

A FIGURAÇÃO DO NARRADOR-CÂMERA COMO ELEMENTO CAPTURADOR
DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE NO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”
THE FIGURATION OF NARRATOR-CAMERA AS CAPTURATOR ELEMENT OF SPACE-
TIME OF DEATH IN TALE “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”

Carlos Augusto da Silva Lemos¹

Maria das Dores Pereira Santos²

RESUMO: O presente artigo objetiva discutir a figuração do narrador-câmera como elemento que captura o espaço-tempo da morte no conto “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) de Rubem Fonseca. Com a análise, pretende-se observar os possíveis diálogos entre Literatura e Cinema a partir dos registros e manipulação de cenas realizadas pelo narrador-personagem e suas estratégias de aproximação visual de elementos presentes no cenário urbano do conto. Esse procedimento conduz o leitor a vivenciar sua trajetória de vida fragmentada por um trauma, descrito por meio de fragmentos capturados inicialmente a olho nu e posteriormente com o auxílio da prótese de um óculos, recurso que funciona de modo similar a uma câmera indiciando o espaço como marcado pela temporalidade e espacialidade da morte. Os processos de capturar e manipular cenas operados pelo narrador do conto são analisados a partir da articulação da narrativa literária com o recurso de articulação da narrativa fílmica, denominado montagem.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Cinema; Narrador-Câmera; Espaço-Tempo do conto.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the figuration of Narrator-Camera as an element that captures the space-time of death in tale “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) by Rubem Fonseca. Thus, with the analysis, it is intended to observe the dialogues possibles between Literature and Movies from the registers and scenes manipulation of Narrator-personage and his visual tactics approximation of the elements in the urban setting in tale. This method guides the reader to witness his fragmented life journey by trauma, described from fragments initially captured the naked eye and then with the aid of eyeglasses feature that works similarly to a camera lens, indicating the space marked by the temporality of death. The techniques to capture and manipulate scenes controlled by the Narrator are the analyzed from comparison of the articulation of literary narrative with the articulation technique of a film, called montage.

Keywords: Contemporary Literature; Movies; Narrator-Camera; Space-Time of the tale.

INTRODUÇÃO

Pode-se verificar na estética da Literatura Contemporânea uma tendência a construir uma narrativa brutal, ou senão intencionalmente brutalista (BOSI, 2010), influenciada por um forte contexto desequilibrado, violento, permeado pela temporalidade da morte no espaço da narrativa. Assim, o narrador se vê diante de crises em que as

¹ Graduando em Letras na Universidade do Estado da Bahia - UNEB - Campus IX. E-mail para contato: carlosilvalettras@gmail.com

² Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1994) e mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (2006). Atualmente é Professora Assistente no curso de Letras na Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Campus IX. E-mail para contato: dorisantos68@gmail.com

dificuldades em narrar as suas ações e construções no espaço estarão ligadas diretamente à sua memória fragmentada, principalmente marcada por uma temporalidade mortífera. Nesse sentido, a narrativa construída por fragmentos, apresentará um narrador que não consegue superar o tempo da morte recorrente em sua trajetória de vida, vendo-se impedido de narrar de forma íntegra e coesa sua trajetória.

Com a análise do conto “Nove Horas e Trinta Minutos”, de Rubem Fonseca, objetiva-se evidenciar como esse aspectos fragmentados da trajetória do narrador influenciam a constituição do espaço-tempo e vice versa, como o espaço-tempo influencia a construção ou desconstrução da trajetória de vida do narrador-personagem. Tais fragmentos da vida do narrador são organizados similarmente à concepção de uma obra fílmica, como captura de imagens e manipulação de cenas que são integradas e selecionadas de modo a ganhar forma análoga ao processo de montagem, recurso este comum ao Cinema e à Literatura, conforme será defendido nas análises que seguem.

1. O CONTEXTO DA ESTÉTICA ARTÍSTICO-LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

A estética da Literatura Contemporânea possui profunda relação com seu contexto histórico. Muitos fatores convergem para que essa literatura seja vista como estilo de narrar intencionalmente brutalista (BOSI, 2010). Pode-se destacar como influência histórica no período de seu surgimento o contexto político brasileiro entre os anos de 1964 e 1974, marcados pela forte período de repressão, exílio, perseguição e assassinatos provocados pelo fato histórico da ditadura militar (BOSI, 2010).

Surge ainda nessa mesma década uma tendência hiperbólica desencadeada pelo hipermodernismo, tomados pelo “Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto” (LIPOVESTKY, 2004, p.59) que desencadeou o culto ao efêmero fazendo surgir a “consagração do presente” (LIPOVESTKY, 2004, p.59). Inúmeros fatores ao redor do mundo denunciavam e exigiam uma postura diferente das pessoas, fazendo nascer uma tendência de revoluções como a de 1968, ocorrida na França. Assim a postura artística nessa época surgia com anseio militante e engajado de denúncia/mudança.

