

# O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”, de Rubem Fonseca

Luís Otávio Hott\*

## Resumo

O presente estudo tem como objetivo analisar as estratégias narrativas que viabilizam a representação da estética do realismo grotesco no conto “Romance negro”, presente na obra **Romance negro e outras histórias**, de Rubem Fonseca. Propondo-se a consideração desta estética literária, buscase operar com duas vias principais da obra do autor: a realidade grotesca, abjeta, assustadora, aterradora, e o onirismo como forma de escape e de criação de uma realidade própria, que serve de protesto frente ao mundo reificado da sociedade capitalista moderna. Ambas representações são atingidas através de suas relações com a estética do grotesco, concebida por sua capacidade de unir paradoxos, neste caso, o paradoxo do sonho e da realidade.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Realismo. Grotesco. Onírico. Edgar Allan Poe.

Uma das características continuamente atribuídas à escrita de Rubem Fonseca, desde seu aparecimento em 1963, com a coletânea de contos **Os prisioneiros**, até os dias atuais, é a de “realidade”. A realidade nua e crua, sem retoques, vulgar, baixa, cruel, degradada, vil, violenta, chula, abjeta, nojenta, grotesca. Assim é descrita a literatura de Rubem Fonseca, um dos expoentes da estética do “real” no Brasil. Realismo, Hiper-realismo, Realismo Feroz, Realismo Sujo: a obra de Rubem Fonseca já foi classificada de diversas maneiras. Para Luiz Costa Lima, o mundo de Rubem Fonseca é o mundo da: “superfície: vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. [...] o que é fingido no real das pessoas.” (COSTA LIMA, 1981, p. 145). Para Silviano Santiago, Rubem Fonseca estrutura “um texto ‘realista’ em que personagens soltos na violência do espaço social urbano procuram desesperadamente um elo afetivo que os recupere para a coletividade.” (SANTIAGO, 1979, p. 60).

\* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG.

Esta afirmação pode ser comprovada ao longo de toda a literatura do escritor, na qual se verifica a ampliação do banal cotidiano, a descrição de personagens considerados como a escória da sociedade e o uso de descrições ácidas e cruas. Temas como violência, sexo, escatologia e comportamento humano na contemporaneidade são uma constante na obra do escritor. Mais do que retratar a sociedade, Rubem Fonseca traça o retrato da nova realidade urbana, privilegiando uma dimensão marginal da violência e do crime que “alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime autoritário”. (SCHØLLHAMMER, 2003, p. 13).

Na escrita fonsequiana, o indivíduo chega aos limites do abjeto, do sujo, daquilo que o perturba e ele tenta desesperadamente evitar. Ele é jogado em um mundo que o revolta, choca e causa asco e, por isso mesmo, um mundo com grande dimensão de “realidade”. Essa característica de realidade atribuída à obra do autor é, em parte, devido à crueza de sua linguagem, o uso de termos baixos, chulos, da linguagem popular e direta, da violência desmedida de sua prosa, da violência da própria escritura do autor, em suma, do universo do grotesco contemporâneo descrito pelo autor que recria o real e, assim, transforma seu texto em fonte de realidade.

Porém, podemos dizer que, na obra de Fonseca, o real irrompe também por outra via, paradoxalmente a via do onírico, em especial do grotesco onírico. O grotesco é capaz de criar, ao mesmo tempo, cosmologias completamente paradoxais, pois, segundo Pinski:

no grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si, e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico (PINSKI apud BAKHTIN, 1993, 29).

O grotesco se revestiu de uma polissemia de significados e significações ao longo do tempo, e ele é, por natureza, contraditório, pois é, ao mesmo tempo, o sublime e o horrível, o belo e o feio, o moral e o imoral, a realidade e o onírico.

Para Wolfgang Kayser, o grotesco “é o contraste entre a forma e a matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 56). Ainda segundo esse autor, em sua obra **O grotesco** (1986), este serviria para descrever a sensação de assombro, de horror do homem frente ao mundo tornado estranho, alheado.

Um conceito de grotesco pode irromper na obsessão pela corporalidade humana, trata-se do grotesco escatológico, geralmente associado a situações caracterizadas por referências a dejetos humanos, secreções e partes baixas do corpo. Outro conceito de grotesco amplamente difundido é descrito por Mikhail Bakhtin (1993) em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Nele, aponta-se a capacidade de rebaixamento que o grotesco possui, que pode dar origem a toda uma cosmologia, baseada nas crenças e tradições carnavalescas da Idade Média. Há ainda conceitos que ligam o grotesco à animalização, ao mal, ao demoníaco e ao mundo dos sonhos.

