

SEDUÇÃO E VIOLÊNCIA NO MERCADO LITERÁRIO*

Maria Antonieta Pereira**

RESUMO

Análise de alguns textos de ensaístas brasileiros contemporâneos, nos quais se investiga a recepção da literatura de Rubem Fonseca nos anos 80 e 90.

ABSTRACT

An analysis of some texts of contemporary Brazilian essayists, in which the reception of Rubem Fonseca's literature in the 80's and 90's is investigated.

*Este texto foi apresentado, inicialmente, como parte da dissertação de Mestrado "Signos em trânsito: A grande arte de Rubem Fonseca", em fev/93, na FALÉ/ UFMG.

** Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG.

No capítulo IV de *Arte poética*, Aristóteles entabula uma reflexão sobre o prazer experimentado pelo leitor diante de um texto literário, ainda que o mesmo não tematize o belo:

(...) objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.¹

Os leitores da obra de Rubem Fonseca parecem se situar nesse espaço em que o feio torna-se objeto de reverência, ao permitir a passagem para um outro estado, resultante de situações-limite tão tensas e cruéis como a própria morte, literal ou metafórica, que refere. Essa experiência, desenvolvida entre cenas dolorosas, acontecimentos macabros, ironia e cinismo, exige do recebedor uma reflexão ininterrupta sobre a morte e seu reverso — a vida. Tateando entrelinhas embaraçadas, o leitor ora é convocado a deter-se na elucidação de um crime — lugar da lei —, ora é seduzido a identificar-se com assassinos, traficantes, estupradores, prostitutas — ausência da lei/Nesse périplo sem destino certo, tensionado sob o efeito de insolúveis paradoxos, o receptor não pode omitir-se da co-autoria. Confuso e céptico, deleita-se com algo que repudia. E reconhecendo-se nos êxtases e degradações das situações e personagens, acaba por tornar-se um leitor de si mesmo: signo desencadeado por outro texto, corpo realizado como símbolo. Nesse sentido, enquanto fruto do texto que lê e do qual é também autor, ele oscila entre o patético e o mais refinado distanciamento. Assim, obtém da leitura um triplo prazer: conhece algo, se reconhece nessa percepção e livra-se de tensões pela catarse. Segundo Jauss, a poética aristotélica examina a recepção, inclusive a dos objetos feios, considerando os efeitos de leitura sob os três

¹ ARISTÓTELES. Origem da poesia. Seus diferentes gêneros. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p. 244.

aspectos acima mencionados — ler é experimentar o intelectual, o sensível e o catártico.²

Nessa ótica, o contentamento do leitor nasce tanto da contemplação de uma técnica imitadora irrepreensível, quanto do reconhecimento de uma imagem imitada. Tal experiência cria as condições para a realização da catarse, a qual permite a passagem da emoção arrebatadora para a serenidade ética.

Certa tendência da crítica brasileira tem procurado desenvolver esse percurso quando examina os textos evasivos e astuciosos da produção de Rubem Fonseca. Respondendo à provocação de suas narrativas, os ensaios jornalísticos e acadêmicos enredam-se nos ardis desses textos para, posteriormente, deles se safarem. Ao analisar a recepção dessa ficção, estabelecemos um recorte temporal a fim de nos determos nas perspectivas mais recentes da crítica, nos anos 80 e 90. Observa-se, nesse período, uma mudança de comportamento dos ensaístas. Na década anterior à nossa, enfatizava-se a relação entre essa literatura e o social, numa tentativa de ler a ficção via realidade e, mais raramente, percebia-se entre ambas um sistema irregular de trocas. No início de 90, a crítica propõe leituras mais centradas nos próprios artificios fundadores da narrativa, razão pela qual privilegia determinados aspectos como intertextualidade, *mise-en-abyme*, construção irônica do texto ou tipologia do romance policial. Ao mesmo tempo, há uma revalorização do papel do leitor, dando-se seguimento à prática já desenvolvida em 80 por certos teóricos.

Examinando essa produção ensaística, procedemos a nova seleção, buscando agora a leitura que se faz do leitor de Rubem. Assim, investigamos dados que nos informassem sobre possíveis justificativas para a grande-demanda de textos que, por decepcionarem e enganarem o recebedor, acabam por seduzi-lo. A crítica especializada, embora mantenha certas divergências relativamente à obra em questão, é unânime em algumas conclusões: trata-se de uma literatura marcadamente intertextual, que contrapõe o coloquialismo à erudição, ao mesmo tempo em que tematiza o cotidiano da vida urbana,

² JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, L. Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63.

explorando seus aspectos violentos, absurdos, grotescos/ Outro ponto consensual é que a excelência do escritor encontra-se mais nos contos que nos romances.