No Brasil, tendo em vista as consequências geradas pela violência legitimada pela ditadura militar e todas as transformações políticas e culturais ao redor do mundo, “alguns escritores militantes, aguilhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância

mimética, quase fotográfica, da prosa documental” (BOSI, 2004, p.435). Nesse contexto extremamente violento, surge Rubem Fonseca, com “percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos (em geral, perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais” (BOSI, 2010, p.436).

1.1. O ESPAÇO-TEMPO DA MORTE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A estética literária contemporânea ressent-se, assim, de um novo engendramento, e um dos modos de manifestação dessa transformação se manifesta na figura do narrador contemporâneo, que se coloca na posição do Homem diante de crises, colocando-se em um ponto de observação que conduz o leitor

para ‘detrás das cortinas’ para que ele entenda como a narrativa é construída antes de se apresentar a ele. [...] o leitor compartilha, participa do enredo através do narrador e suas estratégias de aproximação. [...] Existe, portanto, um novo conjunto de valores a ser priorizada no enredo, uma valorização do paradoxo, das artimanhas para confundir o leitor. As histórias já não preenchem seus próprios vazios, há uma valorização da psicologia dos personagens, das suas reflexões, sendo que nada é apresentado de forma racional e objetiva. (ADORNO, 2003 *apud* ESTEVES, 2013, p.95-96).

O que é apresentado ao leitor por “detrás dessa cortina” narrativa pode desencadear espanto e mal-estar com a brutalidade com a qual o narrador descreve o a trajetória do homem no espaço-tempo contemporâneo. Nesse sentido, a Literatura ao invés de dar as costas à realidade, a “*dramatiza e metamorfoseia*, converte em volume e descontinuidade o linear com que, na vida cotidiana, dispomos o mundo; [...] a ficção transtorna as dimensões do mundo, ao invés de pôr entre parênteses” (LIMA, 2003, p.17 *apud* ROCHA, 2005, p.101).

A dramatização e metamorfose do narrador e personagens, ou do narrador-personagem, como é o caso do conto em análise, ocorrem necessariamente num espaço-tempo, que segundo Bakhtin (1997, p.259) apontam para o fato de que os “indícios da história remetem sempre ao humano e à necessidade - é onde o espaço e o tempo estão unidos num vínculo indissolúvel”. Sendo o espaço terrestre e a história humana inseparáveis, pode ser evidenciado o peso das determinações espaço-temporais sobre os personagens e suas tramas de vida de modo que com elas sua existência indissociavelmente se confunde (MOREIRA, 2008); nesse sentido, haverá uma relação

análoga estabelecida entre os personagens e o espaço-tempo. Os espaços geralmente são cenários nos textos literários contemporâneos, ou seja, “os espaços criados pelo homem. [...] Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança” (BORGES FILHO, 2007, p.41).

Do mesmo modo que este espaço, elementos relacionados ao tempo na estética literária contemporânea são evidenciados como construídos e modificados pelo homem, e causando profundas transformações que quase sempre deixam as personagens em situações limites reveladas em cenas brutais que desencadeiam a morte.

2. DIÁLOGO ENTRE LINGUAGENS ARTÍSTICAS: LITERATURA E CINEMA

A literatura, com toda sua potencialidade artística, assimilou ao longo da sua concepção novas estratégias de presentificar-se, como as sinalizadas por Adorno sobre a literatura contemporânea que constrói uma narrativa que requer um leitor mais ativo. (2003 *apud* ESTEVES, 2013). Não foi apenas a literatura que se modificou, também a pintura, música, cinema e teatro se multiplicaram e se impulsionaram; nesse sentido, novas mutações, novas combinações foram criadas e destruídas (BERGMAN, 2012, p.166), e assim permanecem nessa constante transformação.

Para Zani (2007) o impulso e transformações desencadeadas pelos diálogos entre as artes configura o que discute Bakhtin sobre o dialogismo. Ainda segundo ele, ao citar Kristeva (1969 *apud* ZANI, 2007), afirma que esta autora amplia o termo dialogismo denominando-o de intertextualidade. Dessa maneira,

a noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50 *apud* ZANI, 2007, p.122).

