

CONTAMINAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E SOBREVIDA DA PERSONAGEM EM RUBEM FONSECA

INTERMEDIA CONTAMINATIONS AND CHARACTER SURVIVAL
IN RUBEM FONSECA'S OEUVRE

Leonardo Barros Medeiros

Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra

RESUMO

Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza e qual prolongamento ela exercerá sobre a personagem? Como se dá a transposição intermidiática da personagem? Em que aspectos a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros realizam um alargamento do modelo mental que a literatura proporciona? Essas questões norteadoras contribuem para a tessitura do artigo em que pretende-se discutir as questões de adaptações, da sobrevivência das personagens, dos reaproveitamentos ficcionais, das transposições midiáticas e de prolongamentos temáticos abordados a partir da obra de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, personagem, intermedialidade, sobrevivência

ABSTRACT

Which figurative devices does each media use and how could it enhance character definition? How does character transposition in between media take place? In which ways does adaptation come close to or move away from the original work? How do visual and sound elements broaden the mental model provided by literature? These guiding questions contribute to structure the present article in which the aim is to discuss issues of

adaptations, fictional characters' reuse, media transpositions, survival of characters and thematic extensions that will be approached through the work of Rubem Fonseca.

Keywords: Rubem Fonseca, character, intermediality, character survival

Você não tem inveja dos escritores? Para criar um livro eles gastam apenas papel e tempo, os personagens todos trabalham de graça, fazem coisas que os autores de cinema não saberiam fazer, ou se recusariam a fazer. Produzem as cenas mais custosas gastando apenas palavras.

(Fonseca 2003: 131)

1. Rubem Fonseca não escreve uma literatura para ser filmada, ele cria um texto que se quer como um filme com flashes cinematográficos ou imagens fotográficas que se referem ao passado inventado das personagens. Seguindo essa linha, a escrita fonsequiana pela linguagem apresenta a imagem estabelecida, proporcionando aos leitores novos horizontes de leitura, que, por sua vez, recriam novos imaginários e performances. Essa linguagem cinematográfica que o autor traz para suas obras pode ser vista como proveniente de sua experiência como roteirista. Schollhammer (2009:39) diz que:

No romance de Rubem Fonseca, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1990, tratava-se mais de uma homenagem à estética cinematográfica no cruzamento constante entre o enredo policial e referências de aficionado da história do cinema e da literatura. O autor, sempre foi um apaixonado por cinema. (...) No conto que empresta título ao livro, “Romance negro”, em seu típico amálgama de gêneros, especialmente entre ensaio e ficção, o papel e a função do autor contemporâneo são desafiados.

Outra marca da obra fonsequiana é o relato factual atrelado à narrativa ficcional. Em alguns momentos o autor consulta fatos por ele vividos e em outros, por meio de pesquisas, recorre à História. Ao escrever alguns contos, por exemplo, “Relato de ocorrências em que qualquer semelhança não é mera coincidência” de *Lúcia McCartney* (1967) podemos perceber a utilização do recurso à memória. E nos romances *Agosto* (1990), *O selvagem da Ópera* (1994) e *O doente de Molière* (2000) Fonseca edifica sua narrativa sob a égide da História. Nesse sentido, entendemos a personagem não só como signo estritamente literário mas que na narrativa exerce a função de mediadora entre os diversos fios que compõem o texto (tecido), trazendo o significado para o enredo, de acordo com Carlos Reis (2003: 361):

A personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc. O que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas.

A escrita a partir de experiências biográficas também é uma forma de representação do real na literatura. Em outros escritos fonsequianos conseguimos detectar essa ocorrência, pois conhecemos brevemente a sua biografia, ou seja, o fato de ter atuado como advogado bem como ter sido comissário de polícia teria contribuído para o escritor compor suas narrativas. Em contos que relatam o cotidiano de uma delegacia, crimes, a cidade do Rio de Janeiro, a violência cidadina e outros assuntos semelhantes, percebe-se a influência biográfica de Rubem Fonseca.

Rubem Fonseca, ao utilizar suas experiências na criação de suas narrativas, fá-lo de maneira sutil e equilibrada, sem transformar a

obra em biografia. Algumas personagens transitam facilmente entre o mundo ficcional e o factual que consiste em ser um campo fértil para a *metalepse* genettiana. Para Genette (2004: 154), é na mesma medida que a ficção busca elementos do mundo real para a sua concepção que o mundo real utiliza-se das criações literárias para sua estruturação:

Esta perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diegesis real y diegesis ficcional, y de una ficción a otra, es por si sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce a una ficción dentro de su propio universo: “Ese hombre que ves allá es uno autentico Don Juan”.

