

Revista Criação e Crítica

Declaração de Direito Autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- a. Autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista.
- b. Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não-exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- c. Autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado (Veja O Efeito do Acesso Livre).

Fonte: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/about/submissions>. Acesso em: 14 dez. 2018.

REFERÊNCIA

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. O cobrador com relato de ocorrência: a escrita ferozcinematográfica de Rubem Fonseca. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, v. 16, p. 34-49, 2016. 1606/issn.1984-1124.v0i16p34-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/111847/114152>. Acesso em: 14 dez. 2018.

O COBRADOR COM RELATO DE OCORRÊNCIA: A ESCRITA FEROCINEMATOGRAFICA DE RUBEM FONSECA

THE TAKER WITH REPORT OF OCCURRENCE: THE FEROCIOUSCINEMATOGRAPHIC WRITING OF RUBEM FONSECA

Helciclever Barros da Silva Vitoriano¹

André Luís Gomes²

RESUMO: O artigo apresenta uma breve análise dos contos *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência* e *O Cobrador*, ambos de Rubem Fonseca, tendo como foco principal a discussão do entrelaçamento do discurso literário a partir de elementos caros à linguagem cinematográfica de tonalidade documental e do discurso midiático televisivo hegemônico até o momento da escritura dos referidos contos. O recorte teórico utilizado advém majoritariamente das ideias de Robert Stam (2008) e Pellegrini *et al.* (2003). A constatação dessa reflexão sinaliza que os textos de Fonseca são profundamente marcados pelo diálogo com aspectos e elementos da produção midiática e cinematográfica que gerou um texto híbrido, cambiante entre o literário e o cinematográfico, o que aumenta a força discursiva da sua narrativa, que na qualidade de representante da contemporaneidade é, sobretudo, visual, se cogitarmos nos termos de Pellegrini (2003). Conclui-se que a escrita dos contos é embebida de um viés fortemente cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Crônica; Cinema; Mídia; Rubem Fonseca.

ABSTRACT: This paper presents a brief analysis of the short stories *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência* and *O Cobrador*, by the Brazilian author Rubem Fonseca. The main focus is on the discussion of literary discourse intertwining from relevant elements of movie language and the hegemonic television mediatic discourse by the time of the aforementioned tales. The theoretical approach stems from the ideas of Robert Stam (2008) and Pellegrini *et al.* (2003). This reflection indicates that Fonseca texts are deeply marked by dialogue with respect to some aspects and elements of the media and film production that have generated a hybrid text, alternating between the literary and the cinematographic language what increases the discursive power of his narrative, which in contemporary representation is primarily visual, if we base our thought on Pellegrini (2003) work. It can be concluded that these short stories are embedded with a strong cinematographic bias.

KEYWORDS: Short story; Chronicle; Cinema; Media; Rubem Fonseca.

INTRODUÇÃO

Tendo como parâmetro inicial as conclusões de Pellegrini (2003), para quem “a cultura contemporânea é sobretudo visual” (PELLEGRINI, 2003, p. 15), o cinema nesta direção tem forte centralidade, em “concorrência” com o texto literário, nas relações sociais e artísticas da nossa atualidade. Esse papel era, até o fim do século XIX, principalmente da literatura, incluindo o teatro, mas também das artes plásticas. Essa assertiva de Pellegrini (2003) não exclui a orientação cultural

¹ Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB. É Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep. E-mail: helciclever@gmail.com.

² Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP. É Professor-Adjunto da Universidade de Brasília – UnB. E-mail: andrelg.unb@gmail.com.

para a visualidade presente em outros períodos históricos, mas sim, de modo dialético e numa perspectiva de continuidade dos processos de criação artística imagética do passado, sinaliza uma ampliação e aceleração da cultura visual em curso desde a Antiguidade Clássica, da qual inclusive se originam as relações interartes e intermediáticas hoje em debate nos meios acadêmicos.

A literatura era e ainda é normalmente vista como fonte inesgotável para a produção de obras cinematográficas, sobretudo servindo de afirmação do cinema como arte prestigiada, movimento que se tornou crescente desde os primeiros ensaios fílmicos. No entanto, a sétima arte já dispõe há um bom tempo de construtos críticos e teóricos robustos para seguir seus próprios caminhos artísticos, não de forma isolada, mas como arte autônoma, ainda que em permanente diálogo com a literatura e outras artes.

O percurso desenhado pelos escritores contemporâneos em relação à mídia e ao cinema foi e é “contaminado” pela força de nossa era, que tem adensado os processos de produção simbólica de imagens em movimento, entre os quais o cinema se coloca como uma das pedras angulares para representar a realidade, criar outros mundos e debater sobre as angústias da vida urbana brasileira, marcada e historicamente centrada na violência, como já bem estudou Jaime Ginzburg (2010). No que tange aos reflexos desse processo no bojo da literatura brasileira, algo que se agudizou na contemporaneidade, Fonseca é um dos paradigmas para se pensar a representação da violência na literatura (GINZBURG, 2010, p. 257).

Filmes recentes de nossa cinematografia se notabilizaram pelo tratamento neo ou mesmo hiper-realista dado à violência nas cidades e suas maiores periferias, como ocorreu, por exemplo, nas películas *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. Essas obras fílmicas, entre outras, têm como um de seus substratos históricos a obra de Rubem Fonseca, um exímio analista da realidade e da herança violenta do nosso país, pois expunha literariamente o contexto da ditadura militar.