Nesse sentido, as narrativas literárias podem dialogar com outras vozes e outras artes, sendo esta evidenciada principalmente durante o período da Arte Moderna com influências das vanguardas europeias. Assim, na literatura de ficção moderna

ocorreu um encontro de vozes diferenciadas que somaram-se, interagiram-se, contradisseram-se, homologaram-se umas às outras por meio de discursos modernos, clássicos e maneiristas que subsistiram-se, criaram uma nova relação polifônica e abriram caminho para o início do Pós-Modernismo. (ZANI, 2003, pp.127-128)

Esses diálogos entre textos artísticos aludem a Sartre, quando este sinaliza que a literatura está lado a lado da pintura, música e escultura, pois “o que vale para os elementos da criação artística vale também para as suas combinações: o pintor não deseja traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa” (SARTRE, 2004, p.11); do mesmo modo que o escritor não se apropria dos signos linguísticos meramente como ferramenta de escrita,

a linguagem inteira é, para ele, o espelho do mundo. Estabelece assim, entre a palavra e a coisa significada, uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado. [...] Assim, a palavra poética é um microcosmo [...]. E quando o poeta junta vários desses microcosmos, dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto. As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto (SARTRE, 2004, pp.15-16)

Essa junção de microcosmos, bem como a junção de cores sobre a tela, revela um recurso similar à composição fílmica, a montagem. Leone (1987) afirma que se deve entender a montagem “nas diferentes expressões artísticas e nas suas materialidades específicas. Para aquele que faz filmes, a materialidade é a película impressa, na qual uma ação dramática se desenvolverá.” A montagem, para este autor, constitui-se como um recurso que implica selecionar e integrar planos, funcionando como algo lúdico, uma espécie de jogo, um conjunto de regras nas quais se transmite um simulacro de liberdade em que irá perceber-se a manifestação da narrativa (LEONE, 1987).

Na pintura temos algo similar, como a sobreposição de cores e escolha de planos, e ainda pode-se ver que a tela cinematográfica

como espaço plástico é parecida com o espaço plástico da pintura. Percebemos, então, que esse espaço de representações se faz através de proporções e volumes. O mesmo se aplica ao cinema: a película, antes de ser impressa pela luz, não passa de várias camadas de milhares pigmentos. Ao serem atingidos pela luz, esses pigmentos tomarão, em relação aos outros, um cromatismo que reverterá, na somatória, numa luz global (LEONE, 1987, p.37).

Na literatura, e principalmente no gênero Romance, consoante Johns (2012, p.35), pode-se ver que ela “é um cadinho de filmes, mas o filme jamais abrigará todas as perspectivas abertas de um romance”. Percebe-se então que “na literatura [...] encontraremos um diálogo entre ‘linguagens’ e ‘estilos’” (BAKHTIN, 1997, p.347). Na estética contemporânea, por exemplo, pode-se evidenciar o diálogo com a linguagem cinematográfica ao verificar o forte teor psicológico dos personagens refletido diretamente

na estrutura do texto literário, tornando-o fragmentando, e assim, a partir dos aspectos de rememoração em um determinado espaço-tempo, as personagens tentam narrar sua trajetória de vida a partir da articulação desses fragmentos, aludindo à montagem fílmica.

3. SINOPSE DO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”, DE RUBEM FONSECA

O conto de Rubem Fonseca, “Noves Horas e Trinta minutos” (2002), é narrado pelo personagem central da história, cujo nome não é revelado ao leitor, e o que se sabe sobre ele é evidenciado apenas por seu ponto de vista. A trama do conto ocorre mediante a um acidente brutal com sua filha. Esta é atropelada e morta por um motorista aparentemente desconhecido. O tempo-espaço do personagem então é gerado e desconstruído pela motivação desse acidente, cabendo a ele guardar o relógio que sua filha utilizava no momento da morte como um objeto que funciona ao mesmo tempo como lembrança e fuga para uma possível reconstituição do tempo-espaço do crime e de sua “factualidade”.

4. A CONSTITUIÇÃO DO NARRADOR-CÂMERA COMO REGISTRO DO ESPAÇO-TEMPO NO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”

Sabe-se que o tempo-espaço, de um modo geral, se revela a partir da própria natureza: na observação do “movimento do sol e das estrelas [...] nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano [...]. O crescimento das árvores e do rebanho, as idades do homem, todos eles indícios visíveis que se referem a períodos mais amplos” (BAKHTIN, 1997, p.243).

Todavia temos ainda os mecanismos mais complexos para a manifestação desses elementos que ocupam lugar por excelência na Literatura Contemporânea, destacando-se, principalmente, o espaço-tempo hipermoderno das grandes cidades que constitui um “tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 244). Este espaço-tempo urbano constituirá o cenário para o conto de Rubem Fonseca.