Algumas personagens fonssequianas confundem-se com a própria biografia do autor, como é o caso de Vilela de *O caso Morel* (1973). O protagonista da referida obra é, profissionalmente, assim como Rubem Fonseca, policial, advogado e escritor:

“O meu advogado é uma besta”, diz Morel. “Você também foi advogado não foi?”

“Fui.”

“Foi polícia, também?”

“Fui.”

“Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado e escritor. As mãos sempre sujas”. (Fonseca, 1973: 30)

Ao longo da obra fonssequiana, inúmeras personagens coincidem com a personalidade de Rubem Fonseca, muitos protagonistas seus são, por exemplo, delegados, inspetores, detetives particulares, advogados, criminalistas, ou, ainda, escritores. De acordo com Genette (2004: 15) a relação do autor com a obra produz uma representação

com a “própria representação”. Nesse sentido, a poética fonsequiana pretende dissolver as fronteiras entre as diferentes linguagens instaurando uma nova forma de construção narrativa. Porque, na literatura, sempre existiram crimes que precisavam ser desvendados, mas é pela apresentação da trama que se faz o novo. E esse é o desafio do escritor enfrentado bravamente por Rubem Fonseca.

2. Nesse contexto, pretendo explorar algumas transposições da obra fonsequiana com o intuito de concentrar a atenção nos prolongamentos que possui o texto literário. Sabemos que as leituras da produção literária por outras obras midiáticas suscitam incontáveis pesquisas acadêmicas, muitas delas amparadas pela teoria linguística de Roman Jakobson, que, na obra *Linguística e Comunicação*, pondera que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos” (JAKOBSON, 1995: 67). Por outras palavras, toda obra de arte poderá relacionar-se com outras formas de concepção artística ocorrendo, ou não, alterações, perpetuações, alargamentos, exclusões ao gosto do seu produtor.

Também é de largo conhecimento que as mídias são instrumentos de transmissão de signos num processo dinâmico e interativo envolvendo a produção e recepção semânticas. Assim tantas vezes deparamo-nos com transposições midiáticas que prologam a figuração por processos analógicos, metafóricos e metonímicos convergindo para a atualização da personagem, revigorando-a ao inserir novos sentidos, suscitando outros olhares. Sobre essa capacidade, Carlos Reis (2015a), concentrando a atenção para o caso específico da personagem, diz que:

A correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das

obras artísticas em geral. Sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquela sua condição, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção.

Cabe ressaltar que o conceito de intermedialidade, de acordo com Cluver (2011) envolve as manifestações culturais e as diversas modalidades de arte transpassando as fronteiras midiáticas que as separam, ou seja, trata-se da apropriação da estratégia narrativa de um meio para outro através da flexibilidade entre os contornos artísticos. Rubem Fonseca, numa estratégia narrativa, ao transcender suas próprias páginas, resgata anteriores personagens reconduzindo-as em novos enredos, recuperando tramas e ampliando suas figurações. Como breve exemplo trago o caso do personagem Gustavo Flávio protagonista de *Bufo & Spallanzani* que retorna em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei em charuto*:

Mas vamos começar com Gustavo Flávio. Eu sabia que ela era um escritor famoso e festejado. Se fosse um político ou coisa parecida, o caso Delamare – não vou falar do caso Delamare, isso já foi explorado demais –, que ocorreu há alguns anos, não teria sido esquecido, mas era um escritor, e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo. Gustavo Flávio era um homem vaidoso, um pernóstico erudito e inteligente, um mulato que com o correr dos anos ficara branco, um gordo que ficara delgado, um mulhengo de sucesso, eu tinha os motivos para detestá-lo, mas ele entrou no meu escritório e a primeira coisa que fez foi retirar um churchill do bolso e isso me deixou numa disposição favorável. (Fonseca, 1997: 8)

Interessante notar aqui é a personagem Mandrake tecendo considerações sobre outra contribuindo para o alargamento das

características, numa ação de figuração em que personagens falam de personagens. Esse procedimento aqui é entendido conforme Carlos Reis (2015b: 121) por um “processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”. Vimos apenas um exemplo breve dessa dinâmica complexa da figuração por meio da transposição, ou seja, por meio da sobrevida da personagem. Ainda Reis (2017: 130) sobre o conceito de sobrevida da personagem diz que:

essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da receção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração.

Não é somente o próprio autor que utiliza desse recurso, outros escritores, músicos, cineastas recorrem à obra de Fonseca para inspiração de suas (re)criações artísticas. O cruzamento de mídias, que essas transposições provocam, incide num prolongamento das fronteiras da personagem para além das páginas da obra literária, aqui percebemos o fenômeno da *transposição midiática*. O novo autor, ao realizar o processo de transposição da personagem, necessita realizar um exímio trabalho com as questões da linguagem e, também, com o contexto histórico e sociocultural, ou seja, as correspondências não poderão ser apenas cópias e sim alargamentos.