Robert Stam (2008, p. 197) trabalha com a ideia de que determinadas narrativas literárias, notadamente romances, sejam “protocinematográficas”, ou seja, há em determinadas escrituras literárias elementos que permitem maior interação com o cinema, permitindo maior exploração do diálogo, pois essas narrativas dispõem de características caras ao que se cristalizou na linguagem do cinema. Como exemplo, *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, que segundo Stam (2008), a partir das considerações críticas de Eisenstein sobre a forma de narrar do romancista francês, é um precursor da montagem cinematográfica (EISENSTEIN, 2002, p. 21). O romance protocinematográfico é anterior ao advento do cinema (OLIVEIRA, 2013, p. 23). Apesar de acertada a abordagem de Stam (2008), consideramos que a maioria dos textos literários trazem subsídios para uma transposição cinematográfica bem-sucedida, se bem manejados pelos cineastas. No caso de Rubem Fonseca, a relação cinema-literatura é ainda mais profunda em razão da mescla de características das duas linguagens artísticas, perceptíveis em seus contos aqui analisados. Como veremos ao longo dessa exposição, ao revés desse tipo de texto anterior ao cinema, a prosa fonssequiana é “contaminada” pelos recursos expressivos cinematográficos.

Vimos defendendo que, em realidade, o grande precursor da montagem cinematográfica é o contista e poeta americano Edgar Allan Poe, especialmente com sua obra poética capital, *The Raven* (1845), conjuntamente com o ensaio autorreferencial do referido poema *Philosophy of Composition* (1846) (VITORIANO; GOMES, 2015), obras estas que igualmente foram examinadas

com profundidade e reverenciadas por Eisenstein em seu texto sugestivamente intitulado *The Psychology of Composition* (1944).

Da mesma forma, a literatura brasileira vem experimentando diálogo com a linguagem do cinema desde os primeiros modernistas, notadamente Oswald de Andrade. Isso se deu especialmente porque o modernismo é o primeiro grande movimento artístico pós-cinema e as vanguardas artísticas, sobretudo o Futurismo, o Surrealismo e o Cubismo, pregavam o novo, a velocidade, a sobreposição de imagens, o enquadramento, as formas geométricas. E o que poderia ser mais novo que o cinema naquela altura? Se o cinema parecia confirmar que “uma imagem vale mais que mil palavras”, a literatura passou a explorar e criar recursos cinematográficos, com justaposição de palavras, hiatos, silêncios, fragmentação e a hifenização para ampliar sentidos através da palavra-imagem. O poema-narrativo de Oswald de Andrade, “o capoeira”, exemplifica essa linguagem sintética e imagética:

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.
(ANDRADE, 1978, p. 94)

O poeta modernista explora dois tipos de linguagem: a coloquial, através das variações linguísticas em oposição à norma culta adotada no último verso, e os princípios das estéticas futurista e cubista, que se caracterizam pela rapidez e pela redução da linguagem. Basta compararmos os versos 1 e 3 e pela decomposição e geometrização das partes mencionadas no último verso, que leva o leitor à construção de alguns planos, que se fecham em *close-up* nas “pernas” e “cabeças” espalhadas na calçada.

O poema se fecha ironicamente trágico, pois o que poderia ser apenas um jogo de capoeira resulta numa briga e em mortes. Em quatro versos, o poeta reconstrói uma briga entre duas personagens em que o constructo dual se acentua na linguagem coloquial e na obediência à norma culta; no cidadão comum, o capoeira, e o soldado; e no ato violento que resulta em dois membros espalhados pela calçada, “pernas e cabeças”. Poderíamos afirmar que o poema-narrativo de Oswald de Andrade seria exemplo de texto impactado pelo advento do cinema e sua linguagem.

As características do poema oswaldiano nos remetem às da narrativa de Rubem Fonseca, marcada pela coloquialidade e por abordagens temáticas que escancaram as relações urbanas, violentas e brutas, por meio de uma abordagem marcada pela coloquialidade. Por isso, Antonio Candido chamou o estilo de Fonseca de “realismo feroz” (CANDIDO, 2011, p. 257).

FEROCIDADE IMAGÉTICA: UM RELATOR E UM COBRADOR

A obra de Rubem Fonseca tem forte sintonia com alguns dos procedimentos de construção, notadamente a montagem fílmica e com a linguagem cinematográfica de modo geral³. Os seus textos *Cinema e literatura*, *Pipoca e José – uma história em cinco capítulos* são exemplares nesse sentido e nos levam a conceber que sua escrita seja um híbrido do literário e do cinematográfico bastante peculiar, pois é um verdadeiro “cinema de palavras”. Reiterando, Fonseca provavelmente leu Edgar Allan Poe (BORGES, 2009, p. 318-323), pai do conto moderno, do gênero policial e detetivesco e, portanto, desenvolvedor de uma das formas literárias mais paralelas ao cinema, que é o conto do século XIX, especialmente pelo intenso trabalho desse gênero na focalização narrativa e condensação das ações e personagens.

Parafraseando, mas inserindo de maneira diversa o cinema na conclusão cortazariana sobre os vínculos conto-fotografia, romance-cinema, teríamos: O romance ganha a luta por pontos; já o conto e o cinema, por nocaute. Quanto às aludidas ideias originais de Cortázar, por ser uma teorização já clássica, transcrevemos com mais detalhes:

Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. Um escritor argentino muito amigo do boxe me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 1998, p. 267-268).