No conto contemporâneo “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) verifica-se a abertura do conto a partir do narrador que comporta-se como manipulador de cena ou *câmera-man*, conduzindo o leitor para um cenário em que o tempo-espaço será coordenado pelo o que sua íris objetiva mostrar:

Nove horas e trinta minutos. Estou vendo os ponteiros parados, no relógio de pulso. Quando deito, ele fica sobre a mesinha de cabeceira, pois acordo

no meio da noite e olho o mostrador, nove e trinta. Quando levanto, ponho o relógio no bolso, de onde posso tirá-lo para ver as horas, nove e trinta. Foi a hora em que o relógio parou. Na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto. Vou passar o resto da minha vida olhando a hora no relógio, nove e trinta, e me sentindo um miserável (NHTM³, 2002 p.123).

Essa introdução do conto é apresentada de modo que o narrador de fato não emita opinião, apenas descreve a *cena* de onde vê o relógio: “Nove horas e trinta minutos. Estou vendo os ponteiros parados, no relógio de pulso. Quando deito, ele fica sobre a mesinha de cabeceira, pois acordo no meio da noite e olho o mostrador, nove e trinta. Quando levanto, ponho o relógio no bolso, de onde posso tirá-lo para ver as horas” (NHTM, 2002, p.123); situando, posteriormente, o tempo-espaço para a contextualização: “Foi a hora em que o relógio parou. Na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto. Vou passar o resto da minha vida olhando a hora no relógio, nove e trinta, e me sentindo um miserável” (NHTM, 2002, p.123, grifo nosso).

Essa função, de apenas revelar o que o olho do narrador observa, é caracterizada por D’Onofrio (2004, p.61) como um narrador que se comporta como um “*câmera-man* que só pode mostrar o que a lente da objetiva é capaz de ver”. Assim, a partir da focalização metonímica descrita pelo narrador temos a constituição de um quarto. Este espaço é evidenciado similarmente a montagem cinematográfica:

uma técnica geral, que opera a ajuda de várias técnicas particulares, comuns ao cinema e à narrativa literária: antecipação, retrospecto (*flashback*), panorama, primeiro plano (*close-up*), corte, câmera lenta (*slow-up*), dissolvência em negro (*fade-outs*), vista múltipla (D’ONOFRIO, 2004, p.104).

Desse modo, os objetos como a “mesinha de cabeceira” e os vocábulos que sugerem repouso “onde me deito” e “onde me levanto”, justapostos, constroem e evidenciam aspectos comuns ao cenário de um quarto. Assim como no cinema, nesse trecho tem-se a sobreposição de recortes de imagens e de planos que “vão-se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação narrativa” (LEONE, 1987, p.13-14).

Inicialmente temos a abertura da cena de um quarto focalizando as horas do relógio sobre a mesinha, sendo finalizada a cena com a mesma focalização das horas. Posteriormente tem-se a contextualização, por meio da rememoração, do que

³ NHTM será a abreviatura utilizada na análise nas citações referentes ao conto “Nove Horas e Trinta Minutos”.

olho/câmera mostra, nos revelando assim, o tempo-espaço que o influenciou. O leitor então é convidado a adentrar nesse íntimo espaço evidenciado pelo narrador.

A partir deste fragmento introdutório do conto, observa-se um grande conflito decorrido no espaço da Rua Joaquim Nabuco com Vieira Souto. O narrador está descrevendo o cenário do quarto, que normalmente está ligado ao espaço de conforto e descanso, e é através desse espaço que é revelado um estado de profunda introspecção e transtorno psicológico vinculado a algum trauma que ocorreu naquela rua, estando ainda associado diretamente ao tempo marcado no relógio.

Ao longo do conto, a narrativa será marcada pelo espaço-tempo apresentados pelo narrador que irá capturar e manipular as cenas a seu modo, pois assim como no cinema “a câmera não é neutra [...], mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar” (LEITE 2007, p. 62 *apud* SILVA e LIMA, 2012, p.7).

5. O RELÓGIO COMO OBJETO DE REMEMORAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE

Como sinalizado pelo narrador, existe um trauma que desencadeou as transformações temporais em sua vida. Há uma sucessão de acontecimentos que torna árdua e dolorosa sua rememoração do fato. Assim, esse narrador encontra dificuldades em antecipar o futuro, exatamente por estar atrelado a um evento traumatizante. A memória “falha. Recordar fatos não significa compreendê-lo” (SCHÜLER, 1989, p. 28 *apud* NASCIMENTO, 2007, p.12).

O processo de rememoração do narrador passa por situações em que as pessoas diretamente associadas ao evento influenciam no desencadeando do retorno da sua memória. O primeiro passo para sua reconstituição é dado quando ele encontra sua esposa e a mesma acusa-lhe do fato que ocorreu as nove horas e trinta minutos:

nove horas e trinta minutos [...]. O que mais Luciana quer? Quer me destruir.

[...]