A RECEPÇÃO DA OBRA DE RUBEM FONSECA EM 80

Na década de 80, Sandra Lúcia Reimão³ analisava a relação entre *A grande arte*, quebra-cabeça que encaixava as peças das obras anteriores de Rubem, e a violência social que fornecera o motivo para essa escrita. Segundo a ensaísta, tudo que não pode ser absorvido pelas normas predominantes na sociedade é por elas segregado. A formação de micro-sistemas marginais gera, além de situações conflitantes, a ilusão de que, fosse outra a estrutura social, tais problemas seriam eliminados. Por outro lado, em "O conformista incorrigível"⁴, o autor aborda uma sociedade diferente da nossa, situada em plena revolução frommiana, onde houvera a substituição das categorias pai, mestre, rei e deus por leis ainda mais inflexíveis — o homem deveria ser egocentricamente livre, qualquer pendor gregário seria tratado como doença ou crime. Essa estrutura social teria um papel tão coercitivo áquanto á nossa atual sociedade — eis a conclusão que Sandra Lúcia retira da ferina ironia de tais narrativas. Para ela, o leitor não é o indivíduo mas a coletividade, cuja recepção desse tipo de texto funcionaria como denúncia de seus próprios problemas.

Em abordagem semelhante, Maria das Graças Rodrigues Paulino examina a agressão experimentada pelo leitor de classe média, ao entrar em contato com a violência de *Feliz ano novo*.⁵ Enquanto participante de um segmento social que teme e exorciza a desordem indiscriminada, ele se vê engolfado por uma trama onde não há heróis,

³ REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 abr 1984. Folhetim, p.9-11.

⁴ FONSECA, Rubem. O conformista incorrigível. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

⁵ ----. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

moral da história ou saídas. Num contexto em que as hierarquias se rompem e as instituições não conseguem impedir atos violentos, ocorre uma situação de crise sacrificial: não há diferença entre vítima e assassino, logo, é impossível punir ou expiar.⁶ Dessa forma, a identificação do leitor com as personagens fica bloqueada. O texto volta-se contra seu receptor e o sistema no qual ele vive, transformando-os em alvo de uma linguagem violentadora.

Talvez a questão mais importante a se registrar nesse ensaio seja a relação por ele estabelecida entre literatura e sociedade: os argumentos apresentados não abordam o social como simples causa de uma super-estrutura especular. Trata-se, portanto, de um trânsito reversivo — contexto que permite um texto, o qual se volta para/contra o próprio contexto. Resgatando elementos da análise sociológica e histórica, essa crítica pinça, amplia e discute determinados aspectos de uma linguagem e de uma sociedade frias e abomináveis, onde a identificação do leitor com narradores e personagens torna-se problemática.

Bela Jozef⁷ realiza uma leitura inteiramente diversa da anterior, no que tange à recepção do texto de Rubem Fonseca. Do seu ponto-de-vista, os narradores de obras dessa natureza exigem a cumplicidade do leitor, porque anulam a distância entre si mesmos e o mundo narrado, em cujo cotidiano habitam. Sob essa ótica, os narradores de *O cobrador*⁸ e de *Feliz ano novo*, responsáveis por relatos pungentes e satíricos, provocam em seu destinatário tanto a náusea quanto a hilaridade, numa mesclagem de humor negro e visão macabra do real.

Parece-nos difícil, contudo, encontrar explosões de riso como efeito de leitura de todos os contos que compõem tais obras.

Ao invés disso, pensamos que o leitor, na melhor das hipóteses, esboçaria um irônico sorriso para resguardar-se, distanciando-se, da brutalidade e repugnância desencadeadas pelos

⁶ PAULINO, M. das Graças Rodrigues. O leitor violentado. *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.2, n.4, dez 1980.

⁷ JOZEF, Bella. Rubem Fonseca, a arte do cotidiano. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 nov 1985. Suplemento literário.

⁸ FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

textos. Quanto à mencionada identificação, acreditamos que ela se dá de forma contraditória e intermitente, realizando-se por outras razões, as quais abordaremos mais adiante.

