

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

RUBEM FONSECA E A REINVENÇÃO DO GÊNERO POLICIAL

MARÍA ÁNGELES ELENA PALACIOS

BRASÍLIA

2007

RUBEM FONSECA E A REINVENÇÃO DO GÊNERO POLICIAL

MARÍA ÁNGELES ELENA PALACIOS

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília e realizada sob a orientação do Prof. Dr. João Vianey Cavalcanti Nuto

UNB

2007

Resumo

O meu trabalho começa com uma introdução intitulada «Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial na América Latina», onde tento situar o autor dentro da evolução do gênero policial na América de fala espanhola e portuguesa e dentro do fenômeno do «neo-policial latino-americano», que se inicia nos anos 70 do século XX. A tese do trabalho é enunciada no primeiro capítulo. Em «Rubem Fonseca e o uso desviado do gênero policial», proponho uma relação lateral do escritor com o gênero. Sob meu ponto de vista, o autor não repete fielmente seus códigos, mas sim os reinventa e os incorpora ao seu estilo. Do segundo ao quarto capítulo, faço uma análise de algumas formas dessa reinvenção. Em «De Zadig a Mandrake. O detetive em Rubem Fonseca», a partir de alguns modelos famosos de detetives, estabeleço possíveis distâncias e proximidades com Mandrake, o detetive emblemático do autor. Em «Mistério e investigação», estudo como esses dois elementos, cuja aparição conjunta define o gênero policial segundo o escritor Pierre Boileau, se apresentam na narrativa de Fonseca. Em «'Feliz ano novo' e a *crook story*», estudo o vínculo de um dos contos mais conhecidos do escritor com uma variante do romance *noir* que trata a perspectiva do criminoso na cidade moderna.

Abstract

This thesis opens with the introduction «Rubem Fonseca. The reinvention of the detective genre in Latin America» , which attempts to place the author within the evolution of the detective genre in the Spanish and Portuguese-speaking Americas. More specifically, I examine Fonseca's work in the context of the success of the so-called 'Latin American Neo-Detective Novel' of the 1970s. The first chapter introduces the argument of this thesis. In «Rubem Fonseca and the deviation from the detective genre», I argue that Fonseca's work develops an oblique relation with this genre. In my view, Fonseca does not adhere faithfully to the codes of the detective genre but rather he reinvents them, assimilating them to his own style. In chapters two to four, I analyse the forms adopted in this reinvention. In «From Zadig to Mandrake. The Detective in Rubem Fonseca», I look at several celebrated detective figures in literature in order to compare and contrast them with Mandrake, Fonseca's emblematic detective. In «Mystery and Investigation» I examine the ways in which these two elements—which, according to Pierre Boileau, jointly define the detective genre—are deployed in Fonseca's works. «'Happy New Year' and the Crook Story'» focuses on the ways in which one of the author's best-known short stories relates to the sub-genre of the noir narrative that adopts the criminal's point of view in the modern city.

Obrigada:

Ao professor João Vianney Cavalcanti Nuto, pela amabilidade e por ter aceito finalmente a orientação desta dissertação.

Ao professor Ricardo Araújo por suas orientações iniciais.

A Dora Duarte, Jacqueline da Silva Barros, Gleice Kelly Araújo da Silva e Nívea Martins Morão, da Secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília. Não só por seu profissionalismo, mas também pela qualidade humana e pelo carinho.

A Adna Candido de Paula, Adriana Guimarães Ferreira e Izaíra Silvino. Amigas que tem sido minha família em Brasília.

A realização desta dissertação foi possível graças a uma Bolsa *Mutis*, concedida pela Agência Espanhola de Cooperação Internacional (AECI) do Ministério de Assuntos Exteriores e de Cooperação do governo espanhol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial na América Latina / 6

CAPÍTULO 1. Rubem Fonseca e o uso desviado do gênero policial / 18

CAPÍTULO 2. De Zadig a Mandrake. O detetive em Rubem Fonseca / 31

CAPÍTULO 3. Mistério e investigação / 58

CAPÍTULO 4. «Feliz ano novo» e a *crook story* / 72

BIBLIOGRAFIA / 86

INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial na América Latina

Como uma ligação à meia-noite. «Sempre que começo a ler um livro seu é como se ligassem ao telefone à meia-noite: Olá, sou eu. Você não vai acreditar no que está acontecendo». Assim definia o escritor norte-americano Thomas Pynchon¹ a experiência de começar a leitura dos textos do escritor brasileiro Rubem Fonseca. Desde as primeiras linhas, sem prelúdios, entramos em um espaço inquietante, defrontamo-nos com o enigma da condição humana em suas esferas mais misteriosas, onde a beleza e uma inclinação trágica para atos degradantes, tais como a violência ou o crime, às vezes coincidem. Tudo isso contado com uma concisão e uma naturalidade surpreendentes que não impedem o uso de uma escrita elegante. Em cada página surpreende-nos o rumo dos acontecimentos porque são narrados com um estilo direto, sem preconceitos morais e com uma aguda sensibilidade para identificar os desajustes da alma humana, tal como se apresentam na vida privada e pública dos habitantes de uma cidade como o Rio de Janeiro, cenário de quase toda a narrativa de Fonseca.

Parte de uma observação da superfície dos fatos, dos gestos e das palavras, para evidenciar a tensão por trás deles. Fonseca fixa o momento como um fotógrafo à procura de um instante carregado de sentido, onde a verdade é insinuada, uma verdade que para o autor brasileiro está mais ligada com a imaginação que com a objetividade.

Nascido em 1925, na cidade de Juiz de Fora, Rubem Fonseca mora desde os sete anos no Rio. É um autor que prefere que sua obra fale por ele. Por essa razão, nunca concedeu uma entrevista. Sabe-se que estudou Direito, que durante um período breve trabalhou na Polícia do Rio, que estudou Administração de Empresas em Nova Iorque, que foi funcionário da Light e que publicou seu primeiro livro de contos, *Os prisioneiros* (1963), aos 38 anos. Desde a publicação deste livro, recebido como uma obra fundamental da renovação do conto brasileiro, Fonseca é um autor cultuado pela crítica e o público. Depois escreveu romances e roteiros de cinema. Foi indicado várias vezes para receber o Prêmio Nobel de Literatura. No ano 2003, obteve dois

¹ Citado por: José Andrés Rojo (2003). «La Feria de Guadalajara se rinde ante la literatura transgresora de Rubem Fonseca». Madri: *El País*: 1/12/2003.

prêmios importantes: o Camões, máximo galardão literário em língua portuguesa e o Juan Rulfo da Feira Internacional do Livro de Guadalajara, México.

Desde há alguns anos Rubem Fonseca é tido como referente de novos escritores brasileiros, especialmente de Patrícia Melo, uma das autoras com maior projeção internacional. O autor foi traduzido nos Estados Unidos, na França, na Alemanha e na Itália. Na comunidade ibero-americana, ele é publicado atualmente em Portugal, na Espanha, no México e na Colômbia.

A relação entre Rubem Fonseca e o gênero policial foi estudada freqüentemente e eu citaria, dos livros que se aproximam da questão, o de Vera Lúcia de Follain de Figueiredo, intitulado *Os crimes do texto*². Esse texto vai muito além das relações com o gênero policial —na verdade não é esse o seu propósito de estudo principal— embora este gênero esteja presente com o trabalho de alguns dos seus elementos, como o detetive e o crime.

O presente trabalho é uma aproximação dos elementos da narrativa do gênero policial tal como têm sido estudados pela crítica que se ocupa do gênero. A partir da análise desses elementos, estabeleço uma comparação com a adaptação que Fonseca faz deles na sua obra. Esses elementos são: o detetive, estudado no segundo capítulo; o criminoso, que estudo no quarto capítulo; e o mistério e a investigação, objetos de análise no terceiro capítulo. A minha proposta é que esses elementos funcionam como modelos para o autor brasileiro. Modelos que não reproduz senão que reinventa. Reproduzir é aquilo que fazem os autores diretamente ligados ao gênero. Rubem Fonseca se relaciona com o gênero de forma lateral. Essa relação lateral é proposta no primeiro capítulo.

Gostaria de falar aqui, brevemente, do lugar de Rubem Fonseca dentro da tradição do gênero policial latino-americano. Desde os anos 70 vem se produzindo um fenômeno, que vai além dos países latino-americanos e atinge a Península Ibérica, de escritores que escrevem sob o signo do gênero policial. Entre os escritores desse fenômeno, estabeleceu-se uma camaradagem sustentada em uma confluência de interesses estéticos. O escritor cubano Leonardo Padura diz o seguinte em «Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica», um artigo

² Vera Lúcia Follain de Figueiredo. (2003). *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG.

que introduz uma das poucas antologias de contos, talvez a única, que reúne autores ibero-americanos³:

Una especie de cofradía artística se ha generado y desarrollado entre los escritores del género policial en los países de Iberoamérica, quienes además de compartir un credo estético han formado una especie de tribu —no selectiva, nunca cerrada— inexistente en cualquier otra manifestación literaria en esta parte del mundo.

Si bien durante más de diez años han existido eventos y circunstancias aglutinadores —la Semana Negra de Gijón, concebida y organizada por Taibo II, los encuentros y congresos de la Asociación de Escritores Policiacos, la coincidencia de muchos de ellos en catálogos de diversas editoriales de España, Francia, Italia, Portugal, Grecia, Brasil, México...—, pienso que el elemento que más ha coadyuvado a establecer ese espíritu de cuerpo entre los policiales iberoamericanos ha sido una común postura estética que de algún modo los define y los caracteriza a todos: la de saberse contadores de historias, creadores de fábulas sobre la sociedad contemporánea y la de la intención de trabajar con la intención de romper los elitistas códigos de la literatura escrita para otros literatos, que tanto abunda y aburre en nuestros panoramas editoriales (PADURA: 2003, 20-21).

Nesse panorama de escritores que se inspiram na estética do policial a partir dos 70, Padura considera Rubem Fonseca como um dos precursores. Aconteceu, segundo conta o escritor cubano, um fenômeno singular. Desde Barcelona, Manuel Vázquez Montalbán começou a escrever seus romances policiais. Desde o Rio de Janeiro, Rubem Fonseca também se inspira no gênero policial entre finais dos 60 e inícios dos 70. Desde a cidade do México, Paco Ignacio Taibo II e Rafael Ramírez Heredia seguem essa linha. Desde Buenos Aires, escreve Osvaldo Soriano. E desde a Havana o uruguaio nacionalizado cubano Daniel Chavarría assim como Luis Rogelio Noguerras. Foi um surgimento de autores que não tinham, ao início, ligação entre eles, com propostas muito diferentes, mas que coincidiram na escolha e na influência da estética policial,

³ Leonardo Padura Fuentes. (2003). «Prólogo. Miedo y violencia: La literatura policial en Iberoamérica». In: Lucía López Coll (comp.). *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor: 9-21.

que trazia para a literatura ibero-americana novas perspectivas que contrastavam com as propostas da literatura do *boom* e da literatura ensimismada na palavra, que estavam em seu momento culminante nos anos 60. Contrapostos ao, como diz Padura, «modelo de sociedades en el que se da preferencia a los ámbitos rurales, míticos, singulares o históricos», esses autores escrevem sobre «mundos citadinos y contemporáneos en los cuales conviven el crimen y la vida, la violencia y la realidad más rampante y esencial de un universo abocado a todas las crisis económicas, morales y culturales» (PADURA: 2003, 12).

Trata-se de um movimento amplo, com autores vinculados diretamente ou obliquamente ao gênero. Rubem Fonseca, como comenta Padura, só pode ser entendido dentro dessa corrente se se levar em conta «esta abertura formal y conceptual» (PADURA: 2003, 14). Nessa antologia de contos ibero-americanos se incluem os brasileiros Rubem Fonseca e Patrícia Melo, uma das poucas mulheres desse fenômeno que acabou se chamando «neo-policiaI ibero-americano⁴».

Anteriormente, a literatura brasileira não se destacou muito pela exportação de autores ligados ao gênero. Flávio Moreira da Costa, em uma recente antologia do conto policiaI brasileiro⁵, comenta o seguinte sobre os antecedentes e o estado do gênero no Brasil:

Nunca ouviu falar antes que a literatura policiaI brasileira é incipiente ou simplesmente não existe? Ou que só existe de uns anos para cá? De que romance policiaI de verdade só o anglo-americano, etc.? Na Feira do Livro de Porto Alegre, em 2001, participei de uma mesa sobre a literatura policiaI na América Latina, junto com Juan Sasturain, crítico argentino especializado, e um dos raros autores do gênero entre nós, Garcia-Roza, quando a tônica da discussão foi bem essa, anunciada acima. Na minha hora de falar, disse que estava finalizando uma pesquisa para uma antologia —esta aqui— de contos policiaI de nossos escritores, segundo uma cronologia histórica. Meu levantamento abrangia desde alguns contos precursores (de Machado, Lima Barreto e João do Rio, por exemplo), passando pelo primeiro livro do gênero escrito por brasileiros (*Mysterio*, de Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Viriato Correia e Afrânio Peixoto, e *Se eu fosse Sherlock Holmes*, de

⁴ Na Espanha podemos mencionar a Alicia Giménez Bartlett e em Portugal a Filipa Melo.

⁵ Flávio Moreira da Costa (2005). «Introdução. Cúmplices, vítimas, suspeitos». In: Flávio Moreira da Costa (org.). *Crime feito em casa. Contos policiaI brasileiros*. Rio de Janeiro: Record.

Medeiros e Albuquerque, nos anos 20), pelos anos 1950-1960, com os contos de *Crime no envelope* de Luiz Lopes Coelho e o romance *Quem matou Pacífico?* De Maria Alice Barroso, pela década de 1970 e seus contos esparsos e romances como os de Rubem Fonseca, José Louzeiro, Aguinaldo Silva e este que vos escreve, indo até os mais recentes, muitos deles aqui representados (MOREIRA DA COSTA: 2005, 10).

Entre os contos contemporâneos incluídos na antologia organizada por Moreira da Costa, há obras de Marcos Rey, Dalton Trevisan, José Louzeiro ou Caio Fernando Abreu. Entre os autores atuais o número cresce: Joaquim Nogueira, Marçal Aquino, Rafael Cardoso, Heloisa Saraiva e outros.

Moreira conclui que:

[...] se por um lado nossa participação era ainda pequena nesse fenômeno editorial mundial que é o policial, por outro, dessa pesquisa [fala, é claro, da sua pesquisa] surgiriam algumas surpresas (MOREIRA DA COSTA: 2005, 10).