Já Ricardo Piglia (2004), em suas postulações teóricas ou teses pontua que o conto tem dupla instância narrativa: ou duas histórias. Assim, “O conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). O cinema também tem dois ou até três níveis narrativos, pois a imagem em si narra, assim como há o plano narrativo das personagens, que ainda podem ser interseccionados por um narrador em voz *over*.

Seguindo, deste modo, essa longa tradição entre os contistas, Fonseca insere sua pena de escritor no âmbito da perambulação nas ruas da cidade, transformando sua visão artística a partir da *flânerie à la* Baudelaire:

³ Rubem Fonseca também é roteirista (PEREIRA, 2011, p. 13). Ele escreveu, por exemplo, o roteiro do filme *O Homem do Ano*, de José Henrique Fonseca (2003).

Como escritor, ele se permite uma *flânerie* diferenciada: ver-se repórter da cena, espectador; alguém que assiste à ação e somente a descreve, como se dela não pertencesse. Talvez seja esta a escolha de Fonseca quando lança mão do recurso da terceira pessoa. O uso desse ponto de vista, desse foco narrativo assemelha-se muito ao da câmera do diretor de cinema – outra arte confessadamente da predileção do autor. (PEREIRA, 2011, p. 48).

O conto moderno é, reiterando, um gênero que nasceu bem próximo ao desenvolvimento do cinema. Portanto, alguns contistas modernos ou contemporâneos trazem em seu bojo artístico contundente material de base para transposições cinematográficas. No caso de Rubem Fonseca, o que se nota é o entrecruzamento das linguagens de forma visceral. Aguiar (2003) pondera isso ao apontar que o cinema “tem muito a ver com a concentração do conto e com o procedimento épico” (AGUIAR, 2003, p. 139). O mesmo autor pondera que “também fica evidente o tributo, penso eu, que nossa imaginação paga à linguagem literária verbal e à arte literária, em que pese a grande autonomia de que desfrutam hoje todas as artes” (*idem*). Em Fonseca, sua narrativa é que deve homenagear à linguagem da sétima arte.

O conto em terceira pessoa de Rubem Fonseca *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência* simboliza exatamente essa sinergia entre o literário que se alimenta do discurso do cinema, principalmente do cinema de natureza documental ou mesmo de uma reportagem jornalística típica dos diários televisivos *standard* brasileiros até os anos de 1980-1990. Aliás, como bem pondera Flávio Aguiar (2003, p. 118-119), a estrutura narrativa dos telejornais, por exemplo, mantém um tom folhetinesco, e, portanto, literário, ao divulgar um fato. Nessa direção, até mesmo o telejornalismo se torna ficção, retirando-lhe a impressão de revelador da verdade. Dessa maneira, se aproximar do discurso jornalístico e documental não garante a desficcionalização do relato fonsequiano, ao contrário, reforça sua ficcionalidade.

O conto se ancora primeiramente no gênero literário e midiático híbrido por natureza, a crônica, que nesta narrativa pende mais para a crônica jornalística que a literária, embotando as diferenças entre estes dois gêneros, que sabidamente são imbricados. Há na base do texto de Fonseca, portanto, uma mescla proposital de conto-crônica. A natureza intermidiática e híbrida da obra fonsequiana fica bem evidente em outros contos importantes do autor, como é o caso de *Lúcia MacCartney*, conforme aponta Santos:

O conto *Lúcia MacCartney*, que teve adaptação tanto para o teatro quanto para o cinema, talvez pelo estranhamento que causa aos leitores, por sua estrutura que ora se apresenta similar à de um roteiro de teatro, cinema ou televisão, ora se apresenta como um texto de múltipla escolha, hipertexto ou até mesmo uma instalação do tipo interativa, é um dos mais comentados pela crítica. (SANTOS, 2013, p. 18).

Um aspecto curioso da escrita fonsequiana é que, além de adaptável ao universo intermidiático, ela se concebe no interior do próprio movimento entre mídias, o que a confere trânsito

tranquilo para recriações no cinema, teatro e televisão, pois ela objetiva ser uma espécie de síntese dessas artes e mídias.

Interessante notar que, nos primórdios da luz cinematográfica, esta precisava da literatura para se constituir e se entender como arte, ao passo que a obra de Rubem Fonseca demonstra que em tempos mais atuais, ocorre o inverso: a literatura se serve dos meios midiáticos e cinematográficos. Isso ocorre não apenas para examiná-los, criticá-los, - algo que Fonseca também realiza -, mas para, além disso, promover um diálogo de sustentação da narrativa literária por via de esteios comuns às duas artes ou até mesmo elementos próprios da linguagem do cinema. Fonseca tem clareza da aproximação do discurso literário com o cinematográfico mais próximo das massas⁴.

Neste sentido, ou seja, em razão de sua narrativa calcada nos dilemas da violência do cotidiano, Fonseca é tributário da tradição cinematográfica de matiz francesa e que pode ser transmigra para o contexto brasileiro ou mesmo americano: “A cultura cinematográfica de massa se impõe em Paris, no final do século XIX, em uma sociedade urbana, ávida de espetáculo do corpo, de experiências visuais ‘realistas’”. (BAECQUE, 2008, p. 483).