O grotesco ao longo da história passou, assim, por diversas transformações quanto à sua significação, englobando desde elementos escatológicos até uma visão de mundo própria, do horror ao asqueroso; do onírico, inacreditável, ao material, popular. Uma guirlanda de significados, atados por um único nó: a dualidade, a ambiguidade, a dialética.

A obra de Rubem Fonseca explora essa dialética, de modo a caracterizar uma realidade, abjeta, asquerosa, assustadora ao lado de outra realidade, a dos sonhos, que ele aponta como sendo, talvez, a única realidade existente, pois se configura como a única possibilidade de escaparmos do mundo da reificação da sociedade capitalista atual. O choque da realidade brutal provoca em Fonseca uma reação adversa no conto “Romance negro”; através da alusão à e da citação direta da obra de Edgar Allan Poe, Fonseca constrói uma crítica do existente. Ao protestar contra a realidade, o conto expressa o desejo de um mundo no qual as coisas sejam de outro modo. Essa é uma forma de reação à reificação do mundo, ao domínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da modernidade se estendeu como poder dominante da vida. No mundo do existente, a realidade se submete à violência real da reificação; no mundo dos sonhos, pode-se escapar dessa violência e criar uma nova realidade.

“Romance negro”, último conto da coletânea **Romance negro e outras histórias** (1991), é um conto policial que investiga a própria construção do gênero: já de antemão conhecemos o criminoso, o local, falta-nos descobrir o crime cometido e o motivo, que o narrador nos revela ao longo do conto. Dessa forma, Rubem Fonseca recria, reconstrói o gênero que foi originalmente criado por Edgar Allan Poe, em 1841, com a publicação do conto “Os assassinatos da Rua Morgue”. Ao final, a narrativa se revela como uma combinação do elemento policial e da temática do duplo, também presente em Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson”, de 1839.

Landers é o duplo de Peter Winner. Enquanto este alcança grande sucesso como escritor, aquele é frustrado e inconformado com seu lugar social. Ele mesmo diz: “meu nome, John Landers, nada significava por um motivo muito simples: eu chegara aos quarenta anos sem jamais fazer qualquer coisa que merecesse a atenção dos outros” (FONSECA, 1992, p. 156). Landers encontra seu duplo e, ao perceber a semelhança entre os dois, decide matá-lo e assumir seu lugar para atingir o sucesso, porém ele não pensava que assim estaria matando a si mesmo: John Landers nunca mais poderia existir. Ao final do conto, o personagem Landers contrata um detetive particular que descobre que ele e Peter Winner eram gêmeos, separados no nascimento, e que ele matara o próprio irmão. O conto cria uma atmosfera *noir*, sinistra e misteriosa, uma homenagem ao gênero policial e seu criador.

O duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver. Ele trava uma batalha com seu outro, batalha essa que advém do fato de que o dualismo conflitante surge quando o duplo, indissolúvel, é descoberto e, por isso, a única solução é a morte de um dos dois. O estranhamento que Landers sente ao encontrar-se com seu duplo advém do fato de ele ser seu irmão gêmeo separado ao nascimento, ele próprio um material recalcado que retorna e, por isso, é estranho e grotesco, abalando sua confiança no mundo e modificando seu olhar. O estranho nesse caso advém da semelhança: o próprio eu é idêntico ao outro eu, o *alter ego*.

Segundo Zygmunt Bauman, “ser um alter ego significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições infáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembradas, se despejam.” (BAUMAN, 2001, p. 119). O *alter ego*, ou o duplo, é o demônio interno exposto a todos para que possa ser exorcizado, porém, muitas vezes, é comum que esse duplo assassine seu original, e não o contrário. É o que acontece em “Romance negro”; Winner é o escritor de sucesso, rico e bem posicionado socialmente; Landers é o pobre, o escritor fracassado, o maldito, o oposto de seu duplo. Landers assassina Winner e assume sua identidade, mas, no processo, perde sua própria identidade.

De repente, a realidade ultrapassa a imaginação e se torna mais estranha e mais assustadora que esta. Landers, no final do conto, se lembra da história do idiota da aldeia, que “percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando ‘eu vi a sereia, eu vi a sereia!’ e que um dia viu realmente a sereia e ficou mudo” (FONSECA, 1992, p. 187). Ele termina o conto dizendo que “atingiu um

ponto de equilíbrio, uma sabedoria que não é nem a do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia” (FONSECA, 1992, p. 188). A realidade se transformou em pesadelo, tornando-se insuportável; o estranhamento causado pelo encontro com seu duplo e suas consequências desestabilizaram seus vetores de percepção da realidade; o mundo se tornou sinistro, terrível; a realidade ofuscou a fantasia.