O crítico argumenta que, como acontece em outros países «periféricos» sem tradição de gênero policial —países como a Espanha, o Japão, a França e o México— essa modalidade narrativa está se desenvolvendo no Brasil e crescendo com identidade própria.

Sob meu ponto de vista, aquilo que explica o enraizamento e a crescente produção do gênero policial no Brasil —além dos objetivos comerciais das editoras que periodicamente fazem fortes apostas pelo gênero policial— é o prestígio intelectual que foi adquirindo graças ao trabalho de alguns autores e críticos. Fonseca ajudou a acrescentar esse prestígio intelectual do gênero no Brasil e inclusive na América Latina, porque desde final dos anos 60 construiu uma obra de alta qualidade, inspirada em alguns modelos do gênero, que tornou-se paradigma e que motivou que outros escritores se interessassem pela ficção policial. Fonseca, além disso, soube conectar a tradição do gênero policial com as realidades e os personagens do Rio de Janeiro, vencendo os problemas anteriores de artificialidade na adaptação.

Analisarei brevemente o caminho percorrido pelo gênero na América Latina e no

Brasil, para tentar situar a Rubem Fonseca dentro do quadro da narração policial desse contexto. No ano de 1964, na antologia intitulada *El cuento policial latinoamericano*—a primeira antologia com vocação de fazer um balanço panorâmico do estado do gênero na América Latina— realizada pelo crítico norte-americano Donald Yates e publicada no México⁶, não se menciona nenhum autor brasileiro. Apesar do título, só são levadas em conta as manifestações, não muito abundantes por certo, do conto policial nos países hispano-americanos, destacando apenas três nações onde o gênero tem uma saúde regular até os anos 60: México, Chile e Argentina. Nesses países há ainda duas situações que impedem que a literatura policial prospere saudavelmente. Peca-se por excesso de mimetismo ou por excesso de paródia.

Quanto ao excesso de mimetismo, resultava inverossímil escrever um romance de detetives que copiava, por exemplo, a confiança nas leis e os seus representantes em contextos nos quais, ao início do século XX, essa confiança não existia. Quanto ao excesso de paródia, significa exagerar na caricatura dos personagens e do contexto. A paródia superficial evita um retrato psicológico verdadeiro do personagem do detetive e evita também aprofundar no contexto, porque os personagens e os espaços se mostram como bidimensionais e planos. Em qualquer das duas circunstâncias afasta-se a possibilidade de criar uma obra presa ao meio latino-americano, que o aborde de forma verossímil.

Donald Yates menciona o chileno Alberto Edwards como um dos pioneiros do gênero policial na América Latina, com a publicação, na revista *Pacific Magazine*, entre 1912 e 1920, das aventuras do detetive Román Calvo, detetive que Calvo apelidou como «o Sherlock Holmes chileno». Holmes é o modelo de detetive mais imitado, graças à popularização do personagem através de traduções nas primeiras décadas do século XX. É preciso destacar também que as primeiras obras de gênero policial são escritas por autores que pertencem a uma elite intelectual que se aproxima delas como divertimento.

O desembarque no Brasil do gênero é favorecido por quatro autores pertencentes a uma elite intelectual pre-modernista. Os críticos brasileiros que se dedicaram a estudar o gênero policial com mais cuidado, isto é, Paulo de Medeiros e Albuquerque⁷, o já

⁶ Donald A. Yates. «Introducción». In: Donald A. Yates (org.). *El cuento policial latinoamericano*. México, D. F.: Ediciones de Andrea.

⁷ Paulo de Medeiros e Albuquerque. (1973). *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

mencionado Flávio Moreira da Costa e Sandra Lucia Reimão⁸ coincidem em datar o nascimento da literatura policial brasileira no dia 20 de março de 1920, data de publicação da primeira entrega do folhetim *Mysterio* no jornal carioca *A folha*. Tratava-se de um folhetim redigido por quatro escritores: JJ. Medeiros e Albuquerque, diretor do jornal, propulsor do projeto, que se escondia sob o pseudônimo de «&»; Coelho Netto, Afrânio Peixoto e Viriato Corrêa⁹. A proposta era que cada autor, começando por Medeiros e Albuquerque, redigiria um episódio da obra sem um plano prévio de trabalho. A história exposta era um crime aparentemente perfeito que devia ser resolvido por investigadores da polícia. O protagonista era o assassino, Pedro Albergaria, que tinha matado a um banqueiro para vingar-se e lhe roubar. Albergaria tinha construído um álibi perfeito. Sustenta Paulo de Medeiros e Albuquerque, neto do pioneiro do gênero no Brasil, que seu avô tinha proposto a obra como um texto sério, mas que o projeto derivou para o humor e a paródia:

Coelho Neto, que escreveu o segundo capítulo, prosseguiu na estória que, infelizmente, transformou-se apesar dos esforços de Medeiros, num romance humorístico mais do que propriamente policial. Valeu, no entanto, por duas coisas: pela reunião dos quatro grandes nomes da nossa literatura e também, principalmente, por ter sido, bem ou mal, o primeiro romance policial escrito no Brasil (MEDEIROS E ALBURQUERQUE: 1979, 208).

Em *Mysterio* há dois detetives, o delegado Xavier e o delegado Lobato. Reproduzo a descrição do primeiro para dar uma idéia do nível de caricatura que atinge na obra a descrição dos personagens representantes da lei:

Era um tipo caricatural que parecia um desenho de Raul ou de Calixto que se houvesse encarnado em autoridade. Calvo, com umas falripas esvoçantes, os perigalhos do pescoço badalhocando, uma beijorra mole, rubra como a polpa de

⁸ Sandra Lucia Reimão. (2005). *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.

⁹ Segundo escreve Flávio Moreira da Costa sobre *Mysterio*, na antologia *Crime feito em casa* «[...] trata-se do primeiro romance policial escrito e publicado no Brasil. Em plenos anos 1920, a chamada literatura de massa ou popular chegava ao Rio de Janeiro. A autoria é coletiva: Medeiros e Albuquerque, Viriato Corrêa, Afrânio Peixoto e Coelho Neto. A idéia, com certeza, foi de Medeiros e Albuquerque, um entusiasta de primeira hora da literatura —principalmente— de Conan Doyle, que convidou alguns amigos acadêmicos... Medeiros e Albuquerque foi pioneiro também por ter escrito o primeiro livro de contos policiais da literatura brasileira, *Se eu fosse Sherlock Holmes*, publicado em 1922» (MOREIRA DA COSTA: 2005, 68).

um figo, olhos empapuçados, ventruado como se escondesse uma abóbora debaixo do colete e tudo isso fincado em dois cabos de vassoura que eram as pernas, nas quais as calças, fazendo grelhas, as vezes colavam-se, enrolando-se como bandeiras em mastros¹⁰.

A paródia não exclui o conhecimento da realidade e do personagem. Exclui-o quando acaba com o que está parodiando. Bajtin considerava que:

[...] la parodia ha de consistir precisamente en una *estilización* paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado¹¹.

Na «estilização paródica» as intenções da linguagem representada não encaixam com as intenções da linguagem que representa. Este fato revela a falsidade da linguagem representada. A caricatura superficial, na qual incorrem muitas obras vinculadas ao gênero policial latino-americano anterior aos anos 70, não recreia nenhuma linguagem, apenas insiste em um humorismo sem profundidade.

Alguma coisa excepcional, sem se desviar da corrente mimética e paródica do policial, na qual a realidade latino-americana não se expressa com profundidade, ocorre na Argentina. Naquele país o gênero policial adquire prestígio intelectual graças a Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges. No início dos anos 40 os dois escritores empreendem um experimento comum de aproximação a gêneros literários como o policial e o fantástico, e os abordam de modo paródico, mas usando a paródia em seu sentido mais profundo de «estilização paródica», de recriação da linguagem representada. Resultado dessa colaboração é o livro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Parodi é um detetive que resolve os casos de forma puramente intelectual, na linha de Poe e especialmente de Chesterton. O personagem não tem oportunidade de se relacionar diretamente com a realidade, porque está na cadeia, por isso a distância do detetive ensimismado, ao estilo de Auguste Dupin de Poe, realmente se parodia, recria-se. Jorge Luis Borges individualmente escreve um dos melhores

¹⁰ Citado por Paulo Medeiros e Albuquerque (1973). *Os melhores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 177-178.

¹¹ Mijail Bajtin. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madri: Taurus: 180.

contos do relato policial universal, «La muerte y la brújula», que insiste em um detetive preso em seu mundo de lógica, em um mundo de cabala e geometria.

Borges opta por uma opção original a respeito do dilema de ligar uma ambientação a uma realidade. A ambientação de seus relatos policiais é indeterminada, universal. Tanto personagens quanto lugares formam parte de um espaço onírico, que poderia ser Buenos Aires ou qualquer outra cidade. O interessante é que tanto Borges quanto Bioy Casares, com sua qualidade de estilo, dão prestígio aos gêneros na Argentina e realizam alta paródia. Não só prestigiam o gênero com seu bom trabalho literário, mas também como diretores de uma coleção do gênero. A partir de 1945 dirigem *El séptimo círculo*, da editora Emecé, onde apresentam uma boa seleção de narrações de enigma fundamentalmente anglo-saxões —não gostavam muito do romance *noir*— e introduzem alguns autores argentinos, como Manuel Peyrou. Atrás dos passos de Borges e Bioy outros autores argentinos, como Rodolfo Walsh e Ricardo Piglia¹², continuam produzindo obras vinculadas ao gênero de alta qualidade, realizam antologias, traduzem autores estrangeiros ou dirigem coleções de gênero policial.

Excluindo estas propostas de abstração da atmosfera local de Borges e Bioy, geniais e inimitáveis, o gênero policial seguia sem encaixar bem com a realidade latino-americana, arrastando um eco de artificialidade. A tônica geral seguia sendo o mimetismo e a paródia.

No Brasil a literatura seguiria caminhos estéticos próprios que atrasariam o surgimento de uma ficção policial autêntica até os anos 60. O modernismo brasileiro, a partir dos anos 20, caracteriza-se por uma revisão crítica das tradições culturais nacionais e uma atitude de afastamento da influência de valores culturais estrangeiros. Não era, certamente, um contexto propício para ensaiar uma literatura policial de ambição estilística, porque para adaptá-la, era preciso partir de uma tradição cultural nascida entre a Europa e os Estados Unidos. A ausência de prestígio intelectual do gênero no Brasil ia se prolongar com a linha regionalista que propunha uma identidade do país baseada na natureza e no campo. O gênero policial refletia, maiormente, a identidade do indivíduo moderno em um âmbito urbano. É por isso que durante o período que se estendeu dos anos 20 aos anos 70 não houve muitas obras de gênero

¹² Rodolfo Walsh é um nome fundamental do gênero policial na Argentina e na América latina. Desde meados dos anos 40 é tradutor de obras de gênero policial que aparecem em diferentes coleções, como a de *El séptimo Círculo* e escreve crítica sobre o gênero. Nos anos 50 realiza a primeira antologia importante de conto policial argentino —*Diez cuentos policiales argentinos*— e escreve narrações memoráveis do gênero policial, como as incluídas em *Variaciones en rojo*. A sua obra de ficção e a sua obra crítica estão carregadas de referências ao gênero policial.

policial escritas no Brasil destacáveis, embora se escrevessem alguns produtos de entretenimento, com uma clara filosofia comercial, que copiavam os esquemas do romance de enigma clássico ou do romance *noir*, escritos sob pseudônimos anglo-saxões por questões de estratégia de mercado. Nos anos 30, Jerônimo Monteiro assinava como Ronnie Wells as aventuras do detetive Dick Peter. Este detetive tinha sido um personagem de um programa da rádio patrocinado por uma marca de café, antes de passar para a escrita. Segundo Paulo de Medeiros e Aburquerque, Dick Peter é o primeiro detetive com mais de uma aventura da literatura brasileira. Ao final dos anos 50 um advogado, Luiz Lopes Coelho publica as aventuras do Doutor Leite, um homem bem brasileiro e simpático, situado na tradição inglesa de trabalho intelectual. O Doutor Leite é considerado o mais importante detetive da literatura brasileira até a chegada da personagem de Mandrake, de Rubem Fonseca. Ao final dos 60, Maria Alice Barroso publica *Quem matou Pacífico?* Nesse livro apresenta a Tônico Arzão, detetive da roça que infelizmente não teve continuidade.

Os anos 60 e 70 favoreceram a nacionalização do gênero policial nos diferentes países da América Latina. Conjugaram-se fatores externos e internos. Quanto aos externos, o romance *noir* norte-americano, com autores como Chester Himes ou Donald Westlake se ocupam de conflitos raciais ou da violência social e demonstram que, como diz Leonardo Padura:

[...] el elemento esencial que verdaderamente ha tipificado y sigue tipificando este modelo narrativo no es la presencia de un misterio de difícil dilucidación sino la existencia de un crimen que, como lo demuestra la realidad misma, no tiene por qué ser intrincado y cerebral para generar el propósito último de esta literatura: la sensación de incertidumbre, la evidencia de que vivimos en un mundo cada vez más violento, la convicción de que la justicia es un concepto moral y legal que no siempre está presente en la realidad de la vida (PADURA: 2003, 11).

Esta proposta estética coincidiria com uma época na qual houve na América Latina um grande desenvolvimento industrial e urbano e na qual surgiram governos de nuances autoritárias que iam desembocar em ditaduras. As cidades vão crescer com as migrações do campo. A violência e a tensão social se agravaram nas cidades. A estética e a ética

do romance *noir* dos 60, exposta na citação anterior de Padura, adequa-se à realidade latino-americana. A literatura policial é uma opção diferente da expressão da realidade da literatura politicamente engajada e da literatura da metalinguagem dos anos 60, assim como dos autores do *boom* e dos regionalismos vigentes naquele momento. No romance policial latino-americano abandona-se finalmente o mimetismo e a paródia, para falar de personagens e de realidades próprias.

Rubem Fonseca reflete a nova configuração urbana do Rio de Janeiro e se aproxima da nova formação da cidade e, sobretudo, dos seus habitantes. A sua poética está próxima da narrativa moderna norte-americana, da linha que abre Hemingway de reelaboração da linguagem cotidiana nos diálogos, de uma retórica direta, alheia ao preciosismo, a beleza da qual se apoia na escolha das palavras precisas e na elipse, antes do que na descrição detalhada. Fonseca acolhe também a influência do gênero policial nas suas variantes de forma flexível, misturando gêneros de raiz popular à maneira da narrativa postmoderna que se está produzindo quando ele começa a publicar, no final dos anos 60.

