desmistificação dos atuais conceitos de violência, pornografia e crime.

De fato, os contos do autor nos mostram que a enorme disponibilidade para a crueldade é característica humana, que transcende até mesmo as diferenças entre classes sociais; esse nivelamento por baixo tem como efeito o apagamento de qualquer maniqueísmo ou simplificação; não há vilões, muito menos heróis, pois todos os homens são iguais, no que têm de pior.

O autor, sem sombra de dúvida, é um mestre na narrativa curta, com um estilo direto, enxuto, linguagem veloz, incisiva, domínio completo do diálogo. O seu texto se constrói no “[...] uso intensivo do falar carioca, nas breves citações da cultura dos povos, na arregimentação dos sinais da era eletrônica.” (LUCAS, 1989, p.133); o palavreado chulo, obsceno, é uma constante, expressando por vezes a “exaustão do impulso erótico” (LUCAS, 1989, p.133); mas, em meio à expressão mais vulgar das personagens intercalam-se referências cultas, provocando um curioso efeito de estranhamento.

Essa mescla entre o que Bóris Schnaiderman (1994) chama “vozes de barbárie e vozes de cultura” certamente auxilia na definição do papel mediador desempenhado

pela produção de Rubem Fonseca, que se localiza numa área intermediária junto à recepção, o que, aliás, não é muito comum na nossa literatura: é um texto que não se volta exclusivamente ao popularesco, seduzido pelas exigências do mercado, assim como não é um texto cuja sofisticação o restringe à compreensão apenas por um grupo de eleitos. A literatura de Fonseca fica, portanto, entre os dois extremos e se hoje a mídia tem transformado o autor numa espécie de “grife literária” (VIDAL, 1991, p.6), isso obviamente não invalida a importância de sua obra.

O constante diálogo intertextual alimenta os textos, especialmente os mais recentes, tornando-se um recurso quase corriqueiro: entabula-se o diálogo com o cinema (*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*), a narrativa policial, de suspense (“Romance negro”), a mitologia clássica (*A grande arte*), a estética de Augusto dos Anjos (“O olhar”), a nossa tradição cronística (“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”), demonstrando uma erudição que se expõe em infindável repertório.

A opção por um narrador autodiegético, com focalização interna, é a mais frequente nos textos do escritor, portanto, em geral a história é narrada pelo próprio protagonista, que tem uma percepção restrita dos fatos, apresentando “o que cabe dentro do seu nível de consciência” (REIS; LOPES, 1988, p.252). Esse recurso é responsável pelo efeito de surpresa, a quebra de expectativas que gera o suspense, bem como é elemento fundamental para a criação do humor, ora próximo ao humor negro, ora sarcástico, ora irônico. O humor é também recurso para tornar difusa a dramaticidade de certas situações, aparando os excessos do sentimento; se considerarmos que o humor brota do amálgama entre o trágico e o cômico, veremos que o riso nos contos de Fonseca cumpre com frequência a função de diluir as tensões, expondo situações absurdas, insólitas, excessivas, mas quase sempre dolorosas, constrangedoras, porque voltadas aos limites da nossa humana condição.

A reflexão metatextual, explícita ou implícita, também é uma constante nos textos de Rubem Fonseca, especialmente nos contos em que os narradores são também escritores; a fixação do diálogo intertextual e a reflexão metatextual desempenham – além da função lúdica e retórica, enquanto meio para acumpliciar o leitor, partilhando com ele referências comuns – o papel de provocar a reflexão desmistificadora com relação ao fazer artístico, despojado da “aura” que normalmente o cerca. Se, por um lado essa tendência acompanha “[...] a tentação pós-moderna de reduzir a literatura a um mero reprocessamento de signos [...]” (TRIGO, 1992), por outro revela um alto grau de consciência sobre a arte que se pratica, especialmente pelo modo tão oportuno como expressa o perfil de nossa época, harmonizando num mesmo canto, grotesco e tocante, as mais distintas vozes.