Uma análise que nos parece procedente é realizada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo em dois ensaios consecutivos. No primeiro⁹, ela aborda as relações intransitivas estabelecidas entre os meios de comunicação de massa e o público. Numa situação de pseudocomunicação, onde a unilateralidade do discurso impede qualquer troca, ocorre uma simulação de diálogo que encobre o efetivo isolamento do recebedor, incapaz de dar respostas ao que lhe é imposto. Conforme a ensaísta, a estrutura narrativa de *Lúcia McCartney*¹⁰ denuncia a intransitividade das relações sociais, convocando o leitor a romper seu próprio isolamento e quebrar a auto-referencialidade. Nesse rumo, a personagem-escritor de *Bufo e Spallanzani*¹¹ constituiria o protótipo do autor de mensagens unilaterais que, preocupado com o mercado editorial, apenas coleciona dados pré-existentes, ao invés de interpretá-los.

Em trabalho posterior¹², Vera Lúcia observa como o leitor de *A grande arte* não acessa a autoria do crime ou do texto, porque esta erige-se como réplica de uma Babel atravessada de inter-referencialidade. Assim, a personagem Mandrake, leitor de Lima Prado e narrador, é também detetive e está sob suspeita de ser o criminoso. Esse acúmulo de funções textuais leva o leitor extradiegético a flutuar por várias possibilidades de identificação, inclusive espelhando-se no assassino construído por um texto que configura o próprio crime, levado a termo pela violência da linguagem. Nesse caso, a verdade, fundada na dedução lógica e na experiência concreta, é substituída pela versão verossímil. Tudo é jogo. O leitor também joga.

⁹ FIGUEIREDO, Vera L. F. de. Lúcia McCartney ou as relações intransitivas. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.2, n.2/3, mai/dez 1987, p. 30-35.

¹⁰ FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, 1967.

¹¹ -----, *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

¹² FIGUEIREDO, V. L. F. de. *O assassino é o leitor*. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.3, n. 4/5, jan/ago 1988, p. 20-26.

Ao promover o exame da mesma obra, Celso Favaretto¹³ aborda a questão da verdade como "um fato do corpo", construção de uma escrita compulsiva que sugere a vida como algo para ser lido. E nessa existência, que é puro artifício, a arte nasce do jogo criador de simulacros da realidade. A veracidade dos fatos — articulada por minúcias descritivas, pelo gênero policial e violência multiplicada — descaracteriza possíveis interpretações e constrói um "pensamento do corpo" e uma literatura de amoralidades. Para Favaretto, a compulsão de comer (comida e mulheres) e de matar transforma o corpo em máquina ambígua, sempre à beira do colapso, mas cujo funcionamento mobiliza todos os interesses em jogo. Ao narrador, restam a ironia, o cinismo e um moralismo amoral, por meio dos quais ri de si mesmo. Conforme essa perspectiva, tal atitude seria reduplicada no leitor, convocado a re-inventar a vida no jogo dos signos.

Silviano Santiago, ao examinar a obra de Rubem Fonseca, também reconhece no autor "o prosador por excelência do corpo na nossa literatura"¹⁴. Por meio de uma linguagem irreverente, obscena e agressiva, ele estaria promovendo um questionamento de determinados tabus ético-sociais e propondo uma reflexão sobre a relação dos homens entre si, suas liberdades possíveis, paixões e limites. Assim, a estreita relação entre corpo e linguagem promoveria uma denúncia da violência social, daria voz a certa "força humana" marginalizada e apresentaria novas perspectivas éticas.

EM 90, OUTRA LEITURA

No início desta década, a crítica permanece mobilizada pela obra de Rubem Fonseca. Em dissertação de mestrado¹⁵, Maria Cecília

¹³FAVARETTO, Celso. A grande arte de Rubem Fonseca. *Leia livros*. fev 1984. p.3.

¹⁴ SANTIAGO, Silvano. Errata. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

¹⁵ BOECHAT, M. Cecília B. *Na cena do crime*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1990.