O grotesco contribui assim para um efeito fantástico, que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, produto da degradação das normas da realidade, que instala um horror “metafísico”. Segundo Kayser o grotesco se constrói através da incapacidade de determinação daquilo que é “inominável”, que é subitamente introduzido no cotidiano, do qual o efeito é o mal estar, o terror, o horror, provocado por uma súbita subversão dos códigos culturais, que engendra uma sensação de irrealidade, de onirismo.

O grotesco na época moderna, considerando-se que o início da modernidade seja marcado no século XIX, misturou-se ao Romantismo e ao Gótico, do qual fez parte Edgar Allan Poe, que possui presença marcante na obra de Rubem Fonseca aqui estudada. Quase como um espírito que paira sobre todos os contos, ele também se dedicou ao grotesco como manifestação estética do desencantamento do mundo, assim como às temáticas do horror e do duplo. Poe foi um dos mestres do conto de horror. Ele explorou com afincos o lado tenebroso de um século, o XIX, que se orgulhava da industrialização impulsionada pelo progresso científico, e introduziu uma dicotomia no pensamento moderno, pondo lado a lado a racionalidade e o medo como características humanas inalienáveis.

O grotesco introduz um antagonismo, ele exhibe as contradições. A deformidade de que se vale coloca em cena uma crise na representação da realidade; por trás dela, insinua-se subjacente o que denominamos como “fantástico”. O grotesco também pode ser definido como o sobrenatural e o absurdo, aquilo que extrapola os limites da realidade e por isso causa choque e assombro, introduzindo-se assim nele o elemento fantástico. Se a literatura fantástica se utilizou do grotesco foi para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão de sentido a partir do qual todos os sentidos são possíveis.

O grotesco escapa, por definição, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da experiência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação da tradição cultural. Sua estrutura ambivalente repousa na contradição como princípio, na alternância entre

atração e repulsa, realidade e fantasia, vida e morte. Ele age de acordo com os mecanismos de exibição dos contrários, revelando uma percepção mais aguda do mundo. Assim, se constrói como um discurso do inquietante, pois é pautado pela subversão do esperado, operando via transgressão do mundo familiar. E, em razão dessa inerente capacidade de transgredir as leis naturais, sociais, ou culturais, o grotesco tende a aparecer em sociedades marcadas por transformações de valores histórico-culturais, como foi a modernidade de Edgar Allan Poe e como se revela a contemporaneidade de Rubem Fonseca.

## 1 O grotesco onírico de Edgar Allan Poe

Cada escritor cria seus próprios precursores, em **Romance negro e outras histórias** é Edgar Allan Poe. Podemos encontrar nesse diálogo muito mais do que uma afinidade de estilos. Trata-se mesmo de uma identidade narrativa comum, que Rubem Fonseca constrói nessa obra através de sua relação com a obra de Poe. No conto “Romance negro”, mais do que em qualquer outro conto da coletânea, Rubem Fonseca elege o escritor como seu predecessor, construindo uma atmosfera sombria em toda a obra que o homenageia, além de citar seu nome diversas vezes e construir dentro de seu conto uma análise de sua obra.

A essa interseção entre os autores chamaremos de processo de continuidade, uma vez que continuidade não significa apenas um mero repetir da forma e estilo, processo e atitude, mas sim uma renovação dos paradigmas fundamentais que prolongam a tradição ficcional do grotesco. Desse modo, a palavra continuação deve ser entendida como uma ordem de similaridades e contiguidades. Podemos reconhecer que os processos de paródia, pastiche ou imitação também constituem formas de homenagear. Assim como Poe se inspirou no gótico inglês do século XVIII para criar sua própria identidade narrativa, Rubem Fonseca partiu de Poe para construir a sua. Mesclando elementos da narrativa de Poe com a contemporaneidade, Fonseca constrói um universo sórdido, terrível, violento e assustador que reflete a obra de Poe, mas na caracterização de seu próprio tempo.

De acordo com Julio Jeha, a origem da literatura de Poe remonta, conforme já antecipado, ao gótico, cujo primeiro representante foi **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole, de 1764. Para o autor, o gótico se dá geralmente “num espaço confinado, onde um segredo do passado ameaça a integridade física ou psicológica dos personagens” (JEHA, 2014, p. 1). A ameaça pode assumir a forma

de fantasmas ou monstros que invadem esse espaço para manifestar crimes que não podem mais ficar ocultos. Esse estilo narrativo oscila entre a imaginação do improvável e a probabilidade da vida ordinária. O primeiro polo, chamado de terror, “opera num regime de suspense com ameaças veladas à vida, segurança ou sanidade das personagens” (JEHA, 2014, p. 2). O segundo é chamado de horror, e opera colocando o protagonista frente à “violência repulsiva da dissolução física ou psicológica, estilhaçando explicitamente as normas que regulam o dia a dia” (JEHA, 2014, p. 2). Podemos encontrar os dois polos na obra de Poe, como também na de Rubem Fonseca.