Ao debruçar-se sobre o tema, Reis (2014: 47) estabelece algumas indagações que serão objeto de análise ao longo da sua pesquisa:

O que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa?
E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos?

Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? Avançando um pouco mais: até que ponto outros meios (outros *media*, pois então), que não o texto verbal escrito, contribuem para a tal *sobrevida*? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames, etc.? Trata-se das *mesmas* personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*?

Acresço a essas inquietações outras questões que nortearam a pesquisa: Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza e qual prolongamento ela exercerá sobre a personagem? Como se dá a transposição intermediática da personagem? Em que aspectos, a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros podem realizar um alargamento do modelo mental que a literatura proporciona? Tendo isso posto, adaptações, *sobrevida* dos personagens, reaproveitamentos ficcionais, transposições midiáticas, prolongamentos temáticos serão os aspectos abordados no artigo a partir da obra de Rubem Fonseca.

3. As apuradas circunstâncias narrativas organizadas pelos escritores oferecem ao leitor orientação para a capacidade imaginativa e também, elas colaboram para que novas possibilidades, com diferentes organizações e procedimentos narrativos, surjam pela mediação frutiva do decodificador. Tal condição foi amplamente abordada por Umberto Eco (2008: 40), referencial que não poderia ausentar-se nesse momento, com o conceito de *obra aberta*. Para o crítico toda obra de arte comunica-se com o leitor:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

As múltiplas perspectivas que uma obra literária suporta ressoam nos interlocutores possibilitando reinvenções além da forma imaginada pelo autor. Por outras palavras, o leitor contribui para a interpretação da obra por meio das sugestões delineadas pelo artista. Eco (2008: 46) prossegue dissertando sobre o assunto dizendo que a literatura contemporânea “baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”. Sabemos que uma obra literária, por meio da fruição do leitor, está sempre em processo de movimento, por conseguinte aberta para distintas considerações e reinterpretações podendo ser acrescentadas novas instâncias ao sabor do fruidor. Dentro da tradição literária brasileira, tal técnica narrativa foi melhor representada pela produção machadiana em que o autor interage corriqueiramente com o seu leitor. Como podemos ver no conto “Miss Dollar”, publicado no primeiro livro de contos de Machado de Assis (2006: 27), *Contos fluminenses*, no ano de 1869:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas, por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes *Miss Dollar*.

Temos aqui um breve exemplo do contrato de atração feito pelo narrador com o leitor. Ao despertar o interesse do leitor pelo enredo, o narrador assume um contrato de fidelidade ao não realizar digressões gerando uma aproximação entre os dois. Sabemos que o escritor compõe para um leitor real, um consumidor de sua obra. Os dois não pertencem ao texto, mas sim ao momento histórico marcado pelos traços culturais oriundos da sociedade em que pertence.

Todavia sabemos que nos tempos hodiernos a estrutura do conto passou por algumas transformações, principalmente, a partir do modernismo em que as estruturas fixas de gênero foram alargadas em detrimento da inserção de novas modalidades textuais. Nesse sentido, Rubem Fonseca, com seu estilo direto, surge como um grande representante dessa nova maneira de escrever conto.

Rubem Fonseca instaura na literatura contemporânea um discurso ausente de metáforas. Sua linguagem possui marca própria capaz de provocar no leitor inexperiente certo desconforto e até mesmo repulsa pelo texto. Nesse sentido, suas narrativas encenam trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, anônimos habitantes da urbe que contracenam com personagens marginais, corrupção, violência e erotismo exacerbados. É assim que surgem suas narrativas: sob o signo da transgressão.

4. Adentraremos agora nessa seara pelos escritos que são gerados a partir da obra de Rubem Fonseca, concebida aqui por duas vias: a própria, que ecoa narrativas anteriores por meio de reaproveitamento de personagens; e as alheias, na obra de Flávio Carneiro por meio da apropriação e ampliação de enredo e de Patrícia Melo com a possível transformação do autor, em declarada homenagem, como personagem.

Debruçar-nos-emos de seguida sobre aspectos da primeira categoria, em breve análise de três obras. *Agosto*, romance de

dezembro 1990, é uma narrativa policial que transcorre em 26 capítulos, alinhados do dia primeiro ao dia 26 de agosto de 1954, em que Rubem Fonseca amalgama, além da narrativa fictícia, escândalos políticos, corrupção, o povo dividido entre o Presidente Getúlio Vargas e o jornalista Carlos Lacerda – questões da história brasileira. A obra fornece uma análise dos conflitos políticos e sociais da década de 50 no Brasil. Aqui Rubem Fonseca resgata inúmeras personalidades brasileiras para realizar a tessitura ficcional, tais como: Marta Rocha, Getúlio Vargas, seu irmão Benjamim, a esposa Darcy, o filho Lutero, a filha Alzira, o genro Amaral Peixoto, o polêmico tenente Gregório Fortunato, o ministro Tancredo Neves, os militares Zenóbio de Castro e Mascarenhas de Moraes, o brigadeiro Eduardo Gomes, o jornalista Carlos Lacerda, dentre outros.