Bruzzi Boechat discute, entre outras questões, o lugar ambíguo do leitor de *Bufo & Spallanzani*. Se há exigência de sua participação enquanto recebedor do romance, por outro lado, são-lhe sonegadas informações essenciais à decifração de enigmas.¹⁶ No jogo ardiloso entre ler/não-ler, trabalhando com uma história visível e outra secreta, o leitor alia-se ao construtor do relato e compromete-se com as próprias armadilhas das quais se torna vítima. Apesar de sua desconfiança, o destinatário é enganado pelo narrador que, além de confessar o crime e destitui-lo do papel de detetive competente, oferece-lhe um texto memorialista, lacunar e duvidoso que descrê da verdade dos fatos.

Paradoxalmente, é por essa mesma via que reconduz o leitor à participação, deixando-lhe a tarefa de decidir sobre a versão correta do crime. Assim, para Maria Cecília, o receptor dessa narrativa passa pela frustração de não descobrir o criminoso, do qual acaba por tornar-se sócio. Numa experiência transformadora de leitura, sua decepção é compensada pela participação ativa enquanto co-autor da narração.

Mais recentemente, Maria Aparecida O. Carvalho á desenvolve um estudo comparativo entre o anti-herói do conto "A força humana"¹⁷ e o herói da *Odisséia*. Se Ulisses configura o ideal grego de glória, imortalidade e força, o narrador do texto referido desconstrói tais valores, pois não passa de um questionador de planos e certezas cujo único compromisso repousa na lógica absurda da vida. Embora ambas as narrativas sejam de retorno — a Ítaca e à loja de discos — pesa sobre os protagonistas a condenação do eterno caminhar, numa relação circular consigo mesmos.¹⁸ Todavia, enquanto

¹⁶ Parece interessante observar que a página 161, da 2. edição de *A grande arte*, de 1983, da Livraria Francisco Alves, que estabelece relação entre guerreiros da mitologia grega e a personagem Lima Prado, não existe na 12. edição, de 1990, da Companhia das Letras. Essa ausência pode também significar uma sonegação de dados para dificultar a decodificação do texto e, assim, confundir e prender o leitor.

¹⁷ FONSECA, R. A força humana. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

¹⁸ CARVALHO, M. Aparecida O. A força humana (a odisséia do anti-herói). *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 mar 1991. Suplemento literário n. 1162.

o herói dirige-se retilineamente para a glória, seu antípoda no conto move-se em órbitas e labirintos, traçando uma trajetória incompleta e absurda. Nesse caso, o texto investe na frustração daquele tipo de leitor habituado ao herói clássico. Segundo a autora, a "força humana" revela-se na linguagem capaz de produzir narrativas dessa natureza, presididas pela dúvida e pela ironia.

Antônio Eduardo A. de Castro examina a recepção de textos como "74 degraus"¹⁹ ressaltando seu caráter produtivo. Nesse conto, construído apenas com o diálogo das personagens e cujo narrador desaparece, o receptor depara-se com uma ficção estilhaçada e elíptica. Dessa forma, ele é forçado a abandonar a passividade e recolher fragmentos textuais, recompondo-os, numa tentativa de inventar significados para a obra inacabada. Nesse movimento, o recebedor cria seu próprio objeto cultural e identifica-se com um narrador ausente, cujo lugar ocupa, para imaginar "estórias que ninguém gostaria de contar"²⁰, a exemplo daquelas que compõem *Feliz ano novo*.

A mais recente obra de Rubem Fonseca, *Romance negro e outras histórias*²¹, foi saudada por Mário Pontes como um retorno do autor à grande arte de produzir contos. Escritor de muitos temas e formas, para o ensaísta, Rubem absorve a todos em seus espelhos e arquiteta uma literatura análoga às bonecas russas, cujo encaixe em abismo supõe sempre algo secreto. Segundo o ensaísta, o livro aborda a violência em sua configuração tangencial e refinada e estabelece um vínculo estreito entre arte e fome. De fato, a personagem dr. Goldblum transcreve uma inusitada receita para seu cliente, onde compara a arte à fome.²² Pontes analisa a literatura como personagem importante de Fonseca que, padecendo de constante avidez, devora incansavelmente outros textos. Agora, o leitor não mais se choca contra o brutalismo da

¹⁹ FONSECA, R. 74 degraus. op. cit. 1975.

²⁰ CASTRO, Antônio E. A. de. A delicada rede de variações brutais de Rubem Fonseca. Texto inédito. FALE/UFMG.