Tiro o relógio do bolso e olho para o mostrador. Nove e trinta. Luciana, com as suas ofensas sórdidas.

[...]

fez-me entender, pela primeira vez, o que o relógio me diz, com aquela hora que nunca muda. Agora sei por que olho constantemente para aquele mostrador de relógio. Eu tinha tudo à minha disposição, a hora e o local, todos os trunfos, só não sabia usá-los. (NHTM, 2002, p.123)

Evidencia-se na leitura deste trecho do conto como o tempo do evento traumatizante em que o relógio parou, às nove horas e trinta minutos, recorre constantemente na memória do narrador. Este relógio reconstitui um dos fatores essenciais para a narrativa. O narrador através da sua rememoração revive, presentifica no espaço-tempo as ações do dia do evento traumatizante:

Foi muito rápido, o carro abriu seu trajeto para fazer uma ultrapassagem e pegou a minha filha, atirando-a longe. Eu me sentia culpado por ter ficado aguardando, com ela ao meu lado, no asfalto da rua, ainda que junto da calçada, uma oportunidade para atravessar a Joaquim Nabuco. Minha filha passava a semana comigo. O motorista nos viu, não podia deixar de nos ver.

[...]

Agora sei por que me curvei sobre ela e tirei o seu relógio do pulso com o vidro partido. Foi um gesto mecânico, mas algo me fizera pegar o relógio ordinário que minha filha usava e não o cordão com uma medalhinha em torno do seu pescoço. O relógio era a pista para achar o criminoso (NHTM, 2002, p.124).

O narrador luta contra o poder do tempo e dessa luta emergem nele suas vivências temporais através da rememoração. Ele só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida na corrente vital do seu passado, comprimida na rememoração (LUKÁCS *apud* BENJAMIN, 2012, p.229). O relógio, nesse sentido, se torna elemento figurativo do objeto que atinge o narrador e o transforma, fazendo com que ele situe o espaço-tempo do evento traumático em que somente o relógio poderá indicar a sua reconstituição.

Nas dificuldades de rememorar deve-se reconhecer o empenho do mecanismo de defesa psíquico em evitar sensações desagradáveis, pois

muitas coisas se esquecem por si mesmas; mas nos casos em que isso não é possível, o instinto de defesa desloca seu alvo e mergulha outra coisa no esquecimento, alguma coisa que é menos importante mas que, por algum motivo, está vinculada à coisa principal por algum tipo de associação (FREUD, 2014, p.155-156).

O narrador vivenciou a morte da sua filha e culpou-se por não ser capaz de fazer nada naquele momento a não ser recolher o relógio que ela utilizava. Este evento é descrito no conto como algo inferior, referido pelo próprio narrador como “ordinário”. Esse objeto atingido desloca seu alvo, a perda da sua filha, e mergulha a memória de morte no relógio. Todavia, como indica Freud (2014), esse mesmo objeto inferior por meio do qual se desloca o trauma tem profunda relação com a coisa principal por algum tipo de associação. A associação do relógio, considerado como objeto de menor importância, tem profunda relação com a coisa principal: a instância superior da sua rememoração criadora

que reconstitui o espaço-tempo do acidente, e assim, o cenário de morte da filha, indicando ainda um possível assassino.

6. OS ÓCULOS DO NARRADOR COMO ELEMENTO CAPTURADOR DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE

O narrador, após a rememoração da morte da filha, resolve voltar ao espaço onde desencadeou seu trauma, a fim de visualizar o assassino:

Saio de casa logo que o dia nasce, quero chegar na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto antes das sete, [...] e esperar que chegue a hora que o relógio parado marca. Mas constato, desesperado, que preciso comprar óculos novos para levar adiante o meu plano. Vou ao oculista, mando fazer os óculos, fico irritado com a demora. Não posso, agora que tenho planos, desperdiçar tempo. Volto, com os óculos novos, à esquina de Vieira Souto com Joaquim Nabuco. Consigo ver com nitidez os automóveis e suas placas. Não sai da minha mente o carro cinza ultrapassando, na curva, o outro que vinha por dentro. Eu reconhecerei o automóvel cinza, dirigido por um homem de cabelos curtos castanho-claros, de camisa social e gravata, que segura o volante com os braços estendidos, quando ele passar por ali novamente, às nove e trinta. O assassino sempre volta ao local do crime. (NHTM, 2002, p.123-124).

Observa-se nesses trechos do conto a composição de cenas a partir da estrutura de cada parágrafo que, através dos recursos da metonímia, alude à montagem cinematográfica, “este recurso não faz parte de nenhum universo misterioso, e tampouco é alguma coisa específica do cinema. Se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada.” (LEONE, 1987, p.9).