Na década dos 80 o gênero policial virará moda internacional. A obra de Rubem Fonseca recebe maior atenção no exterior —essa década coincide também com a sua mudança para uma das editoras maiores do país, a Companhia das Letras. O seu romance *A grande arte* (1983) recebe boas críticas¹³ nos Estados Unidos. O escritor transforma-se em referente de autores que acolhem a influência da estética policial na América Latina. No momento presente, Fonseca é reconhecido sobretudo no México, na Colômbia e na Argentina, países onde o gênero policial também tem grande aceitação¹⁴.

O escritor é também, hoje, uma figura importante dentro do panorama do novo vigor da narrativa policial no Brasil. Um conjunto de escritores, como Patrícia Melo, Tony Belloto ou Jô Soares, por exemplo, que escrevem sob o signo do romance policial, estão perto, de alguma maneira, do escritor¹⁵. Brasil tem hoje um número razoável de autores

¹³ Em 1986 o romance *A grande arte*, primeira obra do autor traduzida nos Estados Unidos, recebe críticas favoráveis de David Sexton em *The Independent* («The Urban Underworld of Brazil on a Knife Edge»: 12/2/1986) e de Mario Vargas Llosa em *The New York Times Book Review* («Thugs Who Know Their Greek»: setembro de 1986: 7).

¹⁴ No México Fonseca é traduzido pela editora Cal y Arena, e na Colômbia, por Norma.

¹⁵ Rubem Fonseca colaborou como roteirista na adaptação ao cinema de *O matador*, romance de Patrícia Melo, ao lado da própria escritora. A adaptação foi dirigida por José Henrique Fonseca, filho do escritor e o título do filme foi *O homem do ano* (2003). Um ano depois, Fonseca e Melo colaboraram de novo no roteiro de *Bufo & Spallanzani*, adaptação do romance do escritor. Tony Belloto, guitarrista da banda de rock *Titãs*, além de escrever romances policiais, tem trabalhado como roteirista para a série *Mandrake*, baseada nas histórias do mais famoso detetive de Fonseca. Jô Soares, humorista, comico e popular

que se vinculam diretamente ao gênero policial, como Luiz Alfredo Garcia-Roza ou Joaquim Nogueira e outros que escrevem obras isoladas de gênero ou inspiradas neste. O panorama é, sem dúvida, muito diferente dos primeiros anos do século XX, quando a publicação do folhetim *Mysterio* foi um fato esquisito e isolado.

O escritor mexicano Élmer Mendoza tem resumido bem a significação de Rubem Fonseca para a literatura policial latino-americana, quando diz que a partir de Fonseca «hay una verdadera voluntad de crear estilo, y de buscar un sentido literario adicional» (citado por CUARTAS: 2005).

Fonseca contribuiu para a superação da paródia e o mimetismo dentro do gênero policial latino-americano e abriu um novo caminho na literatura brasileira para a expressão dos personagens e dos cenários urbanos. Não foi o primeiro na América Latina, nem no seu próprio país, em trabalhar com algumas convenções do gênero policial, mas aquilo que manifesta Mendoza na citação, o empenho no estilo e na qualidade literária, fez com que a obra de Fonseca se convertesse em uma referência. Com Rubem Fonseca o gênero policial reinventa-se no Brasil.

apresentador de um programa de televisão no Brasil, tem escrito romance policial e nas dedicatórias de seus livros agradece a ajuda de Fonseca.

CAPÍTULO 1

Rubem Fonseca e o uso desviado do gênero policial

Quando se pretende estudar os gêneros no âmbito acadêmico, diante do medo do estigma por se ocupar de uma coisa que às vezes se considera de pouco valor literário, que se vê como literatura de «supermercado» ou de «banca», é preciso se justificar. A maioria dos textos que revisei e que se ocupam do gênero policial contém essa justificativa. Em busca de legitimidade, se costuma lembrar os cultivadores mais ilustres, aqueles que estão isentos de qualquer suspeita de qualidade. A respeito do gênero policial, do lado dos escritores, menciona-se, por exemplo, seu criador, Poe, Chesterton, Borges ou Hammett. Entre os pesquisadores, a lista é comprida. Muitos teóricos do século XX usaram o romance policial como suporte de seus estudos. Entre as aproximações sociológicas, podemos citar a Mandel, com suas *Delícias do crime* ou Gramsci, quem lhe dedica algumas páginas em *Letteratura e vita nazionale*. Entre os teóricos da literatura, Todorov faz uma análise estrutural do gênero em seu artigo «Tipologia do romance policial». Eco e Sebeok são os editores de uma coleção de textos que ligam o método detetivesco à semiótica —*Signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. E no âmbito da psicanálise, Lacan escreve um dos seus seminários mais célebres a partir de um conto de Poe —*O seminário sobre «A carta roubada»*.

Os motivos pelos quais podemos ler um livro de gênero, ao final do dia, também interessaram a muitos estudiosos. O efeito aditivo dos romances policiais preocupa a sociólogos, psicólogos e psicanalistas, que escrevem frequentemente palavras como sublimação, projeção ou alienação. Como acontece com qualquer outro gênero popular da cultura, como acontece com o conto maravilhoso ou o romance de aventuras, o gênero policial satisfaz uma necessidade básica do leitor: ouvir histórias nas quais se relatam seus medos e seus desejos, em um espaço imaginário onde o leitor está a salvo, em contraste com a incerteza da vida cotidiana.

Manuel Vázquez Montalbán —famoso romancista espanhol ligado ao gênero policial — escreveu em seu texto «Contra la pretextualidad»:

No hubo problema mientras la novela policíaca se contuvo en los límites de la fórmula y del entretenimiento, acompañada de todas las pretextualidades

minimizadoras al uso: ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier *gangster* del lenguaje, emparentado o no con el editor. Precisamente, el problema se plantea cuando las novelas policíacas empiezan a estar bien escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar. Es en ese momento, diverso en el tiempo de cada cultura y cada sociedad literaria, en que la novela policíaca demuestra «pretensiones» literarias, cuando suscita la alarma entre los guardianes de la pureza de lo literario (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1994, 9).

Com efeito, existiu e ainda existe uma narrativa de características policiais de puro entretenimento que tem os mesmos efeitos de uma novela. Auden, no artigo «The guilty vicarage», expressa muito bem a relação que o leitor estabelece com estas histórias de detetives:

For me, as for many others, the reading of detective stories is an addiction like tobacco or alcohol. The symptoms of this are: firstly, the intensity of the craving —if I have any work to do, I must be careful not to get hold of a detective story for, once I begin one, I cannot work or sleep till I have finished it. Secondly, its specificity —the story must conform to certain formulas (I find it very difficult, for example, to read one that is not set in rural England). And, thirdly, its immediacy. I forget the story as soon as I have finished it, and have no wish to read it again. If, as sometimes happens, I start reading one and find after a few pages that I have read it before, I cannot go on.

Such reactions convince me that, in my case at least, detective stories have nothing to do with works of art. It is possible, however, that an analysis of the detective story, i.e., of the kind of detective story I enjoy, may throw light, not only on its magical function, but also, by contrast, on the function of art (AUDEN: 1962, 146).

Auden refere-se a uma série de histórias nas quais se oferecia um enigma em um âmbito reduzido —uma universidade, um trem, um pequeno povoado rural— com um limitado número de suspeitos, um detetive amador e superdotado que resolvia o crime, que trabalhava ao lado da lei, como consultor da polícia, e que tinha uma apavorante

capacidade para localizar e interpretar vestígios. Essa literatura, na sua versão de entretenimento, foi praticada pelos epígonos de Agatha Christie, de Dorothy Sayers e de S.S. Van Dine e o seu momento de maior popularidade foi no período entre as duas guerras mundiais. Essas histórias aproveitavam o gosto pelo desafio à inteligência do leitor, que trabalhava ao lado do detetive tentando recompor indícios dispersos para capturar o assassino. Não importava muito a caracterização psicológica dos suspeitos ou a pintura detalhada do ambiente. O importante era chegar ao resultado de uma equação matemática reunindo detalhes deixados ao descoberto, involuntariamente, pelo criminoso.

Certamente havia outra linha, praticada pelos epígonos de Dashiell Hammett e de Raymond Chandler, que a partir dos anos 20 começou a se aproveitar de outra atração do leitor: a leitura de crimes envolvidos em sadismo e sexo, que mostravam o *bas-fond* da cidade e que tinham como protagonistas detetives profissionais, que se envolviam emocional e fisicamente nas histórias e que trabalhavam para quem pagasse os melhores honorários.

Entretanto, o mesmo Auden reconhecia que havia outro tipo de obras, que não eram de puro entretenimento e que se relacionavam com as histórias de detetives, sem ser histórias de detetives, dizia, porque nelas havia também assassinatos e investigações. Pensava que obras como as de Raymond Chandler, por falar da violência do mundo contemporâneo de um modo não superficial e por mergulhar no âmbito do crime além do jogo inócuo, eram obras de arte.

Como se pode deduzir a partir das declarações de Vázquez Montalbán e de Auden, há uma tendência a relacionar obras de gênero exclusivamente com textos de puro entretenimento e com vistosas capas e estratégias de venda. Para aquelas obras com pretensões além do entretenimento e que não repetem fórmulas, seria melhor falar de literatura apenas, sem adjetivos. É um critério que seguem hoje as editoras ao publicarem obras de autores como Vázquez Montalbán na Espanha ou Rubem Fonseca no Brasil, à margem de coleções de romance policial.

Entretanto, considero que essas obras, por razões óbvias de utilização de temas, estruturas e personagens do gênero não se podem desvincular completamente do romance policial. Há uma forma mais flexível de entender os gêneros. Considero que há obras com uma relação direta com o gênero que trabalham com suas fórmulas —com ou sem pretensões literárias— e há obras que trabalham livremente e a uma relativa

distância dessas fórmulas. Essas obras, por seus evidentes vínculos de poética com elementos do policial, pertencem lateralmente ao gênero. Quando, em 1999, Ricardo Piglia teve que fazer uma seleção de contos para uma antologia de gênero policial na Argentina, optou por um critério de eleição «lateral», por relatos que originalmente não tinham sido escritos com uma consciência de gênero. Explicou o seguinte no prólogo:

He querido imaginar que junto a la historia de ese traslado [refere-se à adaptação do gênero na Argentina] (con sus repeticiones, traiciones, parodias, y plagios) era posible aventurar la hipótesis de otro uso, más secreto e indirecto de los temas y de los procedimientos de la forma literaria inaugurada en 1841 con «Los crímenes de la rue Morgue». No se trataría de analizar la repetición deliberada de las reglas de un género ni las desviaciones e inversiones (o «parodias») sino de buscar sus rastros parciales y fracturados y la marca de las apropiaciones involuntarias. Se trataría entonces de ver la forma en que la narración policial actuó en la literatura argentina y analizar sus efectos. Ésa es para mí la diferencia entre el uso de un género y su *remake* (PIGLIA: 1999, 12).

A repetição, a paródia —que não infringe regras, as acata—, o plágio, inclusive a «traição» —é difícil entender a que se refere Piglia com traição, mas fica claro que a traição é o avesso de uma fidelidade, no caso literária— partem de uma reescrita fiel do gênero, aquilo que Piglia chama de *remake*. Todas as obras vinculadas diretamente a um gênero são então *remakes*, obras que repetem fórmulas. O escritor tem outra possibilidade: usar o gênero, se este oferece alguma ajuda para expressar alguma coisa. O gênero então se adapta a seu estilo e não ao contrário. Rubem Fonseca vai além da paródia, do plágio ou da traição do personagem do detetive e do gênero policial, *usa* o arquétipo e a modalidade literária para expressar uma visão de mundo pessoal e original. Seu detetive, Mandrake, não é nem um Sherlock Holmes nem um Philip Marlowe brasileiro, é um personagem com características próprias. Isso era inusitado no Brasil, onde os anteriores detetives formavam parte do universo do *remake*, da paródia, do plágio ou da repetição. E suas obras não são meras cópias das características dos romances de enigma ingleses ou do *hard boiled* norte-americano, são um produto pessoal, influenciado, sim, pelo policial, mas não estritamente policial.

Fonseca usa os mecanismos do gênero sem que pareça que estamos lendo algo já

conhecido. Esses mecanismos aparecem de forma impura. Em um romance como *A grande arte* (1983), por exemplo, há trechos extensos que parecem extraídos de um romance histórico, como uma extensa passagem onde se traça a genealogia e o retrato de uma família¹⁶ tradicional do Rio de Janeiro. Nesse mesmo romance existem narrações detidas da vida de alguns personagens, alguns dos quais não têm nada a ver com a intriga criminal. Surgem intrigas secundárias, como os relacionamentos de Mandrake com mulheres alheias ao crime, que não estariam em um romance típico do gênero, onde todos os elementos deveriam se dispor ao redor do crime. Não deixa de existir o fio narrativo da pesquisa, um fio sustentado pelo detetive-narrador, e não se deixa de abrir o texto com uma cena de crime e de se encerrar com uma resolução, mas esse fio narrativo e a natureza da pesquisa não seguem exatamente as convenções do gênero.

Como Romeo Tello Garrido indica, em sua introdução a *Los mejores relatos* de Rubem Fonseca publicada por Alfaguara do México, em 1998, o autor brasileiro não se adapta rigorosamente aos códigos tradicionais do gênero policial:

[...] sólo echa mano de algunos elementos estructurales del género (el crimen, la intriga, la investigación judicial), todos ellos manejados con maestría. Sin embargo, no aspira a hacer una novela de detectives tradicional (...) el fin de la narración no es devolver el orden moral y jurídico, no; cuando Fonseca acude a los recursos de la literatura policial, siempre le da más importancia a lo específicamente literario que a la intriga policial. Ésta es sólo un pretexto, el mejor molde narrativo para presentar la compleja y ambigua contienda entre el bien y el mal, porque «criminales somos todos», como afirma uno de sus personajes (TELLO GARRIDO: 1998, 15).