Em *O Selvagem da Ópera*, no princípio do livro, Rubem Fonseca diz que “todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação” (1994: 10). De início podemos perceber que a trama da narrativa é baseada em fatos, nesse livro Rubem Fonseca conta a história do maestro Carlos Gomes: sua saída do interior e a chegada na corte de D. Pedro II, seus estudos, sucessos e insucessos, sua ida para a Itália, os inúmeros casos amorosos, o reconhecimento de sua arte pelos maiores nomes da ópera de sua época. Fonseca recria com fidelidade os fatos, mas não abandona a sua força imaginativa ao inserir episódios ficcionais no romance.

Já ao produzir a novela *O doente Molière* (2000), Fonseca recria o esplendor e as intrigas da corte de Luís XV, utilizando-se da história do grande autor de comédias satíricas, o dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin – que retratava a face ridícula de seus contemporâneos – para construir a narrativa acerca da morte do grande teatrólogo (historicamente assassinado algumas horas depois de apresentar uma de suas peças mais conhecidas: “*O doente imaginário*”). A partir dessa circunstância factual, Rubem Fonseca

compõe a obra inserindo cenas ficcionais na narrativa de base histórica. O importante nessa obra não é saber quem foi o assassino de Molière, mas sim, transitar entre as obras do dramaturgo e a literatura francesa do século XVII.

Como podemos ver, Rubem Fonseca resgata personagens históricos, marcas registradas, em algumas de suas obras com o intuito de expandir os limites fronteiriços entre a história e a ficção. Não é apenas nesse aspecto específico que o autor utiliza essa técnica narrativa, mas também com o processo de reaproveitamento de próprios personagens, que surgem em outras narrativas com ampliações e funções distintas da primeira ocorrência. Um dos exemplos mais emblemático e interessante é o caso de Mandrake, personagem que apareceu pela primeira vez no conto “O caso de F.A.”, de *Lúcia McCartney* que volta em *A Grande Arte*, em *Mandrake: a bíblia e a bengala* e em tantos outros contos, como ilustra os respectivos fragmentos a seguir:

“Aristides, sou eu”.

“Quem?” , voz cheia de sono.

“O Dr. Mandrake”.

“Ah, doutor, como vai o senhor?”

“Bem. Quero uma informação”. (Fonseca, 1987: 74)

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”

“Concordo.”

“E quem matou as massagistas?”

“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”

Acendi um Panatela, escuro, curto. (Fonseca, 1998: 301)

Meu nome é Mandrake. Sou um advogado criminalista. O caso que vou relatar comprova, como disse alguém cujo nome não recordo, que a

verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer ao possível. (Fonseca, 2005: 7)

O emblemático Mandrake salta das páginas de Rubem Fonseca e torna-se o protagonista da série homônima produzida pela rede televisiva *HBO* em parceria com a produtora *Conspiração Filmes*, sendo indicada duas vezes ao *International Emmy Awards*. Na mesma linha de Mandrake temos o personagem José – um matador de aluguel conhecido pela alcunha de “O especialista” por ser o melhor profissional na área – dos contos “Belinha”, “Olívia” e “Xânia” de *Ela e outras mulheres* (2006) que retorna como protagonista do romance *O Seminarista* (2009):

O Despachante me chamava e dizia que tinha um serviço e me dava a ficha do freguês, às vezes era um cara importante que tinha nome no jornal, já teve até gringo. (Fonseca, 2006: 16)

Telefonei para o despachante e disse que queria tirar umas férias. Logo agora, Zé, que estamos com tanto serviço você vem pedir férias? Não estou pedindo, estou dizendo. Outra coisa. Acho que não vou voltar a trabalhar com você.

Desliguei o telefone na cara dele. (Fonseca, 2006: 131)

Você é o Zé?, Ela perguntou.

Sou. O que foi que você combinou com o despachante? (Fonseca, 2006: 160)

Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço. Antes de entrar no que interessa – Kirsten, Ziff, D.S., Sangue de Boi – eu vou contar como foram alguns dos meus serviços. (Fonseca, 2009: 7)

No decorrer do romance *O Seminarista*, Rubem Fonseca evoca as narrativas da coletânea de contos *Ela e outras mulheres*: “As mulheres que comi não sabiam o meu nome nem o que eu fazia. A única que sabia era Belinha, a grã-fina que gostava de bandido, mas eu a matei. Uma das três mulheres que matei” (FONSECA, 2009: 33). As demais foram Olívia e Xânia. Há na narrativa, *O Seminarista*, uma ampliação da personagem funcionando como um espelho que reflete os enredos, pluralizando-os e transformando-os numa nova realidade textual ainda que traga referências anteriores. A ampliação de características, proporcionada pela transposição do protagonista entre os planos narrativos, prolonga e acentua o modelo mental da personagem concebido pelo leitor.