Assim, no primeiro parágrafo temos uma cena descrita pelo narrador que pretende ir visualizar o espaço, a esquina de Vieira Souto com Joaquim Nabuco, no mesmo horário em que ocorreu o acidente, para registrar o assassino. No parágrafo seguinte já temos o narrador no oculista. Houve necessariamente a construção lúdica em que o leitor deve preencher esse espaço de recorte em que o narrador se dirigiu para lá. No outro parágrafo o narrador é apresentado novamente no espaço da esquina da Joaquim Nabuco com Vieira Souto e está com os novos óculos para que possa capturar melhor o cenário, como se ele mesmo fosse um diretor, em busca do melhor ângulo para registrar o possível assassino que será sua futura vítima. Nesse sentido, os óculos potencializam a visão do narrador, funcionando como uma câmera que captura o cenário, escolhendo as imagens a serem mostradas na narrativa.

6.1. A montagem-do-espaco sobre o tempo e da montagem-do-tempo sobre o espaco

O narrador do conto “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) ao mesmo tempo em que captura o espaco-tempo com os recursos do olho e dos óculos, projeta a açao futura para a sua reconstituicao temporal. Sua intencionalidade, nesse sentido, se configura muito próxima ao processo de concepcao de um diretor ao produzir um filme, pois conforme Leone (1987. p.43) “percebemos a intencionalidade do diretor, ao organizar a temporalidade, quando nos deparamos com algumas texturas: escurecimento, fusões de imagens, cortinas, íris etc”.

De acordo com D’Onofrio (2004), as fusões de imagens e planos podem apresentar na literatura a coexistência de dois elementos ao mesmo tempo, pode-se ter o tempo “como elemento estático, sendo o espaco que se move (montagem-do-espaco sobre o tempo) ou, vice versa, o espaco resta imóvel e ao seu redor o tempo muda (montagem-do-tempo sobre o espaco)” (D’ONOFRIO, 2004, p.104).

Analogamente a esse procedimento artístico, no conto o narrador, após a rememoração da morte da filha, fica dividido entre esses dois elementos. Inicialmente o narrador, devido ao trauma que é revelado durante o conto, se encontra preso no tempo desse trauma, ou seja, o tempo é estático no espaco. Este, ao tomar a iniciativa de reconstituir sua vida e superar o trauma, cria a fluência do tempo sobre o espaco que agora se torna elemento de preparacao para sua reconstrucao de vida, em que o cenário urbano será novamente o ambiente para o ressurgimento da morte, uma vez que o narrador irá conduzi-la e registra-la de forma espetacularmente brutal na busca pelo assassino da filha .

7. A RITUALIZACAO DA MORTE NO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”

Antes de consumir o ato final de sua trajetória, o narrador passa por uma espécie de ritualizacao na tentativa de identificar o possível criminoso, já que dentro da narrativa nada é muito claro sobre quem tenha sido o responsável pela morte de sua filha, pois como é evidenciado, o narrador tem problemas de visao e no dia do acidente “Foi muito rápido, o carro abriu seu trajeto para fazer uma ultrapassagem e pegou a minha filha, atirando-a longe” (NHTM, 2002, p.124). De qualquer modo, o narrador parte para realizar seu intento, conforme indica:

sinto uma espécie de euforia quando o vejo surgir, abrindo na curva da mesma maneira imprudente. Ao volante, o homem de cabelos curtos, camisa social e gravata, dirige com os braços estendidos, ele tem pressa,

vejo o seu rosto, será que ainda se lembra que foi ali que matou uma criança?

[...]

No dia seguinte, consigo anotar a placa do carro. Mas não vou dar essa informação à polícia. Vou descobrir, eu mesmo, o nome e endereço do dono do carro junto ao Departamento de Trânsito.

Não é difícil obter essas informações. O nome dele é Paulo Ramos. Mora na Barra. Quando ele chega na Joaquim Nabuco a sua pressa em chegar à cidade deve aumentar, está impaciente com o trânsito pesado daquela hora [...]. Se for preciso, mata alguém pelo caminho (NHTM, 2002, p.124-125).

O narrador tem por convicção que Paulo Ramos foi o autor do crime e decide por conta própria ir procurá-lo. Para consumar o ato de vingança que tanta almeja, decide providenciar uma arma:

Talvez o Vlamir possa me ajudar. Vlamir era um profissional competente, as drogas acabaram com ele [...]. me disse que estava desempregado, perguntou se eu podia ajudá-lo. Tenho o seu telefone.

[...]

“Preciso de um revólver [...]”.

“Um revólver? Para que você quer um revólver?”

“Isso não lhe interessa. Você pode ou não pode? Com um dos seus amigos? Pago qualquer preço.”

[...]