Rubem Fonseca segue a linha, sobretudo, do romance *noir* norte-americano, onde os protagonistas de uma narração habitualmente em primeira pessoa —o Watson memorialista, colega pouco esperto do herói, desaparece na série *noir*— pretendem ir além do discernimento da mecânica do delito. Fazem uma anatomia da violência através

¹⁶ Fonseca trabalha muito o espaço familiar e ironiza sobre as obrigações morais e as hipocrisias que se estabelecem nas relações entre os membros das famílias tradicionais. O espaço familiar, especialmente as relações matrimoniais ou de pais e filhos, é cada vez mais tratado nos seus contos, já que a produção do Fonseca tendeu a fechar-se sobre os microespaços sociais. Exemplos disso são os contos: «Família» ou «Viagem de núpcias», dentro do livro *Histórias de amor* de 1997.

de uma visão sem preconceitos e sutil daquilo que ultrapassa a pele dos fatos. Sua obra despe os paradoxos da natureza humana e dos valores sociais dominantes.

Essa relação lateral com o gênero policial também é favorecida pelo romance pós-moderno, que começa a ser escrito no final dos anos 60 e que usa sem preconceitos gêneros populares e a linguagem dos mídia. Rubem Fonseca usa significativamente estes gêneros e assimila o que podem contribuir para sua percepção. Em sua obra temos a presença da linguagem dos mídia, como a imprensa escrita, a televisão ou o cinema. Mas a influência da literatura policial é, sem dúvida, aquilo que estrutura a maior parte de suas obras, como aconteceu em muitas realizações do romance moderno, a partir da descoberta do romance *noir* norte-americano e sua definitiva abertura do gênero para o romance sem adjetivos¹⁷.

Rubem Fonseca é um precursor do fenômeno do gênero policial, enquanto estruturante de uma linha da narrativa brasileira de finais dos 90 e inícios do século XXI, de todo um movimento de novos escritores, como Patrícia Melo ou Marçal Aquino, que escrevem na fronteira da narração policial e da narração sem adjetivos, na fronteira então dessa dissolução de fórmulas rígidas que propícia o gênero *noir*. Na obra de Fonseca, é interessante sublinhar que essa proximidade ao *noir*, em questões como a visão da sociedade ou o interesse pelo assassino e as atmosferas, não conduz a uma dissolução da personagem do detetive, dissolução que acontece em muitas obras dessa variante do gênero policial, as quais se interessam mais pelo assassino ou pela vítima.

¹⁷ A própria coleção da *Série Noir*, de Gallimard, fundada em 1945 por Marcel Duhamel e que põe nome e fornece uma consciência de unidade a uma estética iniciada nos anos 20 por Hammett e Chandler, reúne uma lista de nomes de autores muito diferentes entre si, que não se atêm a fórmulas repetíveis, que estão ligados somente pelo tratamento do crime, a violência e a imoralidade, mas que a partir daí indagam diferentes perspectivas. Aqui transcrevo o famoso manifesto do Marcel Duhamel, de 1948, onde se expõem os propósitos e critérios da coleção:

Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la «Série Noire» ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors ?... Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence — sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies — du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour — préférablement bestial — de la passion désordonnée, de la haine sans merci. Bref, notre but est fort simple: vous empêcher de dormir (http://www.gallimard.fr/collections/serie_noire.htm).

Ao contrário, o detetive se converte em uma presença central. Inclusive um detetive, o advogado criminalista Mandrake, é o grande personagem da obra de Fonseca. Em *A grande arte*, o escritor equilibra a presença do detetive com a presença do assassino, cria uma relação de espelho entre os dois¹⁸, entre o Mandrake e Thales Lima Prado e Mandrake e Camilo Fuentes. É um equilíbrio que se apóia em um desequilíbrio. Em uma obsessão do detetive de se projetar na figura do assassino, em uma obsessão por entender ao criminoso como se nisso estivesse em jogo a própria vida. A obsessão, a propósito, é uma paixão tratada de modo fascinante pelo gênero policial, e já está nas suas origens: no acompanhamento minucioso de Dupin aos raciocínios do ministro-ladrão de «A carta roubada» e, sobretudo, nesse conto que tem uma relação mais metafórica do que direta com o gênero: «O homem da multidão».

O crítico espanhol Darío Villanueva assinalava como a narrativa espanhola —e eu gostaria de acrescentar que não só a espanhola, já que foi um fenômeno mais ou menos internacional, do qual Rubem Fonseca é precursor no Brasil— na primeira metade dos anos 70, tinha assumido o modelo policial como:

[...] el alcaloide de casi todos los proyectos de novela, literariamente ambiciosos y artísticamente exigentes, pero preocupados por el anudamiento posmoderno del pacto con una gran mayoría de lectores (citado por CERCAS: 1993, 169).

Na verdade, no caso do Fonseca, há uma aproximação entre o autor e o grande público leitor, precisamente a partir de seus romances mais ligados ao gênero policial, sobretudo a partir de *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990), sem que isso fale contra a qualidade de sua obra. A escrita destas obras coincide com a década dos 80 e a nova moda internacional do gênero policial, tratado como um negócio e explorado pelas editoras brasileiras. Nesses anos, Fonseca passa a ser editado pela Companhia das Letras, uma editora que conjuga a vontade de qualidade na eleição de autores e a apresentação cuidada dos livros, com uma estratégia de publicidade muito potente.

¹⁸ O detetive estabelece freqüentemente uma relação obsessiva, de identificação quase em espelho, com o assassino. Esse é o caso dos romances *O caso Morel* ou *A grande arte*. Os jogos de espelhos na obra do Rubem Fonseca são constantes. Outras vezes encontramos a identificação entre investigador e vítima, como em *O doente Molière*, ou, já exagerando, entre o assassino e a vítima, que resultam irmãos gêmeos no conto «Romance negro», do livro de contos de mesmo nome, que é uma homenagem explícita ao «William Wilson» de Poe.

Além do «pacto com a grande maioria de leitores» os elementos do policial permitem novas indagações estéticas. Como Elvio Gandolfo (2007, 157) explica:

[...] casi no hay narrador contemporáneo cuya obra intente una ruptura en el campo narrativo que no haya recurrido en algún momento a su arsenal de elementos. En su nueva ubicación tales elementos suelen desempeñar un papel contrapuesto al que cumplen en sus condiciones comunes (el enigma impera por su simple poder hipnótico, sin develarse; el sistema analítico del detective sirve para derrotarlo en vez de para triunfar; el culpable no es un ser humano sino una combinación de condiciones generales).

Gandolfo menciona autores como Borges, Gombrowicz, Nabokov ou Lem, os quais «extraem do gênero seu núcleo especulativo e antipsicológico para criar estruturas narrativas contrapostas às clássicas». Embora Fonseca não vá até as últimas conseqüências nesse caminho e mantém um classicismo que não detona completamente as regras do gênero, ele corteja este terrorismo. Borges, por exemplo, em «La muerte y la brújula», dá outra volta de parafuso ao relato policial fazendo com que o detetive seja a vítima. No final de *A grande arte*, o autor insinua —sem atrever-se a comprovar nada— que o detetive poderia ter sido o assassino: conhecia algumas vítimas e tinha aprendido o uso da faca, uma qualidade indubitável do criminoso, com a qual risca com perfeita caligrafia uma letra «P», no rosto das vítimas. Raul, um policial amigo do detetive, expõe esta dúvida em um diálogo no contexto de uma conversa informal: Mandrake pergunta: «E quem matou as massagistas?». Raul responde: «Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake» (FONSECA: 2000a, 301).

Podemos destacar dois motivos de atração pelo gênero policial nos narradores contemporâneos:

a) *Sua capacidade de fazer uma crônica social*, uma denúncia de uma situação, denúncia para a qual o gênero, por tratar as dimensões do crime na sociedade contemporânea, está particularmente preparado. Esta vontade de crônica social é evidente em autores que trabalham com o gênero a partir dos anos 70 e, longe do âmbito anglo-saxão, como instrumento para mostrar as dinâmicas sociais e as relações de poder em países com frágeis democracias ou que vivem ou viveram recentemente regimes totalitários.

Podemos mencionar nessa vertente a Vázquez Montalbán que através do detetive Pepe Carvalho retrata a sociedade e a cultura da transição democrática espanhola; Yasmina Khadra —pseudônimo de um ex-militar argelino, Mohamed Moulessehoul— autor que em seus romances mostra a crise na Argélia dos últimos anos; ou mais recentemente Diane Wei Liang, que publicou há pouco *The eye of Jade* (2007), livro que mostra os contrastes entre a pujança econômica da China e a galopante corrupção.

Esta atração pela expressão da realidade social do gênero policial, que se afasta de outras tendências esteticamente esgotadas de realismo, contribuiu para a deslocalização do gênero que, enquanto crônica social, é hoje cultivado em países cuja tradição no gênero é escassa, como a Grécia ou a Turquia. Com este propósito de crônica social, o gênero policial também chega até alguns países da América Latina, como o Chile, a Argentina, a Colômbia, o México ou Cuba.

b) *O trabalho com um modelo de investigação da realidade*, modelo representado pelo método do detetive. Sob esta perspectiva, a narração se configura ao redor da natureza de uma investigação, como acontece em algumas obras de Paul Auster —especialmente na *Trilogia de Nova Iorque*—, ou de Umberto Eco —*O nome da rosa*. Nesses textos a pesquisa estrutura o relato, por cima da crônica social. A investigação liga esses relatos às origens do gênero, aos os contos policiais de Poe, nos quais o método é o mais importante e se baseia, além disso, em uma forma de raciocínio particular. Na literatura latino-americana, este interesse por desenvolver e especular com um modelo de conhecimento da realidade se apresenta primeiro nos relatos de espírito policial que escreve Jorge Luis Borges por volta dos anos 40 do século XX: contos como «La muerte y la brújula» ou «El camino de los senderos que se bifurcan», assim como os contos do detetive Isidro Parodi, escritos em colaboração com Bioy Casares. Posteriormente, Gombrowicz, polonês de nascimento, mas estabelecido por muito tempo na Argentina, usa o método de investigação e de encaixe de indícios, para ironizar sobre um sistema de ordenação das coisas naturalmente caóticas e dispersas, no seu romance *Cosmos* (1969), que se diz «uma espécie de romance policial»¹⁹. Mais recentemente, o argentino Ricardo Piglia criou o personagem do detetive-jornalista-filólogo Emilio Renzi, que aparece em vários de seus contos e romances. Trata-se de

¹⁹ Em um trecho do seu diário, de 1962, publicado como prólogo ao romance, Gombrowicz escreve: «O que é um romance policial? Um esforço de organizar o caos. Por isso meu *Cosmos*, que eu gosto de chamar ‘um romance sobre a formação da realidade’, será uma espécie de romance policial» (GOMBROWICZ: 1969, 7). Tradução do espanhol minha.

um especialista em juntar fragmentos dispersos de um discurso e estabelecer uma versão possível de fatos enigmáticos. Roberto Bolaño, por sua vez, usou o modelo da investigação e a estrutura do policial como forma de reconstrução da memória e da identidade de escritores esquecidos —tema esse, o dos autores esquecidos, que é uma obsessão da sua obra— em romances como *Os detetives selvagens* ou *2666*.

Essas duas atrações, a da crônica social e a do modelo de investigação, conjugam-se na obra de Rubem Fonseca. Em seus textos se produz um equilíbrio entre a crônica social e o interesse pelo modelo de investigação que considero ser um dos aspectos mais interessantes da sua proposta e aquilo que convoca leitores de diferentes gostos a lerem sua obra. Sobre o valor de crônica social de seus textos, é preciso fazer um esclarecimento: Fonseca retrata algumas contradições sociais, mas, além de uma visão panorâmica, de um afresco coletivo, existe um interesse pela condição humana e pelos personagens enquanto indivíduos.

O modelo de investigação na obra de Rubem Fonseca, como desenvolverei depois, abandona progressivamente o âmbito da detecção e do trabalho na rua de recopilação de testemunhas e provas, para tender a uma investigação sedentária. O detetive se tranca cada vez mais no seu mundo privado onde lê textos, se transforma em um hermeneuta e transforma a investigação em um exercício de hermenêutica. O modelo de investigação do detetive tende progressivamente para um modelo de interpretação da realidade, onde a imaginação tem uma presença importante, como se estudará.

Para encerrar, gostaria de anotar brevemente alguns pontos de contato entre a obra de Rubem Fonseca e as variantes existentes do gênero policial. As variantes são as seguintes, conforme resume o crítico argentino Jorge B. Rivera no livro *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial* (1996: 83):

- 1) *novela problema*: planteamiento y develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles
- 2) el *relato policial de intriga o suspenso*, que implica la amplificación y resolución de una situación angustiante
- 3) el *thriller* o novela de acción y aventuras criminales
- 4) la *novela dura*, con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero.

Do romance problema (1), Fonseca retém o enigma. Seus romances se iniciam com

uma apresentação clássica do enigma: houve um roubo ou um assassinato, quem é o culpado? A curiosidade pela resolução do enigma não decai, sempre existe alguma coisa misteriosa que se desvela progressivamente. O mistério não é uma desculpa do argumento que move a história, não é a estatueta de *O falcão maltês*, ou um *Mcguffin* hitchcockiano; tem peso específico na narrativa do autor. Penso, por exemplo, em um dos enigmas propostos em *A grande arte*: o conteúdo de uma fita de vídeo que supostamente revela imagens comprometedoras de um dos personagens. A fita aparecerá, mas fica nas mãos de um anão falador, mestre na arte de conseguir informações e manter-se nas sombras. Esse anão, se é que viu alguma coisa na fita, se é que a fita não estava vazia, mantém o que viu em segredo. O enigma, então, permanece até o final e se prolonga para além do final. A obra de Rubem Fonseca não indica soluções definitivas aos mistérios. O vídeo que não podemos ver é como a caixa misteriosa de *Belle de jour*, de Luís Buñuel. Como no filme de Buñuel e como na estética surrealista, na qual o diretor de cinema espanhol militou, Fonseca sempre mantém algo nas sombras dentro da narração, sob uma atmosfera de sonho que atravessa a realidade. Uma atmosfera que está especialmente em romances como *O caso Morel* e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

Nas últimas aventuras de Mandrake, o escritor usa ambientes próximos do romance problema. São contextos reduzidos, com um pequeno número de suspeitos, que formam parte do mesmo ambiente. Em *Mandrake e a Bíblia da Mogúncia*, investiga-se o roubo de incunábulo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os suspeitos são amantes dos livros: pertencem a um clube de bibliófilos, freqüentam uma livraria e a Biblioteca Nacional da cidade. Em *Mandrake e a bengala Swaine*²⁰ os crimes acontecem no entorno do detetive. O detetive já não precisa mais se afastar muito de casa para achar os personagens do drama criminal. Nessas últimas aventuras, a apresentação do *bas-fond* e dos personagens marginais se atenua, os crimes atingem à classe meia-alta carioca, classe típica do romance de enigma britânico. A dureza e a capacidade de ação de Mandrake, demonstrada nos primeiros contos, apaga-se um pouco. O uso da bengala por causa de uma ferida confere ar mais distinto ao detetive, e mostra, também, um Mandrake mais vulnerável. A resolução dos casos foge dele facilmente, sobrevém do exterior e por acaso. Pode-se pensar, inclusive, que em suas últimas aventuras Mandrake já não é o mesmo Mandrake. Seu sócio não mais se chama de Wexler, como

²⁰ *Mandrake e a Bíblia de Mogúncia* e *Mandrake e a bengala Swain*, são duas novelas reunidas no livro *Mandrake. A Bíblia e a bengala*, de 2005.

acontece em textos anteriores, seu nome agora é Weksler. E isto poderia ser apenas um erro de impressão, um detalhe sem importância, mas a relação entre os dois se transforma. De colega de geração, Weksler passa a ser uma figura paternal. Em conclusão, nas duas últimas aventuras Rubem Fonseca parece querer reinventar a Mandrake e aproximá-lo mais do romance de enigma clássico, do qual, ao mesmo tempo, desvia-se por causa da torpeza e da falibilidade na resolução dos casos do detetive.