Esse diálogo intertextual determina, no conto em questão, um diálogo entre gêneros literários, o que se caracteriza como outro procedimento característico da literatura contemporânea, ou seja, a forma híbrida.

De fato, na contemporaneidade, um grande número de escritores dedica-se sistematicamente à abolição das fronteiras entre os gêneros, considerando que a obra híbrida é digna de interesse porque não se acomoda a um gênero pré-determinado. Assim, o uso contemporâneo do termo em crítica literária comporta frequentemente uma conotação positiva, que reflete um gosto atual pelo heterogêneo, uma rejeição das categorias e da regra clássica da separação dos gêneros. No entanto, a obra híbrida continua, em certo sentido, sendo tributária da identificação pelo leitor dos gêneros que subverte.

O título do conto de Rubem Fonseca – “Romance negro” – remete, na verdade, a três noções diferentes. Em primeiro lugar, refere-se explicitamente ao título do livro escrito pelo protagonista, obra responsável pelo resgate de sua fama de excelente escritor, o que se sabe pela transcrição de uma notícia no jornal: “Estará presente ao Festival de Grenoble o famoso escritor americano Peter Winner. Seu último livro *O farsante* confirma sua atual fase de esplendor, iniciada com *Romance negro*. Até então considerado um escritor em decadência, o novo Winner ---” (FONSECA, 1994, p.698). Esse título é retomado várias vezes no decorrer do conto, reiterando a metalinguagem e, ao mesmo tempo, ressaltando sua importância no enredo, tanto em relação à profissão, quanto à vida pessoal de Winner: “Fui para a cama com você por causa do *Romance negro*. Casei-me com você por causa do *Romance negro*” (FONSECA, 1994, p.721), diz Clotilde, mulher do escritor e também sua editora.

O outro significado de “romance negro” diz respeito ao próprio gênero “literatura policial” ou mais propriamente a uma etapa de sua evolução: “[...] consideramos como sabido que o romance policial, a partir de Poe, continua a renovar-se, tornando-se sucessivamente romance-problema, romance de suspense, romance ‘noir’, etc.”, escrevem Boileau e Narcejac (1991, p.9) em *O romance policial*. Atualmente, e Fonseca (1994, p.704) não deixa de assinalar, essas narrativas policiais recebem o nome de “polar”.

Como se sabe, um dos tipos de narrativa a que Rubem Fonseca se dedica é justamente a policial, sejam contos ou romances, com seus detetives, como Mandrake, característicos do romance policial negro, de acordo com os elementos apontados pelos teóricos.

O policial torna-se um empregado, um “particular”, e deixa de ser amador ou funcionário. Ele trabalha, daqui em diante, por rendimento, para um cliente sempre difícil de satisfazer e apressado. Portanto, não lhe é mais possível fechar-se num escritório para aí examinar à vontade índices ambíguos. Deve bater-se, arriscar-se, receber golpes e dá-los. Ei-lo no limite da legalidade,

exposto aos incômodos da polícia oficial, sempre pronta a fazê-lo perder a licença. Que não se lhe peça que seja amável, cortês, sorridente. É obrigado a ser áspero, rabugento, agressivo. Tem de se haver com adversários para quem a vida não conta e que estão prontos às mais sombrias maquinações para ganhar dinheiro. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p.58).

Entretanto, no conto “Romance negro”, Fonseca subverte esse conceito, desconsiderando a definição que seu próprio texto oferece:

Acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe crime perfeito. Não é verdade? (FONSECA, 1994, p.703).

afirma um dos escritores que participam do Festival de Grenoble sobre literatura negra. Ao que Winner replica:

Eu afirmo a todos vocês deste auditório que existe o crime perfeito, na vida real e, portanto, na literatura. Ou vice-versa, se preferem [...]. E posso provar isso. [...] Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito, todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema. (FONSECA, 1994, p.703).

Quando perguntam quem é o criminoso, Winner responde: “Eu”. Este seria um dos três grandes segredos de Peter Winner, que se chama, de fato, John Landers e teria assassinado o verdadeiro Winner, fatos que ele não relata à platéia.