Focalizando nossa análise no conto *Relato de ocorrência*, o autor constrói uma cena do cotidiano, típica dos noticiários televisivos e impressos: um acidente numa rodovia. O narrador-testemunha descreve os fatos e nos leva a construir mentalmente as cenas e personagens descritas de forma seletiva e pormenorizada. Um ônibus, ao tentar desviar de uma vaca que atravessava a pista, se choca com o muro da ponte, despenca num rio e deixa o animal morto sobre a ponte. Após o acidente, dois espaços se estabelecem: um, debaixo da ponte e outro, sobre a ponte. O narrador, que tudo vê, vai conduzindo o olhar do leitor para cenas que vão se acumulando no breve relato. Como uma câmera, o narrador constrói planos fechados, geralmente, nos olhares das personagens: “os três olham para a vaca” (FONSECA, 2004, p 361), “Elias [...] olha com ódio para Marcílio e Ivonildo” (FONSECA, 2004, p 361). Dessa forma, uma série de planos-detache é criada ao longo do conto.

Numa perspectiva normal, os passageiros do ônibus, feridos ou mortos, seriam foco principal da notícia e da atenção das pessoas presentes no local. De acordo com a linguagem jornalística, que prima pela objetividade e clareza, o relato inicia esclarecendo quando e onde ocorreu o acidente - 3 de maio, na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro - e quem nele estava envolvido, o motorista Plínio Sérgio e os passageiros: uma mulher, Ovídia Monteiro, Manuel dos Santos Pinhal, o menino Reinaldo, de um ano, filho de Manuel e Eduardo Varela, e uma vaca. Logo em seguida, são apresentados alguns “residentes das cercanias” (FONSECA, 2004, p 361) que, ao invés de ajudar os feridos, preocupam-se com a vaca morta, fonte de proteína e objeto prioritário dos transeuntes que “limpam” o asfalto, após a disputa dos presentes pela carne do animal.

É a partir desses recursos que o narrador poderia passar a descrever a tripla tragédia: acidente das vítimas, dos passageiros e da vaca, priorizando a animalização que a situação trágica criou. No entanto, dos dois espaços trágicos criados pelo acidente - debaixo e sobre a ponte-, o segundo é retratado em diversos ângulos pelo narrador-câmera enquanto o primeiro fica “fora de quadro”, deixando o leitor sem informações e detalhamentos sobre o que aconteceu após o acidente.

⁴ Importante sinalizar que Fonseca sabe dosar muito bem sua obra entre a adesão e crítica aos meios midiáticos.

Os passageiros que sofreram com o acidente são esquecidos e a narrativa se limita a relatar para o leitor, em diversos planos e enquadramentos, o que se passa sobre a ponte. Essa opção narrativa acentua a ideia de inovação do conto fonsequiano no que tange à aproximação visceral com o cinematográfico, filiando-se ao que contistas estelares, ainda anteriores ao nascimento do cinema, traziam em sua constituição narrativa a gênese da narrativa cinematográfica, como é o caso dos textos de Edgar Allan Poe.

Além disso, a focalização narrativa é muito semelhante à movimentação de câmera de cinema. O narrador opera como um *cameraman*, ou um repórter cinematográfico, que está a registrar com sua lente o acidente do ônibus, mas deixa de fazê-lo devido ao inusitado e deplorável comportamento dos moradores das cercanias.

Os três primeiros trechos da narrativa são uma focalização em panorâmica cinematográfica da cena principal que irá se desenrolar:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroadado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroadado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte a vaca está morta. (FONSECA, 2004, p. 360).

Um elemento importante é a localização da vaca em relação aos acidentados. O narrador-câmera deixa bem evidente e em destaque que o animal é que está no centro da cena. Pouco se sabe a forma como se encontram as pessoas acidentadas/mortas.

No fragmento abaixo temos um exemplo que indica claramente a posição de câmera em *plongée* e, deste modo, é apenas por meio dos olhos de Ivonildo que se vê a cena do desastre.

Que coisa, diz Ivonildo, depois de se debruçar na amurada da ponte e olhar os bombeiros e os policiais embaixo. Em cima da ponte, além do motorista de um carro da Polícia Rodoviária, estão apenas Elias, Marcílio e Ivonildo. (FONSECA, 2004, p. 361).

Outro de exemplo de plano cinematográfico inferido a partir da construção textual de Fonseca se observa em: “Ao longe vê-se o vulto de Lucília, correndo” (FONSECA, 2004, p. 361). Nessa perspectiva, imagina-se a construção de um plano geral, o mais aberto possível.

O conto é construído basicamente de breves falas das personagens e indicações lacônicas descritivas e de ações que essas personagens executam no enredo. Essa característica de brevidade e síntese textual é muito propícia para recriação cinematográfica, e assemelha-se a um roteiro⁵, oferecendo possibilidades de filmagens de planos e situando algumas perspectivas de montagem cinematográfica.

⁵ Sobre um resgate histórico da relação roteiro-cineasta, Cf. Montoro; Peixoto (2009).

Em mais um ponto de clareza sobre mudança de planos, tem-se a seguinte passagem do conto:

A situação não anda boa não, diz Elias olhando para a vaca. Ele não consegue tirar os olhos da vaca.

É verdade, diz Marcílio.

Os três olham para a vaca.

Ao longe vê-se o vulto de Lucília, correndo. (FONSECA, 2004, p. 361).

Os três primeiros períodos do fragmento supracitado desenharam um plano médio que se torna fechado na frase “É verdade, diz Marcílio”. Em “os três olham para vaca”, o plano volta para um enquadramento médio a aberto e o último período textual, em decorrência da continuidade da narrativa, se torna um plano americano.

Num movimento contrário, ou seja, do plano fechado ao aberto e do médio ao fechado, tem-se a seguinte passagem do conto:

Elias recomeçou a cuspir. Se eu pudesse eu também era rico, diz Elias. Marcílio e Ivonildo balançam a cabeça, olham para a vaca e para Lucília, que se aproxima correndo. Lucília também não gosta de ver os dois homens. Bom dia dona Lucília, diz Marcílio. Lucília responde balançando a cabeça. Demorei muito?, pergunta, sem fôlego, ao marido. (FONSECA, 2004, p. 361).