Os traços do relato de intriga e de suspense (2), em que se prolonga uma situação de angústia, estão, por exemplo, em *Agosto*, romance onde o detetive assume o papel de vítima —de fato, ao final ele se converte em vítima— e existe um risco persistente planando sobre sua vida. Nesse tipo de narração, se fizermos caso a uma de suas mais importantes cultivadoras, Patricia Highsmith, «há uma ameaça de violência e perigo, ameaça que às vezes se faz realidade» (HIGHSMITH: 2003, 9). Rubem Fonseca utiliza normalmente o suspense como recurso narrativo, mais do que como elemento da trama. Utiliza a estrutura episódica que mantém a curiosidade do leitor, mais do que o desenvolvimento do sentido de ameaça.

Sobre o *thriller* ou romance de aventuras criminais (3), Fonseca costuma mostrar assassinos em ação. Aos relatos de criminosos, contados desde sua perspectiva, dedico mais adiante algumas páginas do trabalho. Seus criminosos não são sempre aventureiros de ação, às vezes são entediados financistas ou escritores em busca de emoções fortes para sair do fastidio. Temos alguns criminosos ligados à marginalidade, com um ar mais romântico, com uma vida exposta ao risco, como o Camilo Fuentes de *A grande arte*, ou o solitário justiceiro de «O cobrador». O que separa estes aventureiros criminais dos Rocamboles e dos Fantomas do folhetim que inspira esta variante, é uma dose maior de cepticismo e uma dose menor de espontaneidade e irreflexão nos seus atos.

O romance *noir* (4) é sem dúvida a variante que, como comenta Romeo Tello Garrido, estrutura mais claramente a narrativa de Rubem Fonseca: pela presença das metrópoles contemporâneas, pela visão cética sobre o poder e a corrupção, pelo papel da violência e o sexo como paixões fundamentais dos personagens, pela utilização contínua de diálogos e a representação da linguagem da rua²¹, entre outros fatores.

²¹ Uma das coisas que mais dividiram os críticos quando foram publicados os primeiros livros de contos de Rubem Fonseca foi precisamente esta questão da linguagem da rua. Alguns críticos consideraram este caminho um acerto e outros uma opção empobrecedora.

Em síntese, o que pretendi comunicar aqui se resume no título do capítulo; Rubem Fonseca faz um uso desviado do gênero policial, porque este gênero se adapta a sua poética. Os traços do gênero policial ficam a serviço do estilo de Rubem Fonseca e não ao contrário. Nesse sentido, pode-se situá-lo junto a outros narradores contemporâneos, sobretudo do continente americano que se inspiram no gênero policial, que se alimentam das diversas variantes e possibilidades deste, e usam seus elementos de um modo desviado, lateral, diferente do que desempenham em uma obra ligada diretamente ao gênero.

CAPÍTULO 2

De Zadig a Mandrake. O detetive em Rubem Fonseca

Meu interesse pelo personagem do detetive na obra de Rubem Fonseca surgiu a partir de um reconhecimento prévio. Enquanto leitora uma das coisas que me surpreende mais no autor brasileiro é sua capacidade de criar personagens. Sua galeria de personagens é grande. Abrange todo tipo de figuras que podem se cruzar nas ruas do Rio, pertencentes a diferentes profissões, ambientes e classes sociais.

A aproximação das suas criaturas está longe da descrição pitoresca, na qual seria fácil cair ao descrever personagens cotidianos do Rio. Fonseca não faz taxonomia, tipologia, descrição de estereótipos. Sabe perceber as diferenças, a riqueza do cotidiano.

Das poucas notícias que ao longo dos anos chegaram sobre Rubem Fonseca, sobre sua vida privada e sobre suas afeições, penso agora em dois dados. Primeiro, sua confissão em uma crônica de que lê obsessivamente e com atenção curiosa, pela linguagem, as bulas de remédio:

Em matéria de leitura eu sou onívoro, ou polígrafo, se preferem. Leio tudo o que aparece na minha frente. Mas as duas leituras preferidas por mim são, respectivamente, poesia e bula de remédio²².

O outro dado é que por muitos anos ele saiu para caminhar, correr ou andar de bicicleta, todos os dias pelas ruas do Rio de Janeiro. Talvez não só fez isso para praticar esporte ou estirar as pernas, mas também para observar. Essa capacidade de observação, de interesse pelas linguagens supostamente mais assépticas e pelas pessoas mais comuns e de encontrar neles mistério e beleza, mas não um mistério e uma beleza longínquos, mas sim familiares, acho que converte o escritor no criador de personagens que ele é. Pessoalmente, essa tradição de autores observadores que elevam o cotidiano ao nível do mistério me atrai profundamente.

A galeria de personagens tratados deste modo, longe do estereótipo, inclui personagens tão diversos como: escravos de academia, policiais, falsos aristocratas,

²² Publicado em sua página web, na seção «Pensamentos imperfeitos». <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/A4D6B35362350157032572D0006BC688?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Rubem%20LadoB>

artistas de rua, empregadas domésticas, financeiros, aspirantes a modelos, massagistas, etc. Se alguém se atrever a fazer uma lista de personagens, só a partir de profissões, acho que chegaria à conclusão de que poucos autores brasileiros superam sua variedade. Esses personagens são protagonistas de alguns contos, não estão em segundo plano. De fato, pode-se dizer que não existe o segundo plano na obra do autor: quando há vários personagens em uma cena, todos têm o mesmo peso, são importantes para definir a atmosfera. Inclusive se estiverem longe da visão do narrador, ou se aparecerem em um breve episódio, o narrador acha um modo de nos fazer ver que esses personagens são importantes, utilizando o que no cinema se chama de «montagem alternada», isto é, a apresentação de duas situações paralelas ao mesmo tempo, conferindo-lhes o mesmo peso narrativo. Penso em uma cena que para mim exemplifica isso. No romance *A grande arte* o advogado criminalista Mandrake está sentado no terraço de um restaurante conversando com outro personagem quando fixa o olhar em um artista de rua:

Eu e Raul bebíamos chope no Amarelinho, numa das mesas da calçada. A pouca distância estava um engolidor de fogo, cercado por alguns assistentes. Esse tipo de artista de rua era mais comum de se ver aos sábados e domingos. Nos dias em que os ingênuos saíam para passear. Além de engolidor de fogo, o artista, um negro forte e sem a maioria dos dentes, era também contorcionista, malabarista e palhaço. Usava calças largas presas por um suspensório, o tórax grosso e musculoso nu. No intervalo entre um número e outro contava piadas e imitava um gorila se coçando e andando na floresta. Esperava, assim, fazer os brancos miseráveis que o olhavam sentirem-se importantes: afinal, havia no mundo alguém inferior a eles —um negro sem dentes que parecia um macaco estúpido.

«Quer dizer que você voltou a ser solteiro?»

«Para falar a verdade acho que estou ficando broxa», disse Raul.

Estávamos levemente embriagados.

«É uma boa idéia, deixar de beber, deixar de fumar, almoçar com a família aos domingos, ser enterrado com a bandeira do clube. Ver televisão».

O artista negro trepou numa caixa, colocou as duas pernas sobre a cabeça e ficou dobrado com o queixo sobre a região púbica.

«Ela», disse o artista negro, «também era contorcionista e estava nesta posição em

que eu estou agora, só que tem que ela estava pelada e a porta estava aberta.»

«Dormir o sono dos broxas», continuo Raul, soprando círculos de fumaça.

(FONSECA: 2000a, 27-28)

A cena continua com a alternância do diálogo entre os dois amigos e o *show* bufo do artista. Ao final Mandrake convida ao contorcionista e a sua mulher a se aproximarem e beber uma cerveja. Conhecemos que são dois desempregados de circo. Uma cena e outra estão articuladas entre si pela observação do detetive. O contorcionista só aparece aqui e logo some. O amigo perdura ao longo do romance e reaparece em outras narrações. Mas apesar disso, os dois personagens, seus comportamentos, suas palavras, são importantes para expressar uma visão de mundo desencantada do romance, que está construída a partir de pequenos detalhes significativos.

Depois de fazer esse reconhecimento inicial do interesse pelos personagens, é o momento de esclarecer que neste estudo me concentrarei em um personagem, que se enquadra dentro de um arquétipo: o detetive. Considero que na obra de Fonseca há dois arquétipos importantes que provêm da tradição do romance policial: o detetive e o criminoso. Esses arquétipos se introduzem em textos lateralmente de gênero policial, isto é, que não adotam estritamente todas as convenções do gênero, só alguns elementos.

Existe um detetive na obra de Rubem Fonseca cada vez que se inicia algum tipo de investigação. Há um detetive no cineasta que segue os rastros de Isaak Bábel para realizar um filme sobre o livro *Cavalaria vermelha*, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Há um detetive no narrador que quer reconstruir os fatos fundamentais da vida do compositor Carlos Gomes, em *O selvagem da ópera*. Um detetive no personagem que quer entender a relação entre uma carta achada porventura no Mercado das Pulgas de Viena e a vida do pintor Egon Schiele, no conto «A Santa do Schöneberg», do livro *Romance negro*. Penso que o detetive é um arquétipo que aparece na obra de Rubem Fonseca cada vez que há um segredo e que alguém se obceca por desvendá-lo, não importa se houve ou não um delito. Sempre que aparece um mistério e houver uma figura que tente explicá-lo, aí está o detetive.

O mesmo acontece com o arquétipo do criminoso. Existe um criminoso na obra do Rubem Fonseca toda vez que algum de seus personagens viola uma lei escrita ou um costume socialmente estabelecido, há um criminoso no personagem que se alimenta do

corpo de uma mulher para seguir uma tradição familiar ancestral no conto «Nau Catrineta» do livro *Feliz ano novo*. No escritor que descobre o prazer de olhar animais nos olhos, e a seguir, matá-los e comê-los em «Olhar», de *Romance negro*. Ou no homem que conduz algumas mulheres ao suicídio como ato de liberdade, no relato «Livre-arbítrio», incluído em *A confraria dos espadas*.

O criminoso é o objeto de investigação do detetive, é o verdadeiro mistério. Os personagens que assumem o papel de assassinos guardam pensamentos não verbalizados, atos clandestinos. São, em última instância, herméticos, invioláveis cientificamente. Mas existe a possibilidade de imaginar seus segredos que é o que acabam fazendo os detetives de Rubem Fonseca. Sobre esse método da imaginação, que se apresenta no detetive fonsequiano, e sobre o mistério, que se apresenta no criminoso de suas obras, falarei no seguinte capítulo.

Considero que a contribuição do personagem do detetive na obra de Rubem Fonseca é uma síntese de sua poética, por isso meu interesse no personagem, porque acho que através da forma em que ele expressa a realidade, pode-se entender a proposta de aproximação à realidade da obra inteira de Rubem Fonseca. Sua poética parte da observação da realidade exterior dos habitantes do Rio de Janeiro, assim como partem da observação exterior da realidade os detetives. Há uma tentativa de transpor esta realidade exterior através da imaginação.

A aparição do detetive nos contos de Rubem Fonseca é mais isolada, mas nos romances é uma constante. Seus romances dificilmente podem ser entendidos sem esse personagem, porque se definem por essa vontade de investigação da realidade. Neles o trabalho do detetive se desenvolve frente à brevidade e a concisão exigida pelo conto, que está acostumado a descartar a possibilidade de raciocínios extensos, de seguimento detido de indícios. Em alguns contos longos, o relato como investigação de um mistério tem essa capacidade. Como, por exemplo, em «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro», de *Romance negro*, o já mencionado «A Santa do Schöneberg» do mesmo livro, ou «Copromancia» de *Secreções, excreções e desatinos*. Os contos mais breves ficam no lado da exposição do mistério, por isso os transgressores e assassinos são os protagonistas de tantos contos de Fonseca. Nesses contos eles tomam a voz e expõem seus atos sem investigar um sentido, mantendo seu hermetismo.

Neste texto me limitarei a trabalhar com o arquétipo do detetive, reduzindo-o a um personagem concreto que é, sob a minha perspectiva, síntese de todos os outros

detetives. Elegi para o meu estudo, dentre todos os detetives que aparecem na obra de Fonseca, o personagem Mandrake. Ele é o detetive fundamental do autor porque se repete em várias obras. Mandrake é hoje um dos detetives mais importantes da literatura latino-americana. Aparece em diferentes contos e romances, desde finais dos anos 60 até hoje. Os contos são: «O caso do F. A.», em *Lúcia McCartney* (1967); «Dia dos namorados», em *Feliz ano novo* (1975); e «Mandrake», em *O cobrador* (1979). E os romances: *A grande arte* (1983); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); e *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005).

O objeto de investigação do detetive, isto é, o mistério, e o método de investigação do personagem se desenvolverão no próximo capítulo. Aqui me dedicarei a duas tarefas. Primeiro, introduzir um retrato psicológico de Mandrake a partir dos seus dados dispersos na obra de Fonseca, depois estaberecerei um diálogo com outros modelos de detetives literários. Mandrake não é uma cópia de nenhum detetive do passado, como se pode deduzir do que escreverei a seguir. Esse advogado se apresenta desde o início como um personagem característico de seu meio e conectado com naturalidade a este. É um homem que vive em um contexto urbano brasileiro, que se interessa pela psicologia dos diferentes personagens com os quais se encontra no caminho e que reconhece e reflete agudamente sobre as contradições da sua sociedade, sem deixar de expressar uma realidade de alcances universais.