“Você pode me adiantar algum?”

“Posso.”

[...]

Calibre 22, mas serve, é até melhor, faz menos barulho.

[...]

“Você vai matar alguém?”

“Um cachorro.”

[...]

“Mas eu não mataria um cachorro”, Vlamir diz, se despedindo de mim.

Nem eu mataria um cachorro, digo em voz alta, enquanto carrego o tambor do revólver.

Ultimamente dei para falar sozinho. (NHTM, 2002, p.125-126).

Essa atitude de extremo individualismo é caracterizado por Lipovetsky (2004) como influência da hipermodernidade. Assim esse hiperindividualismo pode proliferar “patologias individuais, o consumo anômico, a anarquia comportamental” (LIPOVETSKY, 2004, p.54) fazendo com se torne “regulador de si mesmo, ora prudente e calculista, ora desregrado, desequilibrado e caótico” (LIPOVESTKY, 2004, p.55).

Corroborando a ideia dessas patologias individuais, no conto em análise tem-se um fator agravante: o trauma inicial do narrador é que conduzirá a espetacularização da morte, constituída ora prudente e calculista: quando o narrador observa e captura com seus olhos os registros do espaço-tempo organizando e articulando as cenas como um diretor de Cinema; e ora desregrado, desequilibrado e principalmente caótico: ao aparentemente escolher uma vítima para suprir a sua necessidade de vingança pela

morte da filha a qualquer preço. No fim do trecho apresentado, o narrador parece nos convencer da sua provável patologia psíquica ao se dar conta que ultimamente tem falado sozinho.

7.1 A MORTE COMO ELEMENTO DE RECONSTITUIÇÃO DO TEMPO SOBRE O ESPAÇO

Conforme apresentado anteriormente, o narrador do conto “Nove Horas e Trinta Minutos” encontra-se num profundo conflito com relação a sua constituição temporal e espacial, desreguladas por um trauma. Inicialmente o objeto relógio nos conduz a montagem-do-espço sobre o tempo, pois como evidenciado, o tempo do relógio no local e hora do acidente se tornou o ponto existencial do narrador. O relógio se configura mais adiante como pista para encontrar o assassino, todavia o que realmente é apresentado são séries de desordens do hiperindividualismo mediante o trauma do narrador. Para que o seu tempo seja reconstituído, assim sendo, para que o tempo volte a ser linear no espaço, ele decide voltar ao cenário da morte de sua filha para a captura do espaço-tempo do acidente, que no conto, é o espaço urbano.

O narrador registra então a imagem de um possível assassino de sua filha no mesmo espaço do dia do acidente. Resolve, assim, como manipulador de cenas, arquitetar o desfecho para superar o seu trauma. Ele exerce a montagem-do-tempo sobre o espaço ao articular a hora para a sua vingança e o seu período de duração no cenário urbano. E assim, como discute Adorno (2003, *apud* ESTEVES, 2013), o narrador nos revela o que esta por detrás das cortinas, de modo espetacular e brutal:

Quando o carro dele surge, buzino, fazendo um gesto para ele parar o carro. Salto, carregando a caixa comigo.

“O nome do senhor é Paulo Ramos?”

“Sim.”

Jamais esquecerei aquela cara de cabelos curtos castanho-claros, a camisa social com gravata. Noto o paletó no banco ao lado. Tranquilo, com as mãos no volante, ele olha a figura respeitável, prestativa e inofensiva ao lado do seu carro.

“Tenho uma encomenda para o senhor”, digo, abrindo a caixa.

Ele começa a dizer algo, mas é interrompido pelo primeiro tiro, dado no seu rosto. O estampido não é muito forte. Esvazio o tambor, mais dois tiros na cabeça, e três no peito. Entro no meu carro e vou embora. Se alguém ouviu os tiros, não veio ver do que se tratava. (NHTM, 2002, p.126).

Após esse desfecho marcado pela brutalidade, percebe-se que, desde o principio do seu trauma até a consolidação da sua vingança do possível assassino, o espaço da sua trajetória está completamente envolvida pela temporalidade da morte. Todavia, há na

narrativa fonsequiana uma sanção surpreendente para o narrador, que consegue se restaurar após essa espécie de catarse:

Estou dirigindo na Sernambetiba. A quantidade de carros vai aumentando, todo mundo correndo, querendo chegar logo, mas eu já cheguei aonde queria e não tenho pressa.

Ligo o rádio.

Depois de amanhã é dia de Natal. Jamais gostei desse dia, mas acho que neste ano vou gostar. Estou falando sozinho, no carro (NHTM, 2002, p.126).