O verbo “aparecer” presente na próxima citação é muito eloquente para indicar a transposição do texto para o filme. Ademais, as outras frases são marcações cênicas entremeadas por curtos diálogos, típicas de roteiros, inclusive se pensarmos na indicação precisa do distanciamento do personagem João que ao cabo “fica observando” (FONSECA, 2004, p. 362), o que no contexto de nossa análise, se traduz cinematograficamente como o olhar da câmera que passa a narrar imagetivamente o que se passa, ou seja, que a vaca está semidescarnada.

Com uma serra, um facão e uma machadinha aparece João Leitão, o açougueiro, acompanhado de dois ajudantes.

O senhor não pode, grita Elias.

João Leitão se ajoelha perto da vaca.

Não pode, diz Elias dando um empurrão em João. João cai sentado.

Não pode, gritam os irmãos Medrado.

Não pode, gritam todos, com exceção do motorista da polícia.

João se afasta; a dez metros de distância, para; com os seus ajudantes, fica observando. A vaca está semidescarnada. Não foi fácil cortar o rabo. A cabeça e as patas ninguém conseguiu cortar. (FONSECA, 2004, p. 361-362).

O comportamento das personagens que se fixam para a vaca é entremeadado pela questão econômica por que passava o Brasil nos anos de 1980: “A situação não anda boa não, diz Elias

olhando para a vaca” (FONSECA, 2004, p. 361), embora o texto não mencione explicitamente o tempo da narrativa, a situação econômica do país se encontrava muito desfavorável naquele período. Contudo, a justificativa econômica não é muito acentuada no conto, de maneira que isso não atenua o caráter desumano das atitudes das personagens, de maneira que estas se mostram animalizadas ao extremo pelas condições sociais.

A imagem construída a partir da frase “Na ponte fica apenas a poça de sangue” (FONSECA, 2004, p. 362). revela a frieza das relações humanas, especialmente numa tendência que somente se acentuou de meados do século XX para cá – a banalização do sofrimento humano e das tragédias diárias, assistidas no cinema ou na TV regadas a refrigerante e pipoca e que não significam nada para além daquele momento específico da ocorrência.

O título do conto remete imediatamente ao fecho clássico das telenovelas brasileiras hegemônicas da maior rede de TV aberta, - até recentemente-, do país, sendo um modelo transposto para as demais produções televisivas até a atualidade, seja telenovela, séries, ou outras produções audiovisuais. A intenção dos produtos midiáticos que se servem deste expediente é enfatizar que, apesar das correlações com a realidade, o trabalho é ficcional.

No caso do texto de Fonseca, há uma inversão carnavalizada deste encaminhamento midiático tradicional. No conto, “qualquer semelhança não é mera coincidência”, traduzindo a ideia de que o conto está trabalhando num espaço tenso entre a realidade e a ficção, transfigurando os polos, pois enquanto a televisão e seus produtos precisam reafirmar seu caráter ficcional por meio de tais asserções, a literatura usa esse discurso em sua face oposta para construir a ideia de realidade dos fatos, tal qual uma notícia de jornal, um boletim de ocorrência policial, uma “fotografia”, um documentário de “fatos reais”.

Enfim, há no texto de Fonseca uma intenção de desficcionalizar a ficção, vendendo a ideia se tratar de um discurso documental. Logicamente, sabe-se que essa operação não “desliteraliza” o texto, mas apenas constrói um movimento similar ao do cinema narrativo clássico e o de transparência baziniano. O conto de Fonseca cria a mesma “impressão” de realidade que se consolidou no cinema narrativo clássico.

É preciso entender que a forma de tratamento feita por Fonseca sobre os dilemas sociais é feroz e atroz do ponto de vista da violência da narrativa, mas sua condução narrativa é feita de forma indireta, conforme assevera Santos:

Os contos não trazem alusões específicas à realidade política brasileira, mas fundamentalmente à inoperabilidade, a inércia, do homem em face de uma cidade gigantesca que o devora e cerceia. A modernização progressiva, que aumenta o abismo que separa os ricos dos miseráveis, surge religiosamente nos contos, seja corporificada em um personagem, seja sob a forma de uma citação. (SANTOS, 2008, p. 20).

Por sua vinculação com o universo policial, (Rubem Fonseca foi delegado de polícia) o conto também dialoga com o discurso deste campo. O texto encaminha-se, nesse horizonte, como se fosse um registro de ocorrência policial; no entanto, há um policial presente na cena que se alinha

ao proceder dos demais sujeitos presentes à cena e se ocupa dos despojos da vaca. Fica patente a composição híbrida de vários gêneros e discursos que perpassam o “conto-crônica” de Fonseca.

Assim, o conto ganha uma dimensão triádica de crônica, relato policial e reportagem-documentário. O curioso é que o título, mesmo intencionando se afastar da ficção, reconhece esse lugar de fala, pois se assemelha a uma ocorrência, o que não significa que o conto se desloque totalmente para essa intencionalidade.