Ora, temos, então, um criminoso que não só é conhecido, como também é o protagonista do conto; não se sabe qual teria sido o crime cometido, não se tem conhecimento de vítima alguma, e o detetive que assiste ao Festival, é o oposto dos detetives do romance policial negro, parecendo resgatar, ao contrário, os detetives tradicionais – protagonistas do romance-problema, também conhecido como romance-jogo ou romance enigma -, sobretudo Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Maigret. Esse tipo de romance policial tradicional, do qual Edgar Allan Poe é apontado como iniciador, obedece a uma forma fixa: um assassinato inicial, um número restrito de suspeitos, um detetive que conduz a investigação e, em seguida, a revelação do culpado. Formado por duas narrativas, em que a primeira relata a história do crime já ocorrido, e a segunda centra-se na investigação e na recuperação dos fatos que levaram ao crime e conduzirão ao assassino, o romance-enigma tem como protagonista e herói o detetive, que sempre resolve o crime e permanece ileso até o final da narrativa.

Durante o debate, Winner/Landers repara em um homem, sentado na primeira fila:

Verifico, porém, que muitos dos presentes – este senhor aqui na primeira fila, por exemplo, está a dormir – talvez estejam achando este debate muito aborrecido [...]. O homem a quem Winner se referiu abre os olhos, tira o cachimbo da boca e diz: Eu não estava dormindo. Gosto de fumar e ouvir com os olhos fechados. Se eu estivesse a dormir o cachimbo cairia da minha boca. (FONSECA, 1994, p.702-703).

Mais adiante, fica-se sabendo que o homem da primeira fila é o Inspetor Papin, cuja aparente passividade lembra Poirot e cujo cachimbo remete imediatamente a Sherlock Holmes e a Maigret, de quem também se aproxima por seu “ar bovino e simpático” (FONSECA, 1994, p.723). Se quisermos ir mais longe nessas comparações, podemos dizer que o nome do Inspetor – Papin – lembra o do detetive de Poe – Daupin –, pela terminação e pelo som.

Esse resgate da tradição da literatura policial é, na verdade, feito durante todo o texto, por meio dos nomes dos autores consagrados dessa literatura – Edgar A. Poe, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Edgar Wallace, Hammett, Simenon, etc. –, de seus detetives e até mesmo de títulos de suas obras.

No entanto, Fonseca não se limita a citar escritores de narrativas policiais; assinala, de maneira recorrente, o nome de Walpole: e aqui temos, no conto de Fonseca, o terceiro significado do termo “romance negro” – o *roman noir* inglês, também conhecido como romance gótico que, inaugurado por Horace Walpole no pré-romantismo inglês, revela-se posteriormente como uma das origens da literatura fantástica.

Fonseca maneja com destreza essa duplicidade do termo pois, em uma das menções ao nome de Walpole, sempre relativas à origem do romance negro, vemos o verdadeiro Winner, durante uma conversa com Landers, situar o escritor inglês na história literária e descartar a possibilidade de ele estar filiado ao gênero romance negro: “Por exemplo, Walpole, que escreveu *O castelo de Otranto* em 1746, considerado por alguns estudiosos como o iniciador do romance negro, quando na verdade é um dos precursores da novela gótica, não entra no clube.” (FONSECA, 1994, p.712). No entanto, pouco depois de seu encontro com o verdadeiro Winner, e após o assassinato, Landers percebe que tudo o que o morto dissera sobre literatura eram frases decoradas:

Li, nos papéis uma das frases que eu achara bastante interessante para uma conversa de bar, supondo, é claro, que tivesse sido elaborada naquele momento. Na verdade, Winner a havia decorado [...]. Também as referências ao Horace Walpole, aos profetas bíblicos, *Zadig*, etc. estavam anotadas em folhas de papel pautado. (FONSECA, 1994, p.717).

Assim, o verdadeiro Winner teria se servido da opinião de algum outro autor, provavelmente um teórico ou crítico do assunto, quando descarta a obra de Walpole como iniciadora do romance negro.