Na narrativa gótica, o criminoso surge como produto de seu próprio passado, que ressurge no presente; um passado que jamais se torna passado. O indivíduo vive em constante suspense, insegurança. Sua vida é constantemente ameaçada, assim como sua sanidade: há sempre a ameaça de estilhaçamento de toda e qualquer segurança, mesmo a do cotidiano, uma ameaça velada de dissolução física e psicológica do indivíduo, o que o aproxima muito da experiência de vida do homem durante o processo de modernização. A partir da publicação de **O castelo de Otranto**, surge uma literatura voltada à transgressão de normas morais ou éticas, como tema principal da narrativa. O que motiva as histórias é sempre um crime cometido no passado, mas que ainda não foi revelado, e por isso permanece impune, embora ainda cause tormentos psicológicos e ameace a todo tempo o presente. Em uma modernidade de imaginação estagnada pelo projeto racional iluminista, o gótico significou uma mudança de perspectiva. Provocou uma quebra com a visão de mundo racional cientificista da época ao incluir em sua narrativa o sentimento humano de horror frente ao mundo moderno e abriu caminho para uma crítica a essa modernidade desumanizadora.

Edgar Allan Poe aliava em sua narrativa o medo e o universo sinistro do gótico à visão racional do mundo iluminista. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, de 1841, ele transfere o gótico de seu isolamento para o aglomerado urbano e, ao fazê-lo, incorpora ideias modernas sobre a cidade: sua mutabilidade, a incapacidade de seu mapeamento, suas zonas escuras, áreas marginais e o manto homogeneizante da multidão em que se escondem os criminosos, espreitando nas esquinas e nas sombras. A Rua Morgue é uma ruela miserável, marginal, desolada, que faz parte das zonas escuras onde os atos horrendos ocorrem no aglomerado urbano e ainda assim permanecem invisíveis aos olhos da sociedade burguesa e das autoridades.

Apesar de Poe ter seu nome mais comumente associado ao gótico, também desenvolveu um tipo de narração que recorreu igualmente ao grotesco, que exerceu uma influência não menor sobre sua obra. Segundo Wolfgang Kayser, reportando-se à sua primeira coletânea de contos, intitulada **Contos do grotesco e do arabesco**, de 1840, ele foi o “primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural” (KAYSER, 1986, p. 74). Na narrativa de Poe, prossegue Kayser, além da significação ornamental do grotesco, a palavra ganha também contornos do sombrio e do sinistro. Assim, para ele, Poe, ao fazer uso da palavra “grotesco”, desvincula-a de uma determinada condição objetiva, ornamental, figurativa, e a converte em uma categoria estética geral, que designa o que é sinistro e sombrio, característica de sua narrativa. Ele passará a servir como termo para consignar certo “efeito sentimental”, o clima sombrio, a desorientação, a sensação de abismo, diante de “um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho” (KAYSER, 1986, p. 74). Em seu conto “A máscara da morte rubra”, de 1842, Poe inseriu uma descrição interpretativa do que seria o grotesco em seu entendimento. Para Kayser, essa seria talvez a definição mais completa já dada por um escritor à palavra “grotesco”. No conto, o príncipe italiano Próspero acaba de retirar-se para uma abadia, junto com seus hóspedes, por medo da peste. Ele manda que as salas sejam enfeitadas excêntricamente para uma festa:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas [...]. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só os loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos (POE apud KAYSER, 1986, p. 75).

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo e do feio, o bizarro, o horroroso e o nauseabundo, a fusão de tudo em um estado turbulento, estranho, fantástico e onírico faz parte propriamente do conceito de grotesco, que Poe identificou com seus “sonhos em vigília”, assim como confirma o célebre verso que serve de epígrafe para o conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca: “*All we see or seen / Is but a dream within a dream*” (sic).<sup>1</sup> Esta citação

---

<sup>1</sup> Conforme consta na primeira edição de: FONSECA, 1992, p. 145. No entanto, a forma correta seria “*All that we see or seem / Is but a dream within a dream*”, (Tudo o que vemos ou temos visto/é nada



reflete todo o conceito onírico de grotesco presente nas narrativas de Edgar Allan Poe, que Rubem Fonseca transporta para o seu conto. Em Poe, o grotesco assume sempre uma forma onírica, estando associado ao sonho e à fantasia – é como ele próprio identifica o grotesco, como um “enxame de sonhos”. A noite em Poe é o lugar dos sonhos, mas não do sono, dos sonhos em vigília, quando a fantasia, o mundo onírico invade a realidade e esta se torna nada mais que um sonho dentro de um sonho; as coisas perdem seu senso de realidade, tudo se deforma, se mistura, se torna grotesco.