A mesma constituição do espaço hipermoderno ainda é visível para o narrador, mas sem o mesmo peso de antes, o tempo passa a ter um novo processo de construção. Todavia há reincidências do narrador enquanto um ser influenciado pelo espaço e que ainda se comporta com um *câmera-man* ao registrar as outras pessoas nos seus carros. Percebe-se, com isso, que

a morte determina uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, seleciona seus momentos verdadeiramente significativos (imutáveis diante de outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) colocando-os uns atrás dos outros, fazendo de nosso presente, infinito, instável, incerto e, portanto, linguisticamente indescritível [...]. Somente graças à morte a nossa vida serve para expressar-nos (PASOLI *apud* LEONE, 1987, p.63).

A morte na narrativa se torna “a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 2012, p.224). É diante dela que o narrador seleciona e integra os momentos fragmentados mais significativos da sua vida em um tempo-espaço que influencia na sua trajetória. Assim, os fragmentos, selecionados como imutáveis diante dos outros são narrados no conto “Nove e horas e trinta minutos” a partir da captura e manipulação de cenas articuladas similarmente ao recurso da montagem fílmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise do conto contemporâneo Nove horas e trinta minutos, de Rubem Fonseca, verificou-se, a partir da configuração do dialogismo, como a estética da Literatura Contemporânea pode constituir diálogos tanto com o contexto histórico como com outras artes. Nesse sentido, a análise permitiu visualizar o espaço-tempo de um contexto violento dramatizado e metamorfoseado no espaço-tempo literário, sendo ainda um fator de influencia na vida do personagem dentro da narrativa.

Esse espaço, marcado pela temporalidade da morte no conto analisado, influenciou a trajetória do narrador de modo que o mesmo passou a se ver preso nele. Ao tentar

reconstituir-se diante sua vida fragmenta, ele se coloca diante de crises, vendo-se impedido de construir sua própria vida. A imersão com o que narrador conduz o leitor para sua trajetória, capturando e manipulando cenas, colocando o leitor diante de suas memórias fragmentadas, projetando o espaço-tempo do acidente como o local em que desenhará seu ponto final na trajetória para reconstituir o tempo sobre o espaço, aludiu, conforme se pôde observar nos fragmentos analisados, à composição de uma narrativa fílmica.

Os fragmentos selecionados e integrados, o olho que conduz o leitor a visualizar o que narrador objetiva mostrar funciona na narrativa literária similarmente a uma câmera, revelando as estratégias dos recursos artísticos próprios da montagem de um filme que, como sinalizado na análise, opera na interface com outras texturas gerando significados a partir da articulação de planos e imagens de modo a evidenciar o diálogo interartes na linguagem do conto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2ª cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior);
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. (Obras escolhidas, V. 1);
- BERGMAN, Ingmar. A pele de cobra. *In*: CÂNDIDO, João (org.). **INGMAR BERGMAN**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012;
- JOHNS, Per. Ingmar Bergman escritor. *In*: CÂNDIDO, João (org.). **INGMAR BERGMAN**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012;
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 42ªed. São Paulo: EDITORA PENSAMENTO – CULTRIX LTDA, 2010;
- D'ONOFRIO, Salvatore, **TEORIA DO TEXTO 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 2004;
- ESTEVES, Ana Camila de Souza. Espectatorialidade e o processo de análise narrativa de filmes autorias – algumas considerações. *In*: BAMBÁ, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013;
- FREUD, Sigmund. **Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução: Lúcia Lopes. Editora Escala: São Paulo, 2014;
- LEONE, Eduardo. **CINEMA E MONTAGEM**. São Paulo: Ática, 1987;

LIPOVESTSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004;

MOREIRA, Ruy. **Pensar e ser em geografia: ensaios de história, epistemologia e antologia do espaço geográfico**. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Aldemir do. **O NARRADOR NO ROMANCE VIDAS SECAS**. Centro Universitário LA SALLE – UNILASALLE. CANOAS, 2007 (Trabalho de Conclusão de Curso);

ROCHA, Marília Librandi. NOMEAR O INOMINÁVEL: A LITERATURA EM TEMPOS DE CÓLERA. *In: FLOEMA – Caderno de Teoria e História Literária*. Ano 1, n.1, jan./jun. 2005. Vitória da Conquista; Edições Uesb, 2005;

FONSECA, Rubem. **Pequenas criaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002;

SARTRE, Jean Paul. **O QUE É A LITERATURA?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ªed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SILMA, Dinalva Barbosa; Lima, Andréia Mendonça dos Santos. A CHAVE DO TEXTO. “RECORTES” QUE FORMA IMAGENS. *In: Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais*. UNIR – Vilhena, RO, 2012.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Brasil, v. 9, n. 1, 2007. Disponível em <http://revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/view/3629/3418>. Acessado em 07 jan. 2016.