De fato, no capítulo intitulado “Tipologia do romance policial” que integra o livro *As estruturas narrativas*, Todorov (1970, p.98), ao discorrer sobre o romance policial negro, escreve:

Examinemos agora outro gênero no interior do romance policial, o que se criou nos Estados Unidos pouco antes e sobretudo depois da segunda guerra, e que foi publicado na França na “*série noire*”; podemos chamá-lo de romance negro, embora esse termo tenha também outra significação.

Por esse trecho, poder-se-ia pensar que Todorov considera as duas significações de romance negro como completamente estanques. Mas não é o que ocorre: tendo sido um dos primeiros teóricos a estudar a fundo a narrativa fantástica, concentrando-se principalmente na ficção do século XIX, – que, em seu início, inspirou-se na literatura gótica, da qual se originou uma linhagem da literatura fantástica –, e tendo sido o primeiro estudioso a propor uma estrutura própria a esse tipo de narrativa, Todorov (1975, p.55) desenvolve o assunto em *Introdução à literatura fantástica*. Nessa obra mostra que o gênero fantástico se relaciona com o estranho e o maravilhoso, determinando subgêneros, que seriam: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. Ao comentar o estranho-puro, apresenta a seguinte reflexão:

Sabe-se que Poe deu origem ao romance policial contemporâneo, e esta proximidade não é produto do acaso; escreve-se aliás freqüentemente que as histórias policiais tomaram o lugar das histórias de fantasmas. Precisemos a natureza desta relação. O romance policial de mistério, onde se procura descobrir a identidade do culpado, é construído da seguinte maneira: há por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após outra; por outro lado, há uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira. Pode-se perceber já o que aproxima romance policial do conto fantástico.

Todorov, então, admite uma proximidade entre os gêneros fantástico e policial: o mistério, o crime, uma solução à primeira vista inconcebível, diríamos até aparentemente sobrenatural. O romance negro do século XVIII, do qual Walpole foi o iniciador e do qual se originou o fantástico a partir do século XIX, apresenta as mesmas características, como veremos a seguir.

Antes, porém, é oportuno observar que Boileau e Narcejac (1991, p.59), teóricos e autores de ficção policial, já fazem essa aproximação, a partir da palavra *thriller* que incorporam ao romance policial *noir*, estabelecendo outros pontos de

contato entre o romance negro do século XVIII e o romance policial negro do século XX:

Thriller é uma palavra para todo uso, cujo sentido convém precisar. A narrativa “de fazer medo” deve entender-se de duas maneiras. De um lado, há a narrativa de espanto, cujo modelo deve ser procurado no velho romance “noir” (*Le Moine, Frankenstein*, etc.). A detecção aí não desempenha nenhum papel. Por outro lado, há esse novo romance policial americano que não procura absolutamente espantar, mas que faz mal pela dureza de certas cenas.

Temos aí outros ingredientes comuns aos dois tipos de romance negro: violência e medo.

Na verdade, de um lado, é a existência de um detetive ou de um personagem que se dedica à detecção no romance policial negro, e de outro, a ocorrência do sobrenatural no velho romance negro – conhecido como *roman noir*; romance gótico ou frenético – que diferenciam uma narrativa da outra. Este último tem em germe tanto a narrativa fantástica quanto a narrativa policial que se desenvolveram sistematicamente a partir do século XIX.