²¹ FONSECA, R. *Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²² Ibidem, p. 65.

narrativa, mas debate-se nas malhas de uma erudição que homenageia toda uma estirpe de romancistas do gênero policial.²³

Nessa mesma perspectiva, Sérgio Augusto recebe *Romance negro* como uma obra que "faz da literatura, e não mais do cinema, o seu principal ponto de referência"²⁴. Suas personagens centrais são escritores empenhados na difícil arte de perseguir o texto. Na mesma matéria, o jornalista apresenta a opinião de vários autores a respeito da produção de Rubem Fonseca. Delas, destacaremos a de Silviano Santiago, porque atende ao intuito do presente estudo. Segundo ele, Rubem nunca está onde o leitor o espera e, em seu deslocamento ininterrupto, configura um iconoclasta, fato que atesta sua contemporaneidade.

Além dos ensaios acima citados, tivemos acesso a inúmeras outras produções realizadas a partir dos contos e romances de Rubem Fonseca, nos quais a crítica não consegue ultrapassar o nível da paráfrase e da contemplação passiva. Mesmo assim, esses textos apontam a referida obra como espaço de um diálogo permanente, o que referenda sua importância no cenário brasileiro contemporâneo.

O mercado aberto por Rubem Fonseca atesta uma crescente demanda de sua obra, desde as tiragens iniciais de 3.000 exemplares até *Agosto* com 123.000 livros vendidos. Há, além disso, várias edições esgotadas, o que demonstra sua capacidade de lidar com um público não acostumado à narrativa do tipo policial, principalmente quando a mesma sobrevive à custa de modificações do próprio gênero. O êxito de recepção desses relatos, pelo leitor comum ou especializado, parece que se origina na tripla possibilidade discutida por Jauss: a experiência estética envolve percepção, cognição e catarse.

Torna-se evidente, contudo, que há diferentes recepções do literário as quais são influenciadas pela posição do indivíduo no interior de variáveis do tipo idade, sexo, ideologia, escolaridade. Porém, do nosso ponto-de-vista, um fator determinante do nível de leitura é o próprio contato do recebedor com outros textos, ensaísticos ou literários, referentes ou não à obra sobre a qual volta sua atenção.

²³ PONTES, Mário. Reencontro com a grande arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 abr 1992.

²⁴ AUGUSTO, Sérgio. O cineasta das letras agora está no teatro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 mar 1992.

A relação estabelecida pelo destinatário entre o texto que lê e sua própria experiência — de leitura e de vida — constitui o dado fundamental e modificador do resultado da leitura. Esse trabalho intertextual possibilita a transformação da obra em algo diferente dela mesma. Assim, o prazer estético não fica limitado à entrega inocente às palavras: ultrapassando-as, permite a elaboração do novo. Para Jauss, o fruidor, apesar de distanciar-se do objeto a fim de transformá-lo em objeto estético, simultaneamente depõe profundo interesse em sua contemplação. Usufruir o mundo oferecido pelo objeto e ao mesmo tempo negá-lo para reconstruí-lo, leva o sujeito a obter prazer tanto do objeto quanto do próprio *eu*, comprometido nessa paradoxal reciprocidade.

Na recepção de objetos disformes ou cruéis, ainda conforme Jauss, o leitor rejeita seu caráter de negatividade e, pela reflexão distanciada, procura gozar apenas sua própria capacidade de não envolvimento. Outra possibilidade de leitura consiste em considerar a obra como pura ficção, entregar-se às emoções e participar do jogo e da experiência do outro, protegido pela certeza de que tudo é encenação. Uma terceira alternativa, a partir de considerações freudianas, está na permissão do retorno do recalcado através do contato com episódios e personagens que reacendam, ainda que fugazmente, o vivido e reprimido.

Ao retomar certas categorias aristotélicas, Jauss observa que a *poiesis* configura a satisfação associada à obra que se realiza, sendo tal experiência levada a cabo pelo destinatário re-criador do texto. Por outro lado, a *aisthesis*, revista por Baungartem, aponta para a dupla razão do prazer diante da arte: reconhecimento da imagem imitada e observação da técnica perfeita. Por último, a *katharsis*, numa concepção vinculada ao pensamento de Górgias, dá ocasião ao contentamento por tornar possíveis a liberação emocional e a mudança de crenças e comportamentos. Tais instâncias do ato receptor, embora não se organizem de forma hierárquica, mantêm entre si determinadas relações sequenciais as quais, em frequentes re-combinações, elaboram o espaço prazeroso da leitura.