Inicialmente, a forma como o texto se apresenta pode facilmente ser vista como um tipo de roteiro cinematográfico, especialmente pela forma breve, figurando quase como didascálias teatrais ou mesmo permitindo possíveis posicionamentos de câmera, angulações, construção de planos e perspectivas de montagem cinematográfica, reverberando numa orientação diretiva das imagens que dele podem nascer numa possível transposição para a tela. Esses procedimentos narrativos fonséquianos já se faziam presentes no conto *O Inimigo*, de acordo com Eduardo Prazeres dos Santos:

Em *O Inimigo*, Rubem Fonseca constrói uma narrativa diferenciada dos contos anteriores de seu livro de estreia. Ocorre uma entremeação de diálogos, a fragmentação ganha corpo, uma tabela de preços dos serviços prestados por uma igreja católica é inserida no texto, diálogos com marcações cinematográficas/cênicas, constituem esse conto inovador. (SANTOS, 2008, p. 21).

Segundo Aguiar (2003), a narrativa literária tem articulação temporal diferente do cinema, pois neste último as “sequências, mesmo as lembranças de uma personagem, articulam-se muito mais evidentemente como uma sucessão de presente: “isto + isto + isto + isto + ...”, ou seja, “presentifica tudo” (AGUIAR, 2003, p. 122). Ora, o conto de Rubem Fonseca vai exatamente nessa direção e sua narrativa se envereda para o caminho descrito por Aguiar (2003), pois o cinema, a literatura, a televisão e as artes em geral são “criadores de mitos no sentido aristotélico da palavra, isto é de fabulações que engendram a possibilidade do reconhecimento da situação presente dos destinatários em relação aos parâmetros da cultura de que fazem parte”. (AGUIAR, 2003, p. 123).

O COBRADOR E O CINEMA

Na mesma linha do conto *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*, em *O Cobrador*, o personagem que dá nome à série de micronarrativas entrelaçadas tem uma relação com o universo midiático televisivo e cinematográfico (PEREIRA, 2011, p. 110), pois é a partir de uma mirada neste universo que ele se alimenta de ódio, especialmente um ódio de classe, pelo exacerbado consumismo das classes médias brasileiras:

Quem quiser mandar em mim pode querer, mas vai morrer. Estou querendo muito matar um figurão desses que mostram na televisão a sua cara paternal de velhaco bem-sucedido, uma pessoa de sangue engrossado por caviars e champãs. Come caviar/ teu dia vai chegar./ Estão me devendo uma garota de vinte anos,

cheia de dentes e perfume. A moça do prédio de mármore? Entro e ela está me esperando, sentada na sala, quieta, imóvel, o cabelo muito preto, o rosto branco, parece uma fotografia. (FONSECA, 2004, p. 500).

No livro e conto homônimo, *O Cobrador* (1979), Rubem Fonseca explora uma figura que é muito cara ao cinema e a outros produtos das artes midiáticas, o *serial killer*. Contudo, a sua versão de assassino em série é pautada por uma visada ideológica, pois o personagem sai em busca de tudo que a sociedade lhe negou, inclusive sexo, o que o leva cometer estupros, por exemplo.

Levei a dona pro quarto. Tira a roupa. Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. (FONSECA, 2004, p. 498).

O interessante na narrativa de *O Cobrador* é que o narrador-assassino-estuprador é quem conduz nosso olhar a partir de sua perspectiva, segundo ele, justificável, o que minimiza em boa medida a visão que se tem de suas ações condenáveis. Em fragmentos-cenas, o Cobrador ora relata o que vê, mas logo se autocorrige, pois lhe interessa o que vê dentro da sua cabeça como se decidisse que o importante é retratar não objetivamente, mas a partir da câmera subjetiva que é o seu cérebro, que se pauta pela cobrança social e econômica. Essa atitude fica evidente na segunda cena-fragmento: inicialmente, ele afirma categórico, “A rua cheia de gente.”, para em seguida se corrigir, “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!” (FONSECA, 2004, 492). É a este exercício que ele se coloca enquanto narrador-câmera que seleciona que plano enquadrar e como fazê-lo. As escolhas do Cobrador transgridem as convenções que impõem limites e, predominam, nos fragmentos, ações torpes, brutais e sangüinárias com dosagem de masoquismo. Diferenciando “narração sumária” e “cena”, Ismail Xavier (2003), em ensaio sobre adaptações fílmicas da obra teatral de Nelson Rodrigues, sumariza as mudanças que ocorreram no teatro e no cinema:

Nessa questão do decoro como motivo de uma elipse, a história do teatro traz dados sintomáticos, como o referente à forma como se evitava a apresentação cênica da violência na tragédia clássica, gênero em que os assassinatos aconteciam *off stage*, em contraste com o que acontecerá bem mais tarde nas peças de Shakespeare, cujas regras de bom gosto e decoro admitiam o ato da violência e o assassinato executado diante do olhar da plateia. No teatro popular moderno e, principalmente, no cinema, essa possibilidade se tornou rotina, e lutas corporais,

mortes e, recentemente, o sexo ganharam legitimidade como acontecimentos visíveis no palco ou na tela” (XAVIER, 2003, p. 75).