O *roman noir*, romance gótico ou frenético adquire autonomia como gênero no decorrer da segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, a partir da publicação de *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole, em 1764, e não em 1746, como aparece na citação de Fonseca. O autor, apaixonado pela arte gótica e pela Idade Média, inspira-se nos romances de cavalaria que adapta à mentalidade moderna; ao fazê-lo, torna-se o precursor do *roman noir* e da narrativa fantástica que vão se distanciando pouco a pouco da referência medieval. Clara Reeve, em 1778, com a obra *O velho barão inglês*, retoma amplamente a intriga de *O Castelo de Otranto*. Já Ann Radcliffe é responsável por vários romances negros e nos interessa particularmente, pois introduz no gênero uma técnica que fará a glória do romance policial: a arte do suspense. Ainda seguindo essa linha, temos Matthew Gregory Lewis, autor de *O Monge* (1796), que aparece na citação acima, e Charles Robert Maturin que, com *Melmoth* (1820), marca o apogeu desse período “clássico” do gênero. A moda do *roman noir*, no início do século XIX, prevaleceu também na França, sob o nome de “frenético”, decorrente do frenesi de mortes, de sangue e de peripécias mirabolantes. Entretanto, ainda na primeira metade do século XIX, os românticos mostraram-se preocupados em se desembaraçar dessa herança que consideravam constrangedora e apressaram-se a diferenciar a narrativa fantástica do romance gótico: enquanto este último pode ser considerado como literatura de massa, pela ausência de um estilo aprimorado, bem como pela apresentação manifesta e incontestável do sobrenatural, as narrativas fantásticas aperfeiçoam os procedimentos literários e esmeram-se na sutileza ao sugerir a sobrenaturalidade. Assim é que escritores renomados inscrevem-se nessa linhagem: Charles Nodier,

Victor Hugo, Balzac, Byron, Mary Shelley, Edgar A. Poe, Lautréamont, Lovecraft, R. L. Stevenson. No Brasil, Álvares de Azevedo com *Noite na Taverna*, parece ser o único representante conceituado do gênero, na época do romantismo.

Esse tipo de narrativa apresenta como característica, além do frenesi de sangue e morte, espaços privilegiados: florestas sombrias, cavernas, velhos castelos, ruínas, cemitérios envolvidos no negrume da noite ou das tempestades, povoados de sombras, trovoadas e outros ruídos aterrorizantes. É este, no conto de Fonseca, o espaço recriado para receber os escritores de romances negros, que viajam no Trem Negro, carregando pastas negras e ostentando crachás com seus nomes escritos em letras negras: “O festival se realiza num local escuro que parece uma imensa caverna, ouvem-se, a intervalos regulares, através de alto-falantes ocultos, sons de avalanches, de trovões, de terremotos que ecoam nas sombras.” (FONSECA, 1994, p.700). Como se vê, é o espaço próprio do *roman noir* e do fantástico, e não o do romance policial negro, o qual se situa sobretudo no meio urbano.

Se tanto a história surpreendente do desconhecimento por parte do protagonista do fato de ter um irmão gêmeo, quanto a existência de outros segredos remetem diretamente às intrigas mirabolantes do *roman noir*; os próprios personagens principais – Landers e Clotilde – podem ser considerados como oriundos do fantástico pela maneira indireta com que sua descrição remete ao excepcional.

Logo no início do conto, vê-se que o corpo de Clotilde “lembra o de um lagarto” (FONSECA, 1994, p.697), comparação que se acentua no decorrer da passagem:

Clotilde, cada vez mais um lagarto, salienta por entre seus pálidos lábios uma língua fininha, veloz e escura, comprida [...]. Clotilde deita-se, a cabeça apoiada no braço de Winner. Em ocasiões anteriores, após terem feito amor daquela mesma maneira – um hipotético coitus cum bestia entre um lagarto fêmea e um homem – Winner lhe prometeu, falsamente, contar o segredo. (FONSECA, 1994, p.697-698).

Ao tratar do aspecto semântico da narrativa fantástica, Todorov assinala que a linguagem figurada, considerada em seu sentido próprio, é um dos índices anunciadores do fantástico. Mesmo que Clotilde não se transforme de fato em lagarto, essa associação, ligada ao desejo sexual, constitui um dos temas fantásticos tratados detalhadamente pelo teórico, no que se refere às perversões sexuais. Essa sugestão de metamorfose – outro tema fantástico por excelência – pode ser ainda observada no mesmo trecho, quando esses personagens, “com as cabeças no chão e as pernas para o alto sobre a cama, juntam-se, em sua volúpia, como dois morcegos” (FONSECA, 1994, p.698). As comparações, como se sabe, sugerem novos universos de significação, o que é próprio do fantástico e não do gótico, o qual evidencia clara e literalmente seus monstros.