Mandrake, enquanto personagem que segue um arquétipo criado pelo gênero policial, pertence à tradição dos detetives literários. Por isso, também falarei de alguns modelos de detetives que são importantes para considerar e entender a origem do Mandrake e o passado literário com o qual o personagem dialoga. Se perceberá, nesses modelos, a ausência de detetives famosos. Incluí somente aqueles que eu considero que são importantes para entender as origens do arquétipo do detetive e os detetives que acho que têm traços mais contrastáveis com o personagem de Mandrake.

Retrato de Mandrake

Conhecemos pouco de suas características físicas. Apenas que é magro e não muito alto. Não é um detetive com uma característica física que determine o caráter. A ausência de descrição se deve ao próprio detetive ser o narrador e não se preocupar em se descrever exteriormente. O que conhecemos dele são alguns de seus pensamentos e o

que revela através de seus atos e de suas relações com outros personagens.

O seu nome de batismo é Paulo Mendes. O seu apelido é Mandrake, como o ilusionista-detetive das HQ dos anos 30, criado pelo roteirista Lee Falk e o desenhista Phil Davis. É um advogado criminalista da cidade do Rio de Janeiro e trabalha basicamente com casos de extorsão e de estelionato, embora costume se meter, com facilidade, em casos de homicídio. Seus clientes variam de pessoas da alta sociedade carioca —aristocratas, financistas ou políticos— a pessoas sem dinheiro, pelas quais trabalha quase de graça. Tem seu escritório junto à Cinelândia, no centro do Rio. Nos primeiros contos tem um sócio judeu chamado Waissman. Seu outro sócio é Wexler, outro judeu que emigrou quando criança ao Brasil fugindo da perseguição nazista. Wexler leva os casos civis e trabalha mais do que seria normal. Com resignação, faz o trabalho de Mandrake quando este não aparece pelo escritório, absorvido por uma investigação ou ocupado em sua intensa vida sexual. Sua rígida ética, seu caráter resignado e religioso fazem com que seja um personagem complementar ao de Mandrake, que é descrente, cético e libertino. Mandrake ama muitas mulheres ao mesmo tempo. Apaixona-se facilmente quando percebe um gesto ou um corpo dos quais gosta e nunca consegue se comprometer por muito tempo. Agüenta com certa amargura seu hedonismo porque gostaria de amar algumas mulheres, como Ada, a ginasta, ou Berta, a jogadora de xadrez, de forma duradoura.

Paulo Mendes, apelido Mandrake, é um apaixonado dos charutos e dos vinhos portugueses. É também um intelectual. Frequentemente introduz citações de literatura, arte ou cinema nas suas falas. No romance *A grande arte* tem uma gata velha, chamada de Elizabeth. Mostra afeição pela etologia. A observação do comportamento dos animais é uma extensão de sua paixão detetivesca, da observação do comportamento dos homens. Gosta dos animais que se identificam com a sua personalidade solitária: os gaviões, os lagartos e os gatos, por exemplo.

Na sua casa penduram das paredes as fotografias das mulheres das quais ele mais tem gostado, como *flashes* que correspondem com suas paixões instantâneas. Mandrake mora sozinho com uma empregada interna. Costuma acordar tarde quando esteve trabalhando à noite ou dormindo com alguma mulher. Normalmente lhe surpreende o telefone com alguma notícia de um caso por volta do meio-dia. Quando o telefone toca, do outro lado do fio está com frequência a voz de Medeiros, um advogado de gente poderosa. Medeiros, com quem Mandrake mantém apenas uma relação por telefone,

transfere ao advogado alguns casos delicados e turvos de gente «honorável». Mandrake se dedica a tirar esses clientes de problemas, em troca de interessantes remunerações. O investigador lê a crônica de sucessos e de sociedade dos jornais com frequência. Nas últimas aventuras, a consulta em papel impresso se transforma em visitas a *internet*. Na mídia, informa-se sobre o avanço «oficial» dos casos nos quais trabalha, informa-se sobre o que a polícia filtra e o que averiguam os jornalistas. Os jornais transmitem uma informação plana, incompleta, distorcida e tendenciosa. O detetive depura com sua indagação os fatos e desvenda a parcialidade dessas informações. Além da imprensa, Mandrake tira informação de Raul, um delegado de polícia amigo, antigo colega da Faculdade de Direito. Coincidem na investigação paralela de muitos casos porque Raul trabalha com homicídios. Os dois amigos se oferecem revelações parciais sobre o estado de suas respectivas pesquisas. Raul é dos poucos policiais que salva o prestígio da profissão no Brasil: é o policial nobre e inteligente. Raul foi o aluno mais destacado na Faculdade de Direito. Tem interesse na Filosofia do Direito e os fundamentos morais das leis, fundamentos sobre os quais conversa e ironiza com Mandrake, que compartilha esse interesse. Dentro de uma instituição que é retratada como corrupta, ineficiente e sempre disposta a arquivar um caso —se houver um poderoso comprometido—, Raul é uma exceção. Há outro policial que às vezes intervém nos casos de Mandrake e que é outra exceção, de fato é o paradigma da integridade dentro da profissão: o detetive Guedes. Esse personagem será o investigador protagonista de outro romance, *Bufo & Spallanzani*. Mandrake consulta a polícia, ao contrário do que acontecia no romance clássico de detetives, onde a polícia consultava o detetive. Raul e Wexler são os únicos amigos de Mandrake. O advogado tem outros informantes entre detetives particulares, jornalistas, e pessoas de poucos recursos, que lhe devem algum favor por tê-los defendido de graça em alguma ocasião.

Mandrake se move com discrição por todos os ambientes, sem pertencer a nenhum deles: conhece a polícia e o sistema judicial por dentro. Move-se entre personagens de classe baixa, classe da qual se sente mais solidário, porque é filho de imigrantes portugueses e não teve uma vida fácil. Também se move entre a alta burguesia e a aristocracia carioca, de onde provêm os clientes que o doutor Medeiros lhe transfere. O advogado é o *flâneur* baudelaireano em toda a sua extensão, que se move discretamente observando tudo em volta. Além das ruas, consegue entrar nos interiores onde moram e trabalham as pessoas ligadas ao crime. Esses interiores vão dos salões da alta sociedade

às favelas.

O personagem do advogado criminalista é mais versátil que os outros investigadores que aparecem na obra de Rubem Fonseca subordinados a ambientes que limitam mais. Esses investigadores encerrados em círculos menores costumam ser policiais ou artistas com veleidades detetivescas. Mandrake reúne em um só personagem o pragmatismo da polícia e a tendência à idealização do artista.

Embora penetre em vários ambientes, mantém-se distante de todos eles, porque é um solitário, um herói individualista. É também um romântico desencantado, porque percebe que a agressão e a corrupção são qualidades intrínsecas da condição humana.

Serve-se de três instrumentos para investigar. O primeiro, os pés. Percorre a cidade à procura de testemunhas e de informação. O segundo, a leitura. Lê a imprensa e às vezes os textos escritos pelos assassinos, como em *A grande arte*. O terceiro são os ouvidos; Mandrake sabe escutar pacientemente e desvelar o que escondem as palavras.

«Ou caso do F. A.», de 1967, conto incluído em *Lúcia McCartney*, é o primeiro texto onde aparece este personagem. Ali é um homem de ação, um rude e promíscuo advogado que resolve rapidamente, e recorrendo à violência, o caso de um financista apaixonado que quer liberar uma prostituta de seu aparente seqüestro em um bordel. A trama se constrói com diálogos diretos e com uma linguagem coloquial, que serão características da ruptura estética de Rubem Fonseca com a narrativa brasileira anterior aos anos 60.

Trabalha por dinheiro para banqueiros, empresários, políticos, mas não deixa de sentir desgosto por isso. Ironiza sobre a autoconfiança e os ares de superioridade de seus clientes, desconfia de alguém com uma dentadura perfeita. Divide esta atividade, e aqui é onde surge o seu lado justiceiro, com trabalhos para pessoas de poucos recursos, prejudicados sistematicamente pela justiça.

No seguinte conto onde aparece o detetive, intitulado «O dia dos namorados» (1975), de *Feliz ano novo*, a ação já é mais lenta e a presença de diálogos se reduz. O investigador torna-se mais reflexivo, uma característica que aumentará posteriormente. Nesse conto, Mandrake trabalha para liberar um banqueiro da chantagem de um travesti, com a mesma inapetência e pelo mesmo motivo que no primeiro conto: os honorários. Sua vida sexual segue sendo variada, deita-se indiferentemente com patricinhas ou com mulheres maltratadas pela vida. Apaixona-se fulminantemente, tem relações sexuais intensas e a paixão acaba logo. Não só porque Mandrake seja um

sátiro, mas também porque a condição da paixão, para ele, liga-se a uma experiência passageira. Suas paixões nascem a partir de encontros casuais de nuances baudelaireanas, da atração por movimentos, gestos, partes do corpo de uma mulher —suas axilas ou seus músculos, por exemplo. Depende de uma idealização momentânea, de uma fantasia propiciada pela incidência de uma luz sobre um rosto. Mandrake faz o amor depender inteiramente da criação da imaginação. A descrição do amor e da mulher na obra de Rubem Fonseca tem pontos de contato com a visão platônica do Renascimento pictórico. De fato são recorrentes as analogias entre as mulheres e as pinturas de Boticelli ou de Ucello²³, quando se apaixona. O confronto com a convivência e com o passar do tempo destrói a idealização. Este trecho ilustra bem a relação entre o Mandrake e o amor:

Um dia, quando era adolescente, ia andando pela rua quando vi uma mulher bonita e me apaxonei de maneira súbita e avassaladora. Ela passou por mim e continuamos andando em direções opostas, eu de rosto virado, vendo-a distanciar-se agile e noble, avec sa jambe de statue, até que ela desapareceu no meio da multidão. Então, num impulso desconsolado, virei-me para a frente, para além daquela passante e bati com a cabeça num poste (FONSECA: 1989, 86).

Estas linhas pertencem ao conto intitulado «Mandrake» (1979), incluído no livro de contos *O cobrador*. No relato, o detetive já está consolidado enquanto herói que se repete e é repetível e seu nome aparece no título, coisa que ocorrerá novamente no livro *Mandrake A Bíblia e a bengala*. Neste conto se oferecem mais detalhes da personalidade do detetive. Raciocina cada vez mais e age menos, coisa que contribui para um conhecimento maior da interioridade do personagem. Nessa aventura, Mandrake trabalha para um senador envolvido em um crime. Fonseca se aproxima das partes escuras da vida privada dos políticos brasileiros e realiza uma crítica subterrânea à repressão política do momento histórico no qual se publica o relato, isto é, em plena ditadura. O escritor introduz na sua obra, progressivamente, detalhes de crônica social a partir da vida privada dos personagens, quando em seus primeiros relatos predominava uma atmosfera mais intimista. Em «Mandrake», por exemplo, descreve a figura de um

²³ Existem muitas referências à imagem da mulher de Boticelli na obra do Rubem Fonseca. O texto mais explícito, nesse sentido é o conto «O corcunda e a Vênus de Boticelli», do livro *Secreções, excreções e desatinos*. Mandrake se apaixona por Ada, em *A grande arte*, porque os músculos dela lembram aos cavalos pintados por Ucello.

delegado a serviço da repressão política, que chama o advogado para obrigá-lo a abandonar a investigação:

Pacheco não nos fez esperar muito tempo. Era um homem gordo, de rosto agradável, não aparentava a maldade que a sua fama difundia.

Suas atividades estão sendo investigadas, Pacheco disse, com ar sonolento.

Não sei o que estou fazendo aqui, sou corrupto, não sou subversivo. Era outra piada (FONSECA: 1989, 94-95).

Posteriormente, Rubem Fonseca ampliará essa crônica da ditadura e do desenvolvimentismo industrial, realizada através do olhar do detetive, como nos romances *A grande arte* e *Agosto* —este último romance com outro policial íntegro como protagonista, Alberto Mattos. A crônica do detetive também se fixa no passado da cidade do Rio, através das lembranças de infância e adolescência do detetive e do retrato de famílias tradicionais da cidade. Assim acontece na segunda parte de *A grande arte* que se intitula «Retrato de família» e que descreve a árvore genealógica, os costumes e os segredos de uma família influente no período da República Velha até os anos 40 do século XX, quando passa a liderar o país uma nova burguesia industrial. Esse retrato do passado descreve as conseqüências individuais, sociais e, inclusive, na paisagem arquitetônica da cidade, da transição ao desenvolvimentismo.

No conto intitulado «Mandrake» o detetive é o namorado de uma jogadora de xadrez. Insiste em deixar a promiscuidade e entrar no esquema de amores duradouros sem muita sorte. Pouco a pouco o detetive se apresenta mais como um personagem diletante, interessado mais em raciocinar que em agir para resolver um caso. Apaixona-se, de novo fugazmente, por uma *femme fatale*, a filha de seu cliente, um senador, em um argumento que pode lembrar *O sonho eterno* de Chandler. Os primeiros contos onde aparece Mandrake têm uns vínculos mais diretos com o romance e o cinema *noir*.

O físico do Mandrake não se descreve detalhadamente, mas nesta narração temos uma indicação importante sobre seu rosto:

Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos (FONSECA: 1989, 95).

Desde os primeiros detetives, de Dupin de Poe, o investigador é um personagem capaz de penetrar nos pensamentos dos outros personagens, é o herói que descobre todas as máscaras, mas que permanece impenetrável, neutro, do qual temos uma informação muito dosada. É um livro fechado, enquanto que o resto dos personagens são livros abertos. Como diz um personagem a Mandrake em *A grande arte*, «eu sou um livro aberto, você é um enrustido» (FONSECA: 2000a, 37).