Os leitores de Rubem Fonseca, como quaisquer outros, também experimentam o sensível, o catártico e o inteligível. Contudo, o que os diferencia dos demais talvez seja sua fascinação por textos cujos contecimentos e personagens são marcados por violência, erotismo,

ceticismo e pela falsificação permanente de dados. Tais questões, ao reservarem para os leitores um lugar indeterminado, instigam neles a suspeita, a visão crítica e, portanto, a produtividade. O exame desse quadro ensaístico indica uma recepção preocupada com características da narrativa policial e/ou com uma linguagem agressiva e erótica. Por ser possível uma articulação entre certas análises dos anos 80 (as questões do leitor violentado e do corpo como máquina ambígua e instauradora de uma nova ética) e da década de 90 (a co-autoria, a estratégia narrativa do engano e do texto antropofágico), realizamos uma nova investigação dessa literatura, principalmente do romance *A grande arte*. Nesse caso, consideramos tais narrativas como jogos de linguagem cujas regras passam pela apresentação de duas metáforas recorrentes: a do livro e a do corpo. Ambas, ao que parece, remetem à própria produção literária enquanto processo de comunicação — são produtos-produtores de linguagem. Entrelaçadas, essas duas imagens propiciam sua mútua (des)construção e, ao mesmo tempo, instauram uma terceira questão: a dinâmica obsessiva da fraude textual, que relativiza certos conceitos da modernidade como novidade, verdade, essência e realidade.

Na obra de Rubem Fonseca, a escrita e o corpo são elementos que se inter-devoram e permitem, através dessa morte metafórica, a existência do ficcional. O modelo apolíneo de beleza, que gerencia a construção de textos e corpos perfeitos, acaba por edificá-los como simulacros que, quanto mais desejam aproximar-se do molde, mais se mostram como signos divergentes e artificiosos. O desejo contemporâneo de se construir um corpo gil, saudável e lúcido, paradoxalmente, provoca uma remissão às metamorfoses dionisiacas, especialmente quando esse corpo torna-se passional, impetuoso, vítima ou homicida e desafia certos modelos corporais ou textuais. Assim, a (des)articulação corpo/linguagem, ao mesmo tempo em que edifica a obra, aponta seu caráter enganoso, desviante e, por isso mesmo, sedutor. Na estrutura geral da obra de Rubem Fonseca, a estratégia narrativa de devoração e falsificação sistemática de textos e corpos instaura a reversibilidade incessante do sentido e transforma o próprio leitor num signo deglutido, esvaziado e, portanto, produtivo.

Além de propiciar uma função catártica liberadora da tensão provocada por ela mesma, a obra de Rubem Fonseca propõe ao leitor histórias presididas pela indeterminação. O gênero policial, por si

só, já exige um receptor atento e desconfiado que, embora se aventure nas peripécias narrativas, guarda-se em devidas precauções. Todavia, todo o cuidado é pouco, porque essa obra, ao selecionar determinados aspectos para caracterizar situações e personagens, constrói-se sobre evasivas e paradoxos, fontes de constante equivocação. E é justamente aí que reside sua sedução: esconder o jogo equivale a um desafio sistemático ao destinatário que deve ampliar suas suspeitas e reflexões, atravessando um texto do qual participa enquanto sujeito perceptivo e cognitivo, mesmo quando este seria impaticipável porque supostamente amoral.

Assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vai-e-vem, sem um lugar preciso e seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução.

Em ato de intensa reflexão sobre a vida, o leitor corta o texto para acessar uma essência que não há. Procura, dessa forma, destruir o monstro ... sagrado que o submete. Ledo engano: quanto mais fala dele para o exorcizar, mais lhe confere vida nova porque o atualiza. Ao profanar o templo onde se perde, o leitor encontra-o/encontra-se outro. Essa diferença, processada no diálogo veemente e mudo do sujeito frente à obra, aponta a representação do horrível como uma instância que pode significar apego à vida, ou a recusa de sua brevidade. Nessa percepção do nada — a morte e seus congêneres — o destinatário responde à violentação sofrida com outra forma de violência: devassa o texto, viola seus segredos e aprende a conviver com pontos obscuros dos quais reconhece que nada sabe. Contudo, resta-lhe sempre o prazer da interlocução com a obra que, entre amavios e (des)encantos, permitiu-lhe experimentar a sedução das palavras.