Há mais um elemento que chama a atenção em relação ao casal – a fixação de Landers pelos ossos de Clotilde:

Então por que se casou comigo?
 Por causa de seus ossos. [...]
 Por causa de meus ossos.
 Sim. Por causa de seu esqueleto. [...]
 Você se casaria comigo sabendo que eu tinha dez anos mais?
 Agora sei por que você parece um lagarto. Nos velhos animais magros como você a pele estica, como nos lagartos de qualquer idade, a pele fica solta sobre os ossos. [...]
 Era fácil encontrar prostitutas tão magras como eu?
 Era difícil.
 E você, quando as encontrava, lambia e mordida os ossos delas?
 (FONSECA, 1994, p.722-723).

A palavra “esqueleto” já remete a um dos motivos recorrentes do *roman noir* que persistiu no fantástico, principalmente em sua vertente formada por histórias de horror; esse motivo prenuncia o tema da morte, que aparece aqui intimamente ligado ao canibalismo, tema frenético presente, por exemplo, em *Han d’Islande* de Victor Hugo e em *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo, além de evidenciado em outros textos anteriores de Fonseca, como os contos “Nau catrineta” e “Olhar”. É claro que, em “Romance negro”, os ossos de Clotilde são objetos de desejo do protagonista, estando pois ligados à sexualidade – como também o sexo está manifesto com relação às carnes de Ermê, em “Nau catrineta” e fica insinuado em “Olhar”, que aproxima o prazer da degustação da carne ao da sexualidade e da escritura. De qualquer modo, sexo, vida e morte são temas que se mostram unidos em vários gêneros literários, mas que aqui suscitam o fantástico pelas imagens criadas pelo autor.

Um outro ponto, também referente à sexualidade, une Clotilde diretamente ao fantástico:

Você vive dizendo que minha vagina não tem cheiro. Que minhas axilas não têm cheiro. Isso no princípio me incomodou um pouco, uma mulher sem cheiro é como uma boneca e temi que você me visse como uma Copélia, você me dissera gostar de Hoffmann e havia algo de mecânico na sua maneira de fazer amor comigo e tudo isso me deixava apreensiva. (FONSECA, 1994, p.727).

A intertextualidade com o fantástico é, aqui, explícita. A boneca Copélia aparece em *O homem da areia*, de Hoffmann, texto pertencente à literatura fantástica que, além de apresentar o tema do inanimado que se anima, desenvolve ainda o tema do duplo, temas tradicionais desse tipo de literatura, também muito explorados na constituição do grotesco, forma híbrida em sua essência, recurso caro

ao fantástico e ao satírico (KAYSER, 1986). Por meio desses tópicos grandemente considerados e desenvolvidos no romantismo observamos o diálogo de Rubem Fonseca com a tradição, o que é assinalado por Figueiredo (2003, p.110) em *Os crimes do texto*, quando, por exemplo, aponta Hoffmann, Nerval e Álvares de Azevedo como alguns dos escritores revisitados pelo autor brasileiro: escritores românticos, que se dedicaram à escritura de textos fantásticos. Sob o título de “O bobo da aldeia” (FIGUEIREDO, 2003, p.67-77), a crítica dedica algumas páginas ao estudo do conto “Romance negro”, centrando-se em uma discussão minuciosa sobre a metaficção e assinalando a questão do duplo sob esse aspecto.

No que se refere à literatura fantástica, Hoffmann, que foi um dos iniciadores desse tipo de narrativa na Europa, utiliza amplamente em seus livros a idéia do duplo, tema encarnado pelo personagem de Landers, no texto de Fonseca. O tema do duplo, como mencionado acima, é um dos mais antigos da literatura de modo geral e particularmente do fantástico; neste âmbito, desde Chamisso (1983) em *A maravilhosa história de Pedro Schlemihl* até Ignácio de Loyola Brandão (1999) em *O homem que odiava a segunda-feira*, esse tema perpassa a literatura fantástica dos mais diversos países com diferentes conotações. No conto de Fonseca (1994, p.707-708), lemos:

Eu não tinha a menor idéia de como era Winner, seus hábitos, sua fisionomia, sua altura, se era gordo ou magro; afinal não havia fotografia dele [...]. Eu, John Landers, hospedara-me num pequeno hotel [...]. Levei um susto ao ver Winner no lobby do hotel. Era parecidíssimo comigo, a mesma estatura, o mesmo rosto longo, o mesmo queixo fino.