Em outra narrativa de Poe, “Os assassinatos da Rua Morgue”, a palavra “grotesco” é utilizada novamente. O estado do quarto, após o duplo homicídio, é caracterizado como “um grotesco horripilante que se estendia para além de todo o humano”. Assim concluímos que Poe usa a palavra grotesco em dois sentidos, para designar aquilo que é horripilante, inconcebível, e também em situações fantásticas, devaneios ou loucura. Da condição artística que convoca a melancolia e a morte, do inexplicável passado que ressurge novamente em forma de presente e impele almas sensíveis à ruína, diversos são os motivos compartilhados por Poe em sua obra e por Rubem Fonseca em “Romance negro”.

Assim como é característico do gótico que o passado retorne para perturbar o indivíduo e levá-lo à loucura e à morte, em “O gato preto”, de 1840, esse passado toma a forma de um gato preto, que assombra o homem até que ele cometa o assassinato da própria esposa, que é descrito com pormenores, da ocultação do cadáver emparedado até o descobrimento. Do mesmo modo, prepondera a atmosfera grotesca de crime na Rua Morgue, onde tudo que, por seu caráter desumano, parece a princípio inexplicável, é, porém, desmascarado por Dupin. Muitas vezes na obra de Poe, como é característico do pensamento moderno influenciado pelo iluminismo, o que é sinistro converte-se em enigma; enigma que a racionalidade pode desvendar. É o que acontece em “A carta roubada”, em que um hábil criminoso engana a polícia, porém, posteriormente, é desmascarado pela astúcia de Dupin. Nesse sentido, a escrita de Poe pode ser entendida como o sintoma do pensamento de sua época, racional, mas ainda arcaico, dividido entre o moderno e o prosaico.

Na verdade, nas narrativas criminais de Poe, em suas histórias de detetive, a razão aparece como contrapartida do sonho, onde se encontra o grotesco. Poe

---

mais do que um sonho dentro de um sonho), como consta em “*A dream within a dream*”: POE, 1984, p. 20-21. Nas edições posteriores esse erro foi corrigido.

aponta aquilo que a razão iluminista tentava empurrar para debaixo do tapete: o crime, o medo, o horror, o que no ser humano não é racional, mas apenas instinto, puro animal, controlado pelos sentimentos ou pelo inconsciente, ou mesmo por impulsos desconhecidos, sobrenaturais. O orangotango assassino da Rua Morgue é uma metáfora desses sentimentos, bem como os diversos assassinos que povoam sua obra. Esta é marcada pelo pensamento iluminista, mas sem dúvida também por uma enorme tendência ao grotesco. O que sempre se sobressai é a imaginação, “um mundo onírico, criado pela loucura que aqui aparece como verdadeira realidade, materializada, a alguém dotado de ‘visão’”, afirma Kayser (KAYSER, 1986, p. 79).

Sua obra muitas vezes se opunha à ideologia em vigor em sua época. O medo é um sentimento contrarracional e, por isso mesmo, inaceitável. O horror, segundo o pensamento iluminista, deve ser derrotado pela razão – as sombras devem abrir caminho para a luz. O universo deve se curvar perante o homem e não existem mistérios que não possam ser conjecturados. Poe provoca uma ruptura nesse pensamento. Embora seus mistérios frequentemente ofereçam soluções em primeira instância, eles revelam uma verdade muito mais profunda – o medo, o mais profundo do ser humano, o medo da morte. Sem medo não há imaginação. Em um período de imaginação estagnada pelo racionalismo exacerbado, Poe transgrediu ao abordar o medo e a imaginação. O mundo onírico ganha *status* de realidade e o mundo dos sonhos não segue a razão desperta, mas sim uma lógica própria, inconsciente, constituída daquilo que não podemos controlar em nós mesmos.