O conto acumula cenas de assassinatos, estupros, lutas e o narrador, sempre frio e decidido, não só descreve suas ações torpes como nos aproxima dos detalhes como se fechasse os planos em detalhes sórdidos. E, apesar da linguagem direta e, muitas vezes, coloquial, o Cobrador não deixa de utilizar comparações e onomatopeias, o que, por um lado, corrobora na criação das imagens construídas por outro, traz certa sonoridade para o que lemos e, ao mesmo tempo, mesmo que abstratamente, assistimos. Em uma das cenas, o Cobrador está na frente de “um apartamento na Vieira Souto” (FONSECA, 2004, p. 495), onde acontece uma festa em que “garçons sevem champanha francesa” (FONSECA, 2004, p. 496). Ele fica observando e descrevendo o que acontece e quem chega ao local. E espera até que um casal saia e se dirija ao carro para assaltá-los. Adentra o carro e logo o motorista pede que ele os deixe e leve o carro e o dinheiro. E para sensibilizá-lo o homem conta que a mulher está grávida. Mas o Cobrador não se sensibiliza, pelo contrário, “[...] disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela” (FONSECA, 2004, p. 497). e sarcasticamente completa: “desencarnei logo o feto”. Mais adiante, retomando os versos de Oswald de Andrade, vemos certa remissão a “pernas e cabeças na calçada” (ANDRADE, 1978):

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. [...]. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! A cabeça saiu rolando pela areia (FONSECA, 2004, p. 497).

O importante é verificar que, mais uma vez, o narrador se alicerça em recursos e exemplos cinematográficos para relatar e justificar suas ações, que em perspectiva não são desprovidas de substrato ideológico. Nesse contexto, os dias de fúria do Cobrador se assemelham ao *Cerco de Jerusalém*, um dos vários feitos históricos e notáveis realizados por Saladino. O Cobrador se vê, nesse sentido, como um “conquistador”, que agora desbrava na cidade grande e retoma seus bens, valores, pertences e condição social anteriormente negada. As fontes desse modelo idealizado de ataque à sociedade é-lhe dado pela sua condição de espectador e “analista” de cinema, sobretudo.

O Cobrador se coloca na condição de poeta, e isto revela sua relação mais amistosa e afetiva com a arte. Em um de seus poemas, o Cobrador declara seu apego ao cinema:

Ela corta perguntando se gosto de cinema. E o poema? Ela não entende. Continuo: Sabia sambar e cair na paixão/ e rolar pelo chão/ apenas por pouco tempo./ Do suor do seu rosto nada fora construído./ Queria morrer com ela,/ mas isso foi outro dia,/ ainda outro dia./ No cinema Íris, na rua da Carioca/ o Fantasma da Ópera/ Um sujeito de preto,/ pasta preta, o rosto escondido,/ na mão um lenço branco imaculado,/ tocava punheta nos espectadores;/ na mesma época, em Copacabana,/ um outro/ que nem apelido tinha,/ bebia o mijo dos mictórios dos

cinemas/ e o rosto dele era verde e inesquecível./ A História é feita de gente morta/ e o futuro de gente que vai morrer./ Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte; resistirá./ Resistiria também; se fosse fraca./ Agora você, não sei./ Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos, embusteu/ Você está cansado,/ você acabou,/ não sei o que te mantém vivo./ (FONSECA, 2004, p. 494).

Nota-se no tom de seu poema uma espécie de lirismo do mais alto grau de agressividade. O cinema é o palco do narrador para construir uma ambientação mórbida, escatológica recheada de violência. Percebe-se que o eu lírico do poema do Cobrador se inspira numa espécie de roteiro de cinema idealizado pela mente neurótica do narrador-personagem. O cinema Íris é o espaço para essa focalização e que tem como personagem o Fantasma da Ópera, e que, em semelhança ao Cobrador, é uma figura temida e misteriosa. Na releitura processada pelo eu lírico do poema, o fantasma é a voz macabra da morte que se faz ecoar e que exalta a História, a grande vencedora. Num primeiro plano, a História a que o eu lírico se refere é a grande história da humanidade, inclusive pelo uso do H; contudo, num nível mais profundo, é a vitória da narrativa sobre todos os demais eventos humanos, inclusive a vida.

Observe-se que o Cobrador se ressentia inclusive da falta que o cinema lhe faz, indiciando de uma maneira indireta a importância dessa arte nas composições de Fonseca e na formação da identidade da personagem.

O cinema e sua forma de, em vários contextos de produção, banalizar e estimular a violência é uma fonte de inspiração ao Cobrador. Veja-se um breve relato do narrador sobre um filme a que assistira e do qual ele se regozijara:

Um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando. (FONSECA, 2004, p. 494)

A atitude do Cobrador é ambígua, pois se aproxima e se afasta dos meios midiáticos em termos de adesão aos seus valores. No caso da TV, sua atenção aos programas serve para alimentar seu ódio à sociedade, pois a propaganda e alusão ao meio de vida burguês funcionam como combustível ao seu ponto de vista social extremo:

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

Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 2004, p. 493-494).

Quanto aos aspectos de ordem cinematográfica presentes no texto, temos que sua relação com o cinema é pautada também por uma aproximação inspiradora de suas ações violentas, embora seja diferente do que se passa acerca de seu contato com a TV. Quanto ao cinema, há um endeusamento das representações de personagens cruéis, como é o caso da figura da Saladino:

Os colunistas sociais estavam consternados. Os granfas que eu despachei estavam com viagem marcada para Paris. Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo. Joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema. (FONSECA, 2004, p. 499).