Outro exemplo notório que aponto aqui é sobre a personagem José. Esse do conto “José – Uma história em cinco capítulos” de *O romance morreu* que retorna numa ampliada narrativa no romance homônimo, *José*. Numa espécie de simulacro, o protagonista assume uma vertente biográfica, narrando desde seus primeiros anos até a vida adulta:

Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo relembrada de maneira inexata ou está sendo esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado. (Fonseca, 2007: 162)

José vagueia em suas lembranças. Ainda que sua mãe fizesse deliciosos pratos da terra dela – seu pai e sua mãe eram portugueses –, ele se imaginava degustando a comida dos espadachins, não obstante se

deliciasse com as tripas à moda do Porto, o bacalhau com batatas, o cabrito assado no forno e as alheiras e os chouriços de carne de porco temperados com alho e vinho, curados num fumeiro aceso num galpão de chão de pedras, especialmente construído para essa finalidade num terreno atrás da sua casa. (Fonseca: 2011: 10)

As impressões biográficas construídas pelo narrador redefinem as recordações de Rubem Fonseca nas duas obras, por outras palavras, a personagem criada pelo autor, *alterego* quiçá, representa a própria individualidade no limiar entre a realidade e a ficção. Nas duas obras híbridas o processo discursivo está em constante contaminação – da ficção pela autobiografia e da autobiografia pela ficção – em que o autor empírico apresenta a si mesmo dentro de uma escrita nada ingênua.

Assim sendo, os enredos acima além de representar uma história pessoal recriam a memória imbricada com a imaginação. Nesse contexto cabe lembrar do caso de Vilela que primeiramente surge em *A coleira do cão* e depois no romance *O Caso Morel*; e também o caso de Matos que surge primeiramente em *O Caso Morel* e, depois, torna-se o protagonista de *Agosto*.

Nesses dois últimos romances, Matos, por ser um comissário de polícia, é responsável pela delegacia. Em *O Caso Morel* ele é responsável por apresentar o escritor Vilela para o prisioneiro Morel, sendo assim uma personagem secundária. Já em *Agosto*, o comissário Matos torna-se protagonista e convive com personagens históricas ou “de papel”, como já revisado mais acima:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldade de entrar, mas com Matos as portas são abertas. (Fonseca, 1973: 3)

No xadrez, o comissário Matos viu os presos tomarem café e ouviu suas queixas. Naquele dia comemorava-se o Dia do Encarcerado. (Fonseca, 1990: 14)

A personagem mantém-se, na segunda aparição, com mesma estrutura de sua gênese, ampliando somente suas propriedades ficcionais e movendo-se sem nenhum prejuízo entre os enredos. Rubem Fonseca aprofunda psicologicamente Matos, definindo-o e acentuando algumas peculiaridades já rascunhadas em *O caso Morel*. Reis (2014: 48) a partir da leitura de Saramago, faz o seguinte comentário que situa o fenômeno de sobrevida da personagem adotado também por Rubem Fonseca: “o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe ‘pouquíssimo do que virão a ser’”. Suas personagens, sempre abertas e em movimento, saem das obras e visitam outros enredos movimentando novas tramas, refletindo sua origem, prolongando suas ações e acentuando a capacidade de representação realizada pelo leitor.

A interação dialógica entre o texto e o leitor potencia reações de recepção suscitando novos olhares sobre a obra, possibilitando a sobrevida da personagem a aquela que originalmente pertenceu: transitando de um texto para outro, entre autores ou mídias. Para Genette (2004: 93):

La imagen debe salir del marco”. Esa bien puede ser una definición de la metalepsis. Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste en ingresar *dentro* de ese marco: en ambos casos se trata de *franquearlo*.

A metalepse desenvolve a ideia original, a partir da interpretação com o intuito de buscar elementos passíveis de alargamentos mentais. As realidades provocadas pela narrativa são assimiladas, apreendidas e até mesmo ajustadas pelos leitores, gerando novas possibilidades

de interação. A presença de narradores e personagens que perpassam a obra mediante uma leitura enviesada pela biografia de Rubem Fonseca sugere o amálgama entre as linhas divisoras do fato e da ficção. Mais do que fundir essas instâncias, os leitores inserem-se no âmbito ficcional, participando da construção de sentido da obra (uma participação prevista pelo narrador-autor, que parte da premissa de que seus leitores são grandes decifreadores de enigmas). Por outras palavras, o leitor é o responsável pela redução das instâncias factuais e ficcionais ao transformar o narrador em autor empírico, realizando a passagem do ficcional ao biográfico, da invenção para a experiência do real.