Lembra ao estrangeiro dos relatos que chega ao povoado, ou ao bruxo da tribo, personagens que de algum modo se mantêm distantes da comunidade, e que ao mesmo tempo causam uma grande curiosidade, com a qual o escritor trafega. Pouco a pouco, em cada nova narração, o leitor vai descobrindo um pequeno detalhe da vida ou do comportamento do detetive. Algo que em um só texto não é possível desenvolver, por isso esquecemos os detetives cuja vida se reduz a uma única história. Com o Mandrake acontece então isto: para traçar um perfil de sua personalidade e de sua vida é preciso recompor as peças dispersas nos contos e romances onde ele apresenta-se, fazer um trabalho detetivesco com o próprio detetive, sabendo que a pesar disso vai ter algo inacessível da sua personalidade que fugirá, e que servirá para manter o encanto que produz o personagem.

A partir do romance *A grande arte* (1983), o primeiro romance em que Mandrake é o protagonista, o detetive fuma charutos, uma atividade que favorece a reflexão e que afasta da ação. No seguinte romance em que aparece Mandrake, *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), o detetive fuma continuamente os mesmos charutos, atividade que acompanha com a sedentária atividade de escutar e tentar ordenar cronologicamente testemunhos de um caso, gravados em umas fitas. Mandrake concentra-se na vida dos outros e a sua fica em um segundo plano. Trata-se de uma nova metamorfose do personagem do Mandrake, que, como já escrevi anteriormente, não é um personagem estático, com as mesmas características em todas as obras.

Finalmente, no último livro onde aparece o advogado, intitulado *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005), como já comentei no primeiro capítulo, temos um detetive mais de estilo do romance problema britânico, mais aristocrático, que se move em círculos reduzidos da classe média alta carioca e que se afasta mais da ação e em geral do universo do romance *noir*. Fonseca parece ter reinventado completamente o

personagem, inclusive, poderíamos pensar que se trata do filho do velho Mandrake que manteve o nome de seu pai. Essa hipótese se reforça por um acontecimento. Nessa última parte das aventuras do Mandrake, o personagem finalmente se encontra com o velho advogado Medeiros, esse personagem que só aparecia do outro lado do fio do telefone. E este lhe diz ao detetive que era muito amigo de seu pai.

Depois dos anos passados desde 1967, data do nascimento literário de Mandrake, Fonseca poderia ter optado por nos apresentar o personagem com a mesma idade que tinha no início, congelá-lo ao redor dos quarenta anos em um novo contexto. Ou fazê-lo envelhecer. Entretanto, o escritor parece optar por uma metamorfose de Mandrake, em que rejuvenesceu e trocou de características. Não seria raro. Afinal de contas o advogado leva o nome de um ilusionista das histórias em quadrinhos que é especialista em truques de magia assim é que esta metamorfose se corresponde de alguma maneira com seu apelido.

Por último eu gostaria de comentar um aspecto do detetive que acho importante. Ao ser um solitário contumaz, a amizade é uma ligação emocional importante na sua vida, a única relação sólida. Na tradição do gênero policial, a solidão dos detetives sempre está acompanhada por algum amigo fiel. A amizade é o único terreno onde não há ambigüidades, especialmente no contexto corrupto do romance *noir*. Todos podem mentir, mas entre amigos há um código de respeito, que nas relações do Mandrake com seu sócio Wexler e com Raul está presente. No romance policial clássico, a amizade se limita ao colega e amigo do detetive que exerce de narrador-memorialista das aventuras do investigador. Esse amigo está em uma relação de inferioridade quanto à inteligência com o detetive e é um admirador dele. No caso do Mandrake, segue-se o esquema dos solitários detetives do romance *noir* com poucos, não muito freqüentados, mas bons amigos, que estão em uma situação de igualdade intelectual com o detetive.

De Zadig a Mandrake

Sem dúvida o advogado não é um filho direto de nenhum detetive literário, embora seja filho indireto de vários. Não é uma cópia de nenhum famoso detetive, embora forme parte de uma tradição e os traços dessa tradição se percebem na criação do personagem. Há alguns pontos de contato e de distância com modelos de detetives que podem estar na origem do Mandrake. Pode-se sentir a falta de detetives célebres, como

Holmes ou Maigret. Só mencionei aqueles que, sob a minha leitura, podem ter uma incidência mais clara sobre o personagem.

Antecedentes

A análise da pré-história do detetive varia dependendo do autor. A escritora Dorothy Sayers, uma das grandes damas do romance de enigma inglês, tinha a ousada convicção de que a tragédia era «a forma literária que adotou o romance policial na época do Aristóteles» (SAYERS: 2005, 29). Para ela, a *Poética* do filósofo grego pode se ler como uma obra que prevê as características do romance policial e do detetive. Assim, Edipo poderia ser um dos primeiros detetives e verdadeiramente ele, assim como os detetives literários modernos, cumpre a máxima aristotélica para a resolução dos casos de que «sempre é preferível uma impossibilidade provável a uma possibilidade pouco convincente».

Outros autores, como o historiador da literatura policial Fereydon Hoveyda (HOVEYDA: 1967), consideram que podem achar as origens do personagem do detetive na sociedade da China, onde aparecem narrações das aventuras de um proto-detetive, um juiz que viveu entre o século VII e VIII, chamado Ti Jen-Tsié, que estava ao serviço da dinastia Tang. Um diplomata e orientalista holandês, Robert H. Van Gulik, escreveu uma série de livros que narravam os casos do juiz, a partir de 1949, e disse se basear em narrações de escritores chineses sobre esse personagem histórico. Hoveyda pertence a uma corrente minoritária de historiadores do gênero policial que sublinha a aparição do método detetivesco por cima da aparição do detetive ou do crime, para datar as origens. Dentro dessa corrente minoritária também foram atrasadas as origens do policial até a Bíblia, à tragédia grega ou à mitologia clássica. A linha majoritária, entretanto, representada por Julian Symons (SYMONS: 1982) defende a paternidade de Poe, fazendo prevalecer critérios de estrutura e trama.

De qualquer modo, o detetive atualiza alguns sentidos dos heróis mitológicos, e é uma derivação dos protagonistas dos relatos de aventuras. Comentar esse assunto da aventura, em relação às histórias detetivescas é um lugar comum que no caso de Rubem Fonseca, sob a minha perspectiva, não é gratuito. Em um pequeno livro de 1987 de uma conhecida coleção brasileira de textos de divulgação, podemos ler uma definição simples do que significa «aventura»:

Aventura vem do latim *adventura* —coisas que estão por vir. O tomar consciência de que viver «é perigoso» constitui uma verdade cristalina —os homens passam a respeitar a palavra. Sejam eles pálidos e sedentários, burócratas ou bronzeados e ativos desportistas.

Aventura-realidade ou aventura-ficção marcam o ser humano no que ele tem de mais emotivo, independente de seus referentes culturais e do contexto onde vive (CARDOSO: 1987, 8).

Não há nada mais perigoso e inesperado do que a matéria com a qual o detetive trabalha, isto é, o assassinato, algo com o que supostamente o leitor não se encontra todos os dias. Embora a realidade da vida em alguns lugares possa desmentir isso que acabo de escrever. O detetive clássico, ao estilo de Poirot, trocou a aventura da ação pela aventura do conhecimento, pelo desafio mental. Por outro lado, os detetives durões seguem o espírito dos cavaleiros andantes, dispostos a lutar em qualquer esquina da perigosa cidade. É preciso dizer que sempre houve um meio-termo entre a aventura da ação e a aventura do conhecimento e possivelmente este termo médio é uma das coisas que faz tão atrativo o personagem de Sherlock Holmes, grande espadachim e ao mesmo tempo sedentário e cerebral, até o ponto de passar dias inteiros trancado no seu laboratório com experimentos de química.

Onde está a aventura e onde se situa Mandrake em tudo isso? Mandrake é um personagem que evolui ao longo da obra do Rubem Fonseca e que experimenta diferentes etapas, como vimos. Nos primeiros contos é um homem de ação, que se move em um universo corrompido como o de Philip Marlowe ou de Sam Spade, o único que lhe interessa é resolver os problemas de seus clientes, salvá-los de ser chantageados, ou acusados de assassinato, usando o engenho e a força, se for necessário. Mas depois, em *A grande arte*, esse mesmo homem se vê diante do dilema da vingança e é incapaz de usar uma arma. E ainda mais, em uma de suas últimas aventuras, em «Mandrake e a Bíblia da Mogúncia» cai em uma armadilha e só acerta a se defender de um disparo cobrindo-se com um exemplar de uma Bíblia de Gutenberg roubada. Esse acontecimento não é gratuito porque Mandrake é mais um detetive-leitor, um «hermeneuta», como diz em alguma passagem de *A grande arte*, do que um detetive de ação, por isso não é estranho que se defenda com as letras, em vez de com as armas.

Resolve os casos lendo testemunhos, escutando e interpretando.

Nessa versão menos fisicamente ativa do detetive Mandrake o mundo da aventura, no sentido da emoção da ação e o risco, pertence à esfera dos sonhos e às leituras da infância e adolescência, leituras que são muito citadas ao longo da obra de Rubem Fonseca²⁴. Trata-se de romances de capa e espada como os de Sabatini, onde, como diz Mandrake em *A grande arte*:

[...] a coragem era a maior de todas as virtudes, a coragem de heróis individualistas, romântica, não a coragem cívica hegeliana, mas a coragem irracional, muitas vezes injusta, violenta mas nunca inescrupulosa, dos meus sonhos adolescentes» (FONSECA: 2000a, 40).

Esse heroísmo dos aventureiros dos velhos tempos tem que ver na obra de Rubem Fonseca com a vida romântica dos artistas de rua ou de circo, ou com os criminosos. Estes estão em contato com uma série de mundos, além do próprio mundo do crime, que em nosso imaginário estão ligados com esse sentido do risco da vida mais primitiva. Esses mundos são, por exemplo:

—*O do circo*: em *A grande arte* um dos delinquentes, Nariz de Ferro, esconde-se em um circo. Mas o mundo do circo é recorrente como espaço da aventura na obra do Rubem Fonseca. Em «O inimigo», um conto de seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, o protagonista lembra ter trabalhado como assistente de mago em um circo de subúrbio e ter tido amigos com poderes mentais... um mundo de magia e riscos que na idade adulta desaparece.

—*O do exército*, o regular e também o irregular dos matadores. Em *A grande arte* aparecem os dois «exércitos» e além do mais, relacionados. Por um lado, o chefe de uma organização criminosa, do chamado *Escritório Central*, passou pelo exército e sua obsessão é a épica grega. Considera-se a si mesmo um Ajax. Por outro lado, no mesmo romance está Camilo Fuentes, um matador instintivo, que não tem medo, que tem uma coragem parecida àquela descrita acima.

²⁴ No conto «A matéria do sonho», de *Lúcia McCartney*, há uma lista extensa de títulos desses romances de aventuras. Descreve-se a biblioteca de um personagem que acaba de ser iniciado na leitura. Entre os livros citados aparecem autores como Michel Zevaco, Ponson du Terrail ou Karl Friedrich May, além de outros autores clássicos de livros de aventura.

—*O do esporte*: do mundo do boxe ou das academias vão sair alguns marginais durões. Há outro mundo mais requintado, o da hípica que também tem esse caráter de força, beleza e instinto e que aparece em *A grande arte*, um mundo que se liga a um dos assassinos.

Mandrake tem como modelo esse heroísmo dos velhos aventureiros. Uma das frases que pronuncia no conto «Dia dos namorados» diz assim:

Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários (FONSECA: 2005a, 76).

Uma frase que se corresponde bem com o primeiro Mandrake dos primeiros contos onde é um personagem de ação, mais aventureiro no sentido de desafio ao perigo físico, que aventureiro no sentido de desafio mental.

Para finalizar com a exposição de idéias sobre os antecedentes dos detetives modernos, é preciso assinalar que uma das características desses proto-detetives é que utilizam métodos próximos à adivinhação e à magia, o qual os situa longe dos métodos dos detetives modernos, que utilizam métodos inspirados na ciência moderna.

Modelos diretos

Usualmente se considera que os modelos a partir dos quais se cria o personagem do detetive estão em uma figura literária e em uma pessoa de carne e osso. O personagem literário se encontra em uma passagem de *Zadig ou o destino* (1747), de Voltaire. Zadig é como comenta o escritor e crítico do gênero policial Paulo Medeiros e Albuquerque em *Os maiores detetives de todos os tempos* «a primeira manifestação do espírito da detecção, convertendo-se dessa forma, no antecessor de todos os detetives de ficção» (MEDEIROS E ALBURQUERQUE: 1973, 8). Este «espírito da detecção» aparece apenas em um capítulo do livro, intitulado «A cadela e o cavalo».

Na antiga Babilônia, um eunuco está procurando desesperadamente a cadela da rainha, quando tropeça com o jovem filósofo Zadig. À pergunta de se tem visto o animal, Zadig responde com uma descrição perfeita das características dele, mas diz não tê-lo visto. Pouco depois aparece outro criado da rainha procurando um cavalo e se

repete a perfeita descrição de Zadig e sua negação de tê-lo visto. Diante disso Zadig é acusado de ladrão. Finalmente a cadela e o cavalo são achados e o filósofo consegue dar suas explicações. Esta é a versão dos fatos do Zadig sobre a cadela:

Je me promenais vers le petit bois où j'ai rencontré depuis le vénérable eunuque et le très illustre grand veneur. J'ai vu sur le sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours. D'autres traces en un sens différent, qui paraissaient toujours avoir rasé la surface du sable à côté des pattes de devant, m'ont appris qu'elle avait les oreilles; très longues; et comme j'ai remarqué que le sable était toujours moins creusé par une patte que par les trois autres, j'ai compris que la chienne de notre auguste reine était un peu boiteuse, si je l'ose dire (VOLTAIRE: 1998, 33).

Como se pode notar, nesse método já há uma perfeita lógica, embora não se percebe a diferença entre o saber de Zadig e o saber milenar dos caçadores que aprendem a seguir os rastros de sua presa sem tê-la visto jamais. O rasgo característico desse saber, que já aparece em alguns contos da tradição oriental que inspiram a Voltaire, conforme lembra Carlo Ginzburg, se apóia na capacidade de passar de feitos aparentemente insignificantes, que se podiam observar, a uma realidade complexa não observável, pelo menos diretamente» (GINZBURG: 1989, 126). Esta capacidade teria seu correlato retórico na metonímia, em que a parte se toma pelo todo, e se vai do efeito à causa.