O narrador evoca a imagem do mais famoso guerreiro muçulmano das Cruzadas, o Sultão e Vizir Saladino, com o objetivo de se equiparar a esta personagem emblemática das Cruzadas, pois admirava sua precisão no uso da espada, imagem que somente a literatura e neste caso, o cinema, poderia trazer com clareza. Nascido no século XII na região que hoje conhecemos por Iraque, Saladino foi o responsável por restaurar o sunismo no Egito e tinha fama de ser um dos mais brutais perseguidores dos cristãos durante as Cruzadas. Curiosamente, ele também despertou admiração no mundo cristão e respeito absoluto entre os curdos e sunitas, árabes e muçulmanos que estavam envolvidos nas primeiras Cruzadas. Ao traçar um paralelo com Saladino, o Cobrador tenta estabelecer legitimidade aos seus atos. A história de Saladino foi transposta para o cinema, de onde, de acordo com o conto de Fonseca, o Cobrador conheceu seus feitos e passou a admirá-lo. Saladino foi personagem em vários filmes que recontaram as Cruzadas. Um exemplo mais contemporâneo deste uso ocorreu no filme *Cruzada (Kingdom of Heaven)* do diretor Ridley Scott, de 2005.

Assim, o conto *O Cobrador* dialoga com o cinema tanto no nível de ressignificação de aspectos da linguagem cinematográfica na composição da sua narrativa literária, assim como no tocante ao uso do espaço do cinema como temática de reflexão do narrador, sendo esta arte uma espécie de força propulsora, incitadora e potencializadora de suas ações, pois no fundo ele se imagina um grande astro da sétima arte que aterroriza o mundo com seu ódio e seu desejo de justiça, com fulcro na Lei de Talião, “olho por olho, dente por dente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se percebe ao longo dos dois contos fonsequianos analisados, existe um percurso diferente da relação literatura e cinema na obra de Rubem Fonseca, pontuando que o cinema já é mais um receptáculo das narrativas literárias. De forma articulada e criativa, a narrativa de Fonseca prestigia tanto uma focalização relacionada à literatura neorrealista quanto um diálogo criativo com o cinema, sabidamente uma arte que tem como um de seus pilares a representação

da realidade em suas múltiplas facetas e contradições. A TV e os outros meios midiáticos são motores de reflexão igualmente caros aos textos fonsequianos aqui brevemente estudados.

Assim, não é demais considerar a obra de Rubem Fonseca como um dos momentos privilegiados em que o cinema e sua forma de narrar alimentam a narrativa literária contemporânea brasileira, mas que também dela se nutre. Afinal, seus contos são fontes inesgotáveis de reflexão sobre os percursos literatura-cinema e cinema-literatura e seu objeto de crítica mais contundente; a violência urbana em seus mais diversos matizes se coadunam perfeitamente para incursões, roteiros e realizações cinematográficas e os contos fonsequianos analisados se mesclam à linguagem do cinema para repensar os rumos da narrativa contemporânea brasileira. O narrador do conto *Relato de ocorrência* e o narrador-personagem d'*O Cobrador* são o fruto da produção midiática e espelham em seus comportamentos as contradições da nossa era na forma de se ver e se relacionar com os outros, estes tidos basicamente por objetos, coisas, esvaziadas de humanidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AGUIAR, F. "Literatura, Cinema e Televisão". In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Itaú Cultural e Senac, 2003, p. 115-144.
- BAECQUE, A. Telas. "O corpo no cinema". In: CORBIN, A. (Org.) *História do corpo. As mutações do olhar*. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BORGES, T. Os crimes da escrita: Poe lido por Rubem Fonseca. In: CONGRESSO INTERNACIONAL 200 ANOS DE NASCIMENTO DE EGAR ALLAN POE, 2009, Belo Horizonte: UFMG, p. 318-323. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/evil_poe/telmaBorges.pdf> Acesso em: 15 fev. 2016.
- CANDIDO, A. "A nova narrativa". In: *Educação pela noite e outros ensaios*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Obra Crítica*. Saúl Yurkievich. (org.). Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *The Psychology of Composition*, Edited and translated by Alan Y Upchurch, 1986 and Seagull Books Calcutta, 1987.
- _____. *A forma do filme*. Tradução Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FONSECA, R. *Contos Reunidos*. Boris Schnaiderman (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. 300 fls. Tese (livre-docência em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MONTORO, T. S.; PEIXOTO, M. O Diretor Enquanto Artista. Uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade. In: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador, UFBA. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19375.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2016.
- OLIVEIRA, A. M. *A construção da personagem Sinhá Vitória na tradução de Vidas Secas para as telas*. 114 fls. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração em Literatura

Comparada), Fortaleza, UFC, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8121/1/2013_dis_amoliveira.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2016.

PELLEGRINI, T. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações". In:

_____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, F. A. C. *Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca*. 179 fls. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Literatura Comparada) Natal/UFRN, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16345/1/Fran-ciscoACP_TESE.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2016.

PIGLIA, R. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. *Filosofia da Composição*. Prefácio Pedro Sússekind, Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANTOS, E. P. *Estratégias de Romance Policial nas obras de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410448_08_cap_02.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2016.

SANTOS, N. A. *A voraz-cidade: procedimentos de construção do midiático na obra de Rubem Fonseca, com ênfase no grotesco*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica/SP, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/1/TDE-2013-05-28T08:24:22Z-13637/Publico/Nelma%20Aronia%20Santos.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2016.

STAM, R. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VITORIANO, H. B. S.; GOMES, A. L. Le corbeau: traductions intersémiotiques et l'héritage pour les arts médiatiques. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 41-84, set. 2015. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n2p41/30992>>. Acesso em: 18 abr. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n2p41>.

XAVIER, I. "Do texto ao filme: a trama, a cena e construção do olhar no cinema" In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Itaú Cultural e Senac, 2003.

RECEBIDO EM: 06/03/2016 ACEITO EM: 24/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. O cobrador com Relato de ocorrência: a escrita ferozcinematográfica de Rubem Fonseca. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 34-49, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.