Sabemos que o texto literário exerce um impacto no receptor, proporcionando interações de diversas modalidades. Como por exemplo, a apropriação de fragmentos – enredo, narrador, personagem, ambiente – que são deslocados de seu sistema de origem e provocam terceiras narrativas. Esse rompimento estrutural com o texto precedente permite novas realidades literárias em que o leitor preenche as lacunas do autor, criando novas possibilidades para o enredo. Nesse sentido, o leitor torna-se responsável pela condução da leitura, aproximando a vida da ficção.

5. Também é patente que cada texto literário deixa pontos de indeterminação para que o leitor possa completar, ou não, com o repertório adquirido a partir do contato com outras formas de representação: cinema, televisão, guias, romances. Veremos agora, em breves análises, a segunda categoria, ou seja, o reaproveitamento por vias alheias. Nessa linha de pensamento, trago, primeiramente, para o diálogo a obra de Flávio Carneiro, *O Campeonato* (2009), em que procura desdobrar o enredo do conto homônimo de Rubem Fonseca, publicado em 1975 em *Feliz Ano Novo*. Aqui Carneiro estende, declaradamente, a base narrativa realizada outrora por

Fonseca, ampliando e trazendo novos contornos policialescos para a trama:

Aquele nome era familiar. Fiquei repetindo a palavra para mim mesmo baixinho.

“O que foi?”, Livia quis saber.

“Nada, estou tentando lembrar onde foi que li esse nome.”

De repente me lembrei. Corri até a estante, apanhei um livro do Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*. Procurei no índice. Estava lá.

Claro era dali que eu conhecia aquela história: o campeonato de conjugação carnal. (Carneiro, 2009: 169)

Em Rubem Fonseca, a narrativa desenvolve-se a partir do relato do protagonista, Açoreano, mediador profissional de concursos de todo gênero, sobre uma disputa de conjugação carnal entre o recordista Miro Palor e Maurição Chango: “No Hotel Aldebaran se realizava o grande campeonato (não oficial) de conjugação carnal. Uma atividade que devia ser comum a todos os seres humanos, mas estava circunscrita aos profissionais” (Fonseca, 1975: 93). O conto é ambientado num tempo futuro indeterminado, realizando, assim, com maior liberdade metafórica, críticas ao mercado sexual e suas apelações e extravagâncias:

Ninguém praticava a conjugação carnal sem tela antisséptica e, portanto, hipóteses começavam a ser levantadas, inclusive por mim. Estaria Palor apelando para a depravação, no sentido de uma volta ao passado, quando as pessoas tinham cheiro & bactéria? (Fonseca, 1975: 98)

Enquanto em Carneiro, André, o protagonista do romance policial, sempre é demitido por ler na hora do trabalho, como o autor descreve nas primeiras páginas do romance: “O senhor sabe.

Pois bem, essa é a terceira vez que pego o senhor lendo durante o expediente” (CARNEIRO: 2009, 9). A paixão por livros, em especial romances policiais, leva-o a inscrever-se num curso de detetive particular, essa decisão pela incursão no mundo detetivesco fá-lo ser contratado por um milionário para descobrir o paradeiro do jovem filho, chegando, enfim, na rede de envolvidos no campeonato de conjugação carnal. Pela primeira vez sua compulsão pela leitura ajuda-o na nova profissão, como um método para interpretação dos vestígios, o protagonista decide, tal qual Dom Quixote, adentrar nas peripécias de suas leituras.

A apropriação do enredo de Fonseca e sua transformação, sem sofrer a “angústia da influência”, por Carneiro é realizada sem a aniquilação do anterior. O prolongamento narrativo define e acentua a singularidade de Rubem Fonseca, considerando que os fragmentos textuais desse torna-se pano de fundo para a concepção da obra de Flávio Carneiro, conduzindo para a tessitura narrativa. Bem como pontua Harold Bloom (2013: 20): “Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores”.

Além de Rubem Fonseca, Flávio Carneiro homenageia grandes nomes da literatura policial, tais como: Poe, Christie, Hammet, Auster, Cain:

Ela ficou passeando os olhos e os dedos pelos livros, na estante. Tirou um, leu o título na capa:

“*O destino bate à sua porta*. É bom?”

Permaneci em silêncio, observando Livia, e pensando.

Eu adorava aquele romance, do James Cain (...). (Carneiro, 2009: 186)

Enfim, não há no romance de Carneiro reaproveitamento de personagens, ou seja, há somente apropriação da estrutura narrativa

de enredo e genológica. Agora, num caso de interessante apropriação de “marca registrada” – referência ao termo usado por Bastos (2007: 87) para o conceito de “designativo próprio que deu entrada nos registros documentais” –, Patrícia Melo, no romance *Elogio da Mentira* (2010), transforma nas tramas da ficção Rubem Fonseca em seu protagonista.