Por isso Poe é apontado, muitas vezes, como um autor além de seu tempo, que se inseriria melhor no próximo século. Nele, o que é interno passa a ser tão importante quanto o que é externo – a valorização dos sonhos, do inconsciente, pode ser vista como um prenúncio da teoria psicanalítica –, e “o homem e o ambiente são da mesma espécie” (KAYSER, 1986, p. 123), isto é, assim como o mundo, o indivíduo se tornou estranhado, e os perigos não se encontram apenas no mundo, mas em nós mesmos. O horror em Poe assume um tom diferente ao gótico inglês, do romance tradicional que “confirma a ordem moral do mundo”. Nele, estão ordenados o bem e o mal. Com isso, tais categorias não mais existem, já que ele não procura assustar simplesmente, mas sim “abalar as categorias vigentes da imagem burguesa do mundo” (KAYSER, 1986, p. 121). Seu mundo do grotesco onírico altera nossa percepção da realidade, pondo em dúvida as próprias categorias de definição desta e revelando outra consciência.

## 2 O grotesco onírico em “Romance negro”

Edgar Allan Poe, reconhecido como um dos mestres do horror e do grotesco, apresenta, em sua ficção, essa faceta ligada a duas outras características: a imaginação e o mundo onírico. Poe, em “A máscara da morte rubra”, identifica o grotesco como “um enxame de sonhos” e fruto do delírio, como já dito. As imagens grotescas em Poe, segundo Wolfgang Kayser, emergem de seus “sonhos em vigília”, como frutos da imaginação, do mundo dos sonhos que de repente invade a realidade. Em **Romance negro e outras histórias**, mais especificamente no conto “Romance negro”, esse mesmo efeito é ensejado por Rubem Fonseca.

“Romance negro”, um conto que se espelha na tradição do gótico, usa um crime cometido no passado que retorna para ameaçar a integridade física e psicológica do protagonista. O passado, que de fato nunca se torna passado, retorna como elemento adverso, como recalque, causa a tensão psíquica, que pode levar à loucura. Há no conto diversos elementos das histórias góticas clássicas – o crime, a amada, o detetive –, porém, diferentemente dessas histórias, o criminoso nunca é punido pela autoridade, apenas por sua própria consciência. Trata-se na verdade de uma confissão que Landers faz à Clotilde, sua esposa e editora, de ter matado seu irmão gêmeo para assumir sua identidade e se tornar um escritor de sucesso. Ele chega a confessar seu crime ao comissário de polícia, porém o comissário julga tratar-se de algum tipo de brincadeira literária e sua própria esposa diz que é tarde demais, que deve aceitar seu destino como assassino de si mesmo e continuar sendo Peter Winner.

A ausência de punição ao criminoso do alto escalão social reflete um quadro contemporâneo, já que esse procedimento tornou-se um costume relativamente às classes elevadas, mesmo que o crime cometido seja um assassinato. Na contemporaneidade capitalista, o que conta é o sucesso, o poder e a riqueza, não importando os meios utilizados para atingir tal objetivo. Nos romances góticos, geralmente, assistimos à ruína de uma personagem da alta classe, um homem poderoso e carismático, que de repente é levado ao inferno por seus próprios demônios. Aqui, os demônios nem mesmo arranham a superfície de sua aparência social, que deve ser mantida a qualquer custo.

O conto “Romance negro” realiza também uma reflexão sobre a literatura, sobre a vida autoral, sobre a atividade de escrever; o artista surge como uma figura maldita, um criminoso que deve pagar pelo seu crime. O escritor é um

estigmatizado que deve pagar um preço por sua arte: “Landers imagina Baudelaire, o grande sifilítico, vagando moribundo pelos bordéis de Bruxelas; Poe morrendo de *delirium tremens* em Baltimore. Eles sabiam que as palavras eram suas inimigas. Pensa nele mesmo, John Landers, condenado a ser o irmão que assassinou” (FONSECA, 1992, p. 187). Para o personagem escritor foram as palavras que o fizeram assassinar seu próprio irmão e assumir sua identidade; foram elas que criaram seu duplo, Peter Winner, e foram elas que destruíram e apagaram John Landers – as palavras são suas inimigas.

Para ele, como já se viu, o poeta é como aquele bobo da aldeia – que, embora percorresse cotidianamente as ruas de uma aldeia de pescadores dizendo ter visto uma sereia, “emudeceu quando de fato a viu” (FONSECA, 1992, p. 187), alguém que vive no mundo das fantasias, dos sonhos, da imaginação, dos quais se vale como matéria da escrita. Em Poe tudo é um sonho dentro de um sonho, dilema que é revisto em outra passagem do conto, quando o personagem Landers desenvolve um raciocínio “estremunhado”, para ele:

Toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada de evasão [...] Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se, nietzscheaneamente [sic] da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação. (FONSECA, 1992, p. 186-187).