Essa semelhança é depois esclarecida, quando o resultado de uma investigação encomendada por Landers a um detetive particular revela o parentesco entre Winner e Landers: são irmãos gêmeos, adotados ainda bebês, por famílias diferentes. Tendo assumido a identidade do irmão, o protagonista e anti-herói Landers – próprio do romance policial *noir* – é “condenado a ser o irmão que assassinou.” (FONSECA, 1994, p.734).

Como vemos, o conto de Rubem Fonseca apresenta todas as características comuns tanto ao *roman noir* e ao fantástico dele decorrente, quanto ao romance policial negro: crime, violência, medo, sugestão do sobrenatural e solução inverossímil. O autor brasileiro joga, de maneira exemplar e desde o título de seu conto, com as acepções de “romance negro”. As palavras “negro” e “noir” pontilham todo o texto, como já tivemos a oportunidade de assinalar, mas que reiteramos:

No dia seguinte Clotilde e Winner acordam cedo para pegar o Train Noir. O trem, na verdade, não é negro, nem por dentro nem por fora. Negra é a literatura que seus ocupantes, nessa viagem, escrevem, revisam, publicam, propagam e vendem. (FONSECA, 1994, p.700).

O grande protagonista do conto, com efeito, é a própria Literatura.

Assim, se o *Romance negro* de Landers é um romance policial, o “Romance negro” de Fonseca revela-se como uma narrativa híbrida, pois ao mesclar as duas concepções de romance negro, o autor brasileiro não apenas subverte os elementos do romance policial negro, como também resgata, por meio do diálogo intertextual e da reflexão metatextual, o antigo romance negro – e o fantástico –, além de ressaltar as características comuns a essas duas formas narrativas.

CAMARANI, A. L. S.; TELAROLLI, S. Rubem Fonseca’s “romance negro”: fantastic tale or police narrative? **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 193-205, 2008.

■ **ABSTRACT:** *The expression noir fiction can refer to the genre that flourished in the eighteenth century pre-romantic English literature or to the twentieth century American police novel called noir. This essay analyses Rubem Fonseca’s short story entitled “Romance negro” based on the double meaning that the author gives to the expression noir novel. Taking advantage of the duality of the term, the author creates a hybrid narrative that brings together two different genres: gothic novel and police narrative.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Contemporary literature. Fantastic tale. Intertextuality.*

Referências

BOILEAU, P.; NARCEJAC, T. **O romance policial**. Traduzido por V. Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, A. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, [197-].

BRANDÃO, I. de L. **O homem que odiava a segunda-feira**. São Paulo: Global, 1999.

CHAMISSO, A. von. **A maravilhosa história de Pedro Schlemihl**. Traduzido por Manuel João Gomes. Lisboa: Estampa, 1983.

FAVARETTO, C. F. A grande arte de Rubem Fonseca. **Leia livros**, São Paulo, Ano VI, n.65, p.3, fev.1984.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003. (Humanitas).

FONSECA, R. Romance negro. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.697-735.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LUCAS, F. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: _____. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SANT’ANNA, A. R. de. Depoimentos sobre Feliz ano novo. **Veja**, São Paulo, 5 nov. 1975.

SANTIAGO, S. Errata. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.57-63.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura de contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.773-777.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. Traduzido por L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.93-104.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Traduzido por M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRIGO, L. Livro marca duplo reencontro do autor. In: TARDIN, M. Romance negro com a literatura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 fev.1992.

VIDAL, J. Rubem Fonseca, o romancista (do desespero feroz à ironia mordaz). **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.6, 9 março 1991.

■ ■ ■