Patrícia Melo possui mais de dez obras publicadas além de roteiros para cinema e televisão: cabe destacar aqui seu trabalho como roteirista da obra de Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, de 2011, comprovando sua afinidade com a escrita fonsequiana. Já em *Elogio da Mentira*, em que temos 47 capítulos dedicados a José Rubem Fonseca, a autora provoca a imaginação do leitor com o protagonista José Guber, parônimo e quase anagrama de José Rubem, um escritor de quatorze romances policiais. No capítulo 10, o protagonista envia uma correspondência para seu editor apresentando uma sinopse para seu próximo romance:

Eu, William Mambler, aos vinte anos de idade, deixei de lado o meu emprego de professor de caratê e fui trabalhar na maior companhia de seguros da Califórnia. Meu primeiro cliente foi um sujeito jovem, rico, boa-pinta, que queria fazer um seguro de um milhão de dólares. (Melo, 2010: 51)

O enredo proposto é o mesmo de *Bufo & Spallanzani*, alterando apenas os nomes das personagens e o espaço: vemos aqui mais uma homenagem e referência direta à ficção fonsequiana. José Guber vive as agruras de um escritor à procura de um novo enredo, suas propostas, baseadas em romances já publicados, eram imediatamente rejeitadas pelo seu editor:

Naquela época, é preciso dizer, eu escrevia livros mas não era escritor, era uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha. Tínhamos prazo para entregar os livros, as salsichas, duas semanas, e mais nem um dia sequer. Eu não me incomodava de roubar histórias dos clássicos, na verdade, eu me sentia fazendo um favor, eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler Shakespeare, Chesterton, Poe e muitos outros autores importantes. (*Ibidem*: 24)

Ao ficcionalizar em sua obra Rubem Fonseca, Patrícia Melo traz elementos de prolongamento da matéria ficcional do autor para o cenário literário. Assim, num processo reflexivo, *Elogio da Mentira* será permeado pelo efeito estético que emana das obras fonsequianas, pois tantas referências explícitas farão com que os leitores interajam, por meio do diálogo direto e indireto, com as obras de Fonseca. A recepção da obra ficará condicionada pela irradiação, assimilação e contaminação da produção fonsequiana mencionada por Melo desde a primeira página do romance.

Essa particularidade de Patrícia Melo (o fazer literatura sobre literatura) pode ser vista também na obra *Jonas, o Copromanta* de 2008 em que a autora recupera o conto “Copromancia” de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001). Sobre esse caso específico Schollammer (2009: 144) aponta que “transformado em personagem de ficção, Fonseca ganha uma nova faceta, outra identidade, um duplo que não é, mas também não deixa de coincidir com Rubem Fonseca”.

Todo movimento que implica no alargamento dos esquemas mentais contribui para solidificar a poética do autor e contribuir para inserção, legitimação, preservação ou consagração canônica. As composições acima apontadas são apenas um breve recorte de reflexos narrativos da produção fonsequiana no âmbito da literatura. Para completar a análise proposta, adentro no campo cinematográfico para apontar alguns dos prolongamentos da obra de Rubem Fonseca.

6. Após leituras de alguns *longas*, *curtas*, minisséries e séries volto o olhar para o filme *Bufo & Spallanzani*, lançado no ano de 2000, baseado no livro homônimo, publicado em 1985. Dirigido por Flávio R. Tambellini e com o roteiro escrito em parceria de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, o filme possui grandes artistas brasileiros no elenco: José Mayer, Gracindo Júnior, Juca de Oliveira, Maitê Proença, Tony Ramos, Zezé Polessa, Matheus Nachtergaele, Milton Gonçalves, Otávio Augusto, dentre outros. No Festival de Gramado de 2001, o filme recebeu quatro Kikitos de Ouro e no Festival de Cinema Brasileiro em Miami, também em 2001, laureado com quatro prêmios.

Detetive Guedes e Ivan Canabrava, que depois adota o pseudônimo de Gustavo Flávio, são os protagonistas do romance e carregam em si algumas características preferidas por Rubem Fonseca: sujeitos solitários, céticos, sedentários, com uma vida libertina e desapegados que qualquer tradição. Signos articulam-se com imagens construídas por meio de processos de intertextualidade, metalinguagem e verossimilhança em que representações críticas da realidade aspiram o real com feitiço cinematográfico. Citações que se sobrepõe permeiam o romance conectando-o numa grande rede semiótica conjugado com digressões sobre a arte de escrever narrativas. Gustavo Flávio, protagonista do romance, pretende escrever uma “história de homens e sapos” refletindo sobre o processo metamórfico da escrita.