É nesse momento do conto que a epígrafe de Poe ganha sentido no contexto geral da narrativa. Essa passagem de Rubem Fonseca demonstra, assim como a de Poe, uma negação da existência, de toda a realidade que não seja a do sonho. O conto apresenta ainda diversas outras citações ou alusões a Poe que constroem uma atmosfera policial, como se, dentro da obra, constituíssem pistas de um mistério que o leitor deve desvendar. Fonseca homenageia Edgar Allan Poe, o criador da ficção policial, construindo uma narrativa policial em que o criminoso oculto é o próprio escritor – não por ter assassinado alguém, mas por ter escrito palavras, afinal, “as palavras são nossas inimigas”. (FONSECA, 1992, p. 164).

No conto “Romance negro” a concepção do grotesco que se sobressai é a kaiseriana, na medida em que o mundo se revela como estranho por causa do encontro com o duplo. O encontro transforma o mundo em um lugar insuportável, terrível: as ordens da realidade são subvertidas e de repente as leis naturais não mais existem; o universo torna-se grotesco e parece ter sido criado pelo puro

delírio de um louco, assemelhando-se a um “enxame de sonhos”. Percebemos também nesse conto uma reconfiguração das temáticas características da obra de Poe: a morte e a imaginação, e esta como única forma de vencer a morte. Nesse sentido, a afirmativa de Rubem Fonseca se torna verdadeira, já que toda literatura é, de alguma forma, evasão; tanto leitores quanto escritores se evadem da morte ao ler ou escrever, sendo este o poder da literatura.

Há ainda no conto uma passagem particularmente interessante em que o precursor de Fonseca é citado. Landers, o personagem principal, em seus passeios por Paris, passa por uma barraca na feira repleta de frutos do mar, ostras, caranguejos: “habitantes das águas, a lembrar a afirmativa de Bachelard, de que essa é a matéria de Poe, uma água especial mais profunda e morta que todos os líquidos abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Em Poe, a “água pesada” aponta para uma unidade que se sobressai às demais: a unidade da imaginação, “mesmo que ela às vezes apareça mascarada por construções intelectuais, pelo amor às deduções lógicas, ou pela pretensão a um pensamento matemático, o que oculta a tonalidade profunda do devaneio criador” (BACHELARD, 1998, p. 47). Segundo Bachelard, essa unidade é formada por uma matéria privilegiada, a água, ou, mais exatamente, uma “água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta” (BACHELARD, 1998, p. 48). A água, na imaginação de Poe, é o superlativo de um devaneio, o devaneio da morte.

Para Bachelard, a imaginação em Poe surge como elemento resultante de sua principal matéria, a morte. Para ele, “o humano, em Poe, é a morte. Descreve-se uma vida pela morte” (BACHELARD, 1998, p. 48). Bachelard aponta para as imagens da mãe moribunda, Elisabeth; da mãe adotiva, Frances; da esposa, Virgínia; de todas as mortes da vida de Poe; uma lembrança tão material quanto a realidade, tal que se alastra na alma, na intimidade, na essência, “tão total que pode viver no inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos” (BACHELARD, 1998, p. 49). Em Poe, tudo que está vivo, está pronto para morrer: “o conto da água é o conto humano de uma água que morre” (BACHELARD, 1998, p. 49). O devaneio começa, por vezes, diante da água límpida, mas acaba no âmago de uma água triste e sombria, fúnebre. No devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como parte dessa água morta.

Em Poe, segundo Bachelard, “a vida é atraída pela morte” (BACHELARD, 1998, p. 50) – ela quer morrer. Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é “um reflexo dentro de um reflexo”. A realidade deixa de existir, é vista

como “um barco que navega nas águas e é refletido pelo céu, que novamente se reflete no espelho das águas e se transforma num fantasma existente apenas na fantasia” (BACHELARD, 1998, p. 50). Não existe diferença entre o barco e seu reflexo, entre a vida e a imaginação. Bachelard afirma que “Poe é um sonhador vivo, fiel à clarividência do sonho” (BACHELARD, 1998, p. 57). Ele identifica que em sua literatura a sedução, de certo modo contínua, conduz a uma espécie de “suicídio permanente”, a uma “dipsomania da morte”. (BACHELARD, 1998, p. 58).

A reflexão de Bachelard aproxima-se da avaliação que faz Rubem Fonseca do escritor norte-americano. Rubem Fonseca diz que “a matéria de Poe é uma água especial mais profunda e morta que todas as águas abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Essas águas são, na verdade, metáforas que conduzem à ideia de que “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1998, p. 67), dormentes como os mortos. Bachelard explica que os mortos, enquanto ainda estão entre nós, são para nosso consciente pessoas adormecidas e, após os funerais, tornam-se pessoas ausentes, dormentes que desaparecem na noite. Assim, para o imaginário humano, a noite, o sonho e a morte tornam-se equivalentes, e é por isso que em Poe a fantasia, o sonho, o onírico, aparecem como unidade em destaque especial; na verdade, tudo retorna à figura da morte. Tudo em Poe não passa de uma “meditação da morte”, uma “morte imóvel, em profundidade, uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós”. (BACHELARD, 1998, p. 72).

No universo sombrio criado por Poe, todo o onirismo se volta à recorrente imagem da morte, ao “sonho da morte”, ou ao “desejo de morte”. Na obra de Poe, o desejo latente é o da morte, o de unir-se às amadas que morreram. Assim, a matéria à qual o narrador de “Romance negro” se refere, na verdade, é a morte. Somente na morte ele poderá voltar a ser Landers novamente; enquanto viver ele deverá ser Peter Winner, pois Landers está morto. A morte, para o personagem, gera uma sensação de “assombro e de impotência”, pois possui uma “densidade absoluta” (FONSECA, 1992, p. 189). O grotesco, nesse caso, assume as características do *Memento Mori*, um lembrete de nossa mortalidade, e do desejo de escapar dela, seja pelo sonho, seja pela literatura.

### 3 Considerações finais

Assim, o onirismo grotesco de Edgar Allan Poe em “Romance negro” vem trazer à tona a temática da morte. Ele, sob determinada perspectiva, pode ser visto como uma metáfora da morte. Nossos atos biológicos, escatológicos, fisiológicos; nossa alimentação, dejeção e reprodução e nossa própria corporalidade são constantes lembretes de nossa mortalidade. Por isso o grotesco é uma estética capaz de provocar tamanha comoção – inconscientemente, sempre que vemos uma imagem grotesca, nos lembramos de que um dia iremos morrer. O grotesco, no entanto, assim como o *Memento Mori*, não ensina uma previsão sombria, mas sim uma afirmação da nossa condição humana e da necessidade de refletirmos sobre essa condição.

Winner termina o conto pensando em si mesmo como um morto, imerso nas águas profundas de Poe: nas águas abissais, pesadas, mortas. A imaginação ultrapassa a realidade; o bobo da aldeia viu a sereia e é tarde demais para voltar atrás; o mundo se tornou estranhado, alheio, monstruoso, grotesco; é o que acontece ao homem quando vive em um mundo transformado de forma a transformá-lo em coisa: o desencantamento. O mundo reificado desperta o que há de pior no homem; após a confissão do narrador, sua esposa Clotilde insiste em não acreditar nele. Ela diz: “Você está dominado pelo espírito de Poe” (FONSECA, 1992, p. 171). Nesse caso o “espírito de Poe” que domina tanto o personagem Winner, quando o próprio autor, Rubem Fonseca, é um espírito doentio, de inadequação à realidade, do desejo de criar outra realidade onde as coisas sejam diferentes de algum modo. Essa realidade só pode ser experimentada através do sonho, ou na realidade daquilo que acreditamos ser o sonho eterno, a morte. Sonhar e morrer adquirem significados semelhantes, na medida em que se tornam formas de nos tirar dessa realidade e nos permitir escapar do sofrimento do mundo real.

## The grotesque realism and the grotesque dream in “Romance negro”, by Rubem Fonseca

### Abstract

This study aims to analyze the narrative strategies that enable the representation of the aesthetics of the grotesque realism in the short story “Romance negro” in the book **Romance negro e outras histórias**, by Rubem Fonseca, understanding that this literary aesthetics operates from two main tendencies: grotesque realism, abject, frightful, frightening; and the reality of dreams, the oneiric, as a way to escape from reality and thus create an alternative reality, which serves as a protest against the reified world of modern capitalist society. Both representations are achieved through their relationships with the grotesque and its ability to unite paradoxes, in this case, the paradox of dream and reality.

Keywords: Rubem Fonseca. Realism. Grotesque. Dream . Modernity.

### Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2. ed., 2012.
- JEHA, Julio. As ligações criminais do Gótico. **Solettras**, Rio de Janeiro, Dossiê n. 27, p. 1-10, jan./jun., 2014.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.



POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

POE, Edgar Allan. **Poetry and Tales**. New York: The Library of America, 1984.

SANTIAGO, Silvano. Errata. In: FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe** – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

Recebido em 29/04/2016

Aceito em 27/09/2016