Os roteiristas e o diretor cortaram personagens e juntaram outros, enxugaram tramas paralelas, centralizaram a produção na história de Ivan Canabrava/Gustavo Flávio (vivido por José Mayer) e aqueles que cruzam seu caminho: um policial incorruptível (Tony Ramos), uma jovem idealista (Isabel Guéron), a ex mulher ciumenta (Zezé Polessa), um executivo desonesto e marido traído (Gracindo Júnior), uma mulher infeliz no casamento (Maitê Proença), um delegado

corrompido (Milton Gonçalves) e um cientista estudioso de sapos (Juca de Oliveira).

Recursos narrativos e estilísticos adotados por Rubem Fonseca aproximam *Bufo & Spallanzani* com cinema, tais como: temporalidade segmentada, ações simultâneas e o corriqueiro uso de flashbacks fragmentando a narrativa. De tal forma que, as sequências verbais contribuem para a transformação em estruturas imagéticas processadas pelo leitor. As personagens nas telas vão além das personagens de palavras, pois estão apoiadas em recursos visuais para sua construção física em que as relações sinestésicas provocadas pela imagem e som formam novos panoramas para os textos, ampliando-as e suscitando outras possibilidades de leituras. O cinema permite, de uma forma imediata, a difusão em massa da obra de Rubem Fonseca, gerando uma maior exponibilidade da literatura fonsequiana ao retratar, exteriorizando, os possíveis mundos interiores da obra literária, independente do desempenho artístico do cineasta. A transposição de Tambellini, estreador diretor, utiliza, como recurso para caracterizar o clima *noir* do romance, cenas escuras e sombrias, agilidade no passar das cenas e reforço nos tons de vermelho para destacar os atos de violência, envolvendo o espectador numa aura de suspense durante 96 ininterruptos minutos, alargando as caracterizações.

7. Na fronteira entre a realidade e a ficção, a personagem surge para além dos interstícios e avança para uma sobrevida, diminuindo os afastamentos entre as dimensões. Sabemos que existe a impossibilidade de insular as personagens das demais instâncias narrativas, pois são complexos os fatores que as constroem, impulsionam e modificam suas expressões. Nesse sentido, a sobrevida da personagem é o ato das personagens de perpassar as páginas do romance e reverberar na realidade dos leitores, adaptando-se as distintas linguagens

mediáticas e, por assim ser desdobrável, alargando sua representação. Com efeito, a personagem é um dos elementos-chave da projeção e identificação com a realidade ficcionalizada ofertada aos leitores, sustentando-se a cada transposição midiática.

Rubem Fonseca abriu um novo caminho na literatura brasileira para a expressão do cenário urbano e das personagens. Não foi o primeiro a trabalhar com algumas convenções do gênero policial, porém seu empenho na qualidade literária e no estilo torna-o uma referência, inaugurando uma nova linhagem e apadrinhando inúmeros escritores. Em sua vasta obra, as imagens de ficção são de puro realismo e suscitam novas leituras por meio da sua opção estética marcante e plurireferencializada. Por isso há uma extensa produção artística respaldada na obra fonsequiana, proporcionando releituras, interpretações, alargamentos e extensões. Em suma, percebemos que as narrativas policiais de Rubem Fonseca ganham profundidade estética devido ao trabalho que o autor desenvolve com a linguagem. Suas narrativas estão repletas de intertextos, sua linguagem aproxima-se da dinâmica cinematográfica, seus livros adotam o procedimento de *mise en abîme*.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado (2006). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.
- BASTOS, Alcmemo (2007). *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- BLOOM, Harold (2013). *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Lisboa: Temas e Debates.
- CARNEIRO, Flávio (2009). *O Campeonato*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CLUVER, Claus (2011). "Intermedialidade". *Pós: Belo Horizonte*. Vol. 1, n. 2, p. 8-23. Nov. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16> [consultado em 27/05/2015].

- ECO, Umberto (2008). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- FONSECA, Rubem (1973). *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FONSECA, Rubem (1975). *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FONSECA, Rubem (1987). *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem (1990). *Agosto*. Rio de Janeiro: Record.
- FONSECA, Rubem (1994). *O selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1997). *E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1998). *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2000). *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2001). *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2003). *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Planeta De Agostini.
- FONSECA, Rubem (2005). *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2006). *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2007). *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2009). *O Seminarista*. Rio de Janeiro: Agir.
- FONSECA, Rubem (2011). *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- GENETTE, Gerard (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman (1995). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- MELO, Patrícia (2008). *Jonas, o Copromanta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MELO, Patrícia (2010). *Elogio da mentira*. Rio de Janeiro: Rocco.

- REIS, Carlos (2003). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- REIS, Carlos (2015a). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2015b). *Figuração e Personalidade*. Disponível em: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> [consultado em 11/06/2015].
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.