A diferença entre um rastreador, mais próximo de um detetive, e um adivinho é que o adivinho lê os indícios de alguma coisa que ainda está por ocorrer e estabelece uma causalidade mágica entre uns signos e o futuro, entre a disposição da borra do café no fundo da xícara e uma futura catástrofe amorosa. O mesmo Rubem Fonseca faz um uso isolado dessa figura do adivinho, um uso que lembra ao gênero neofantástico²⁵, no seu conto «Copromancia», incluído em *Secreções, excreções e desatinos* (2001). Nesse

²⁵ A denominação de neofantástico é de Jaime Alazraki, de seu livro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. O neofantástico é uma derivação contemporânea do gênero fantástico. Supõe uma revalorização do pensamento mágico no mundo contemporâneo. A causalidade mágica se instala na cotidianidade e se dispensa o medo. Alazraki toma como referente a narrativa de Kafka e aplica este termo à obra de Julio Cortázar.

conto o protagonista, um escritor com preocupações escatológicas —nos dois sentidos dessa palavra, isto é, pelas realidades últimas e pelo estudo dos excrementos— encontra uma forma de ler o futuro nas fezes, se inspirando nos adivinhos que lêem os presságios nas vísceras dos animais.

O rastreador, como o detetive, está longe da causalidade mágica ou do visionário e não se projeta para o futuro —essa projeção, se existisse, inspiraria um relato de ficção científica, como «The minority report» (1956) de Philip K. Dick. No lugar do rastro do tigre ou da ferida, em algum momento do passado, houve uma garra ou uma adaga e o que faz o detetive é reconstruir esse percurso. Régis Messac, em «Le ‘detetive novel’ et l’influence de la pensée scientifique», de 1929, diferencia a ordem do romance policial, que segue a ordem do descobrimento, daquela do romance de aventuras que segue a ordem dos acontecimentos e adota o passo do tempo. Como desenvolve Caillois, fazendo referência a estas idéias de Messac:

[...] o romance policial parece um filme projetado ao avesso. Seu ponto de partida é o ponto de chegada no romance de aventuras: o assassinato que põe fim a um drama que vai se reconstruir, em lugar de tê-lo exposto de antemão. No romance policial, com efeito, *o relato segue a ordem do descobrimento*²⁶ (CAILLOIS: 1989, 255).

Uma ordem que vai do efeito à causa, e que Poe converteu em poética em sua *Filosofia da composição*. A diferença entre o rastreador habitual e Zadig é que este é um filósofo e realiza suas inferências menos através da experiência que da lógica. Zadig é o antecedente dos detetives literários, especialmente dos detectives que usam a lógica científica. Mandrake, como se verá no seguinte capítulo, usa a imaginação, uma lógica poética.

Vidocq

Quando o rastreador se instala na cidade e persegue criminosos em vez de presas, converte-se em policial. Vidocq (1775-1857) foi o primeiro diretor da nova polícia de Paris, a Sûreté Nationale, e serve de primeiro modelo de carne e osso do investigador do

²⁶ Cursiva presente no texto original.

gênero policial a começos do século XIX. Como ex-presidiário, conhecia os hábitos da delinqüência, sabia onde se encontravam algumas das guaridas dos delinquentes e como se aproximar deles sem ser notado. Vidocq desenvolveu um sistema de infiltração de seus agentes no *bas-fonds*. A polícia secreta nascia para perseguir os criminosos e proteger os interesses principalmente da burguesia que sentia suas propriedades ameaçadas pelas massas proletárias inconformes. A grande cidade, como Walter Benjamin²⁷ expressou, oferecia abrigo ao criminoso de qualquer classe social proporcionando-lhe anonimato entre a multidão. A polícia usava esse mesmo anonimato para se disfarçar e ir à caça do delinqüente.

A nova polícia aparece em um período no qual se desenvolve um sentimento de angústia que Kierkegaard transforma em filosofia, a «filosofia da angústia». Trata-se de uma sensação de insegurança que, como expressa Román Gubern, é «característica do desenvolvimento histórico do sistema capitalista, com a luta pela emulação econômica e a competência individual, escurecida por sua vez pelo fantasma da ameaça operária projetada sobre o capital²⁸» (GUBERN: 1982, 9). Essa filosofia da angústia terá seu outro ponto culminante depois das duas guerras mundiais, que geram crises sociais e existenciais a ambos os lados do Atlântico e que impulsionam o gênero *noir*. Na raiz do gênero policial, de qualquer variante do gênero, está a angústia que o policial e o detetive pretendem combater.

As *Memórias* apócrifas de Vidocq foram um sucesso de vendas e o chefe da polícia inspirou depois personagens de Balzac, Víctor Hugo ou Dumas. Poe criou inspirando-se em Vidocq a Monsieur Dupin, que aparece pela primeira vez em «Os crimes da rua Morgue» (1841). Dupin se parecia e se contrapunha ao mesmo tempo a Vidocq. Tinha o mesmo objetivo e morava na mesma grande cidade, movia-se discretamente como um agente secreto, mas sem se infiltrar nem pressionar para obter uma confissão ou uma denúncia. Dupin usava outros métodos. Era, além disso, um amador e não um profissional da perseguição criminal, ele procurava uma satisfação pessoal na resolução do crime, mais que um castigo do criminoso. Dupin trabalhava com o raciocínio a partir de indícios externos, com reconstruções mentais dos assassinatos. A sua sutileza e capacidade de análise não tinha nada a ver com o pragmatismo e a estreiteza do olhar da polícia, que extraía conclusões muito limitadas a partir dos indícios que achava.

²⁷ Walter Benjamin. (1980). «El 'flaneur'». *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madri: 49-83.

²⁸ Original em espanhol. A tradução é minha.

Ao mesmo tempo da publicação das *Memórias* de Vidocq, que é uma chamada de atenção para o mundo da nova polícia e a perseguição do criminoso na grande cidade, os jornais publicam folhetins e notícias de feitos diversos de Paris e conquistam um grande número de leitores. Tanto as *Memórias* quanto os *fait divers*, passam a se ocupar de acontecimentos chamativos da cidade, como crimes de circunstâncias escuras. Criam um público interessado em ler sobre fatos sangrentos e seguir com expectativa o avanço e a resolução de um caso do mesmo modo que seguem com expectativa as peripécias dos heróis folhetinescos.

Essas circunstâncias favorecem o surgimento do gênero policial, que desde o início dialogará com a instituição policial e com a imprensa. Os métodos policiais e o tratamento do crime do jornalismo entram a formar parte, desde os primeiros contos do Edgar Allan Poe, da ficção policial, contrastados com o trabalho do detetive.

Em relação à presença da imprensa na obra de Rubem Fonseca, o escritor segue a tradição de Edgar Allan Poe. Mandrake, como Dupin em «O mistério de Marie Rogêt», lê a imprensa como ferramenta de recopilação de informação. Mas como acontece com Dupin, Mandrake acolhe a informação que lhe resulta útil e despreza o olhar sensacionalista, leve e moralista do jornalista sobre o crime.

Na obra inteira de Rubem Fonseca existe um contraste entre a realidade da cidade do Rio e a forma em que a imprensa a apresenta. Por um lado a imprensa cria uma imagem dos fatos distorcida que propõe como verdade, e por outro inocula modelos de comportamento e de valoração que só interessam a uma parte da sociedade. A imprensa normalmente fica longe da solução do delito, de entender quem é o criminoso. Um exemplo disso está na forma em que a imprensa retrata o criminoso no conto «O cobrador». Denomina ao assassino como «O louco da Magnum», descreve-o como um homem desajustado, como um louco que desafia a harmonia social. É a visão do criminoso como monstro, como doente, que encontramos também no romance de enigma vitoriano. Entretanto, nós, privilegiados leitores, acedemos à perspectiva do assassino e conhecemos o nome que se dá a si mesmo: «O cobrador». É um homem que se sente rejeitado por uma sociedade desigual e que quer se vingar dela. Fonseca apresenta nesse conto uma visão do assassino como filho de uma sociedade doente, seguindo a visão cética da sociedade do romance *noir* norte-americano.

Em relação à presença da polícia e a ligação de Mandrake com essa instituição, alguma coisa já mencionei. Rubem Fonseca, que por breve tempo trabalhou na polícia,

mostra-nos uma imagem complexa da instituição, que mereceria um estudo mais detido. Em geral, na obra fonsequiana, a polícia é uma instituição corrupta com isolados policiais incorruptíveis que têm interesses intelectuais, ao contrário dos seus colegas de profissão. Para que o policial diante uma investigação honesta dos fatos é preciso que exista um desajuste sentimental ou uma distância real do personagem com a instituição. Isso ocorre quando o policial é o investigador que protagoniza as narrações do autor brasileiro. Em *O caso Morel* o investigador é sintomaticamente um ex-policial transformado em escritor. Em *Agosto*, o detetive Mattos investiga ocultando indícios e descobrimentos a seus colegas. No caso das aventuras de Mandrake, o detetive só confia em Raul e nos policiais amigos do Raul, que são *raras avis* da instituição.

Há outro elemento da relação de Mandrake com o método policial que eu gostaria de sublinhar. A polícia e a medicina legal, que funciona ao serviço da investigação policial, trabalham com a cena do crime e com o cadáver imediatamente após o delito. Trabalham com vestígios já sem vida, com objetos que separam da função que tinham quando a vítima estava viva. Isso resulta insuportável para Mandrake, a forma em que a polícia se aproxima da cena do crime e, sobretudo, a aproximação ao cadáver da medicina legal, isto é, a autópsia, o olhar do anatomista, que trabalha e classifica com frieza corpos mortos. Mandrake tende ao vômito nas cenas de autópsia, desde seus tempos nas aulas de Medicina Legal da Faculdade de Direito.

As autópsias são cenas recorrentes na obra de Rubem Fonseca, desde bem cedo, em um conto de seu primeiro livro, «Duzentos e vinte e cinco gramas». O título faz referência ao peso do coração da vítima, que é determinado por um médico forense. O conto narra o transcurso de uma autópsia de uma mulher assassinada. Um dos amantes da mulher assiste à autópsia. A força da história recai na comparação entre o olhar sobre o cadáver dos médicos, preocupados em medir órgãos e analisar feridas, e o olhar emocionalmente implicado do amante ao cadáver da mulher.

A medicina foi uma disciplina muito influente no gênero policial. Nós conhecemos pelo depoimento de Conan Doyle que Sherlock Holmes se inspirou em um professor seu de medicina de Edimburgo, o professor Joseph Bell, que no último quarto do século XIX desenvolveu um incrível método analítico e dedutivo, que lhe permitia realizar diagnósticos de seus pacientes e inclusive determinar detalhes de suas vidas a partir da observação de pequenos detalhes marginais de sua aparência. O doutor Bell também ajudou ao desenvolvimento da patologia forense, isto é, ao estudo das causas de uma

morte a partir de sinais no cadáver.

A medicina parte de um paradigma científico que foi estudado em 1989 por Carlo Ginzburg é que ele assimilou à semiótica. Esse paradigma «se apoiava em considerar os detalhes marginais e irrelevantes como indícios reveladores» (GINZBURG: 1989, 123). Esses pequenos detalhes serviam «para chegar até uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos». Os detetives trabalham do mesmo modo que os médicos, a partir de sintomas, aguçam seu olhar para selecionar detalhes relevantes que lhes permitam chegar a uma realidade profunda.

É certo que há uma diferença entre a visão do médico forense e a visão do médico que estuda um ser vivo que considero ser a mesma que há entre o olhar do policial e o olhar do detetive, respectivamente. A diferença está na forma de aproximar-se do corpo. Aos detetives de Fonseca lhe interessam os corpos vivos, e quando há um corpo morto este é uma desculpa para reconstruir o que aconteceu até chegar à morte, não unicamente à forma da morte, mas sim à história emocional, o que ligou a vítima ao assassino. Assim acontece em *O caso Morel*.

Os detetives de Fonseca tratam de conhecer também a vítima, embora a aproximação recaia normalmente no assassino. Em um romance como *O caso Morel*, o detetive Vilela tenta conhecer, além da identidade do assassino, a vítima, ultrapassar os resultados das perícias e da fotografia do cadáver que lhe apresentam. Como os médicos que trabalham com corpos vivos, o detetive sabe que é impossível demonstrar que seu diagnóstico seja o certo, porque para isso deveria ter um completo domínio do corpo vivo, do que está acontecendo no seu interior, domínio que não tem. Mandrake estaria mais perto do médico que se dedica aos corpos vivos. As doenças, como também os sentimentos e pensamentos das pessoas, são imprevisíveis desde fora.

A obra de Rubem Fonseca, sob meu ponto de vista, escreve-se claramente contra a «linguagem forense», contra a imagem simplista da violência e da moral da imprensa sensacionalista, da legislação que é cega à realidade dos sentimentos, à imagem social da delinquência. Essa linguagem forense estabelece um esquema dramático —na verdade melodramático— de situações possíveis, de heróis e condenados que converte a complexidade dos atos das pessoas em uma coisa morta, sem movimento.

Detetives exemplares

Auguste Dupin

Dupin, o primeiro investigador do gênero policial, é um solitário excêntrico que sai de noite a caminhar pela cidade e vive de dia com as cortinas fechadas. Representa já esse isolamento social e também moral que depois vai definir a maioria de investigadores. Solteiro obcecado, afastado dos laços de uma família, a sua vida está voltada completamente ao pensamento. O único luxo que se permite, porque é um aristocrata em decadência, é a compra de livros. Dupin inicia a figura do detetive dileitante que será retomada por outros personagens de detetives, entre eles Mandrake. A investigação não é sua profissão, mas sim seu divertimento e sua tendência inata.

Se entendermos que o romance policial é, como dizem os escritores Boileau e Narcejac, «o modelo muito aperfeiçoado da investigação científica» (BOILEAU E NARCEJAC: 1991, 12), e que esse modelo está muito ligado aos paradigmas científicos que começam a gerar-se no século XVIII e que se consolidam no século XIX, podemos chegar à conclusão de que os antepassados diretos do atual detetive literário se encontram, além de nos métodos policiais da nova polícia de Paris, na visão do cientista moderno, passada pelo filtro da ficção.

A epistemologia que vai delimitar melhor a forma de entender o detetive e seu trabalho surge no século XIX. O positivismo de Auguste Comte que defende a possibilidade de explicar qualquer fenômeno humano através de leis científicas. Essa visão da ciência acaba com o abismo que estabeleciam as filosofias tradicionais entre espírito e matéria. O espírito podia reduzir-se à matéria; portanto, dos fenômenos físicos até os pensamentos tinham explicação. Essa epistemologia teve um impacto grande sobre a literatura, especialmente a partir de Edgar Allan Poe, autor que configura sua obra ao redor desta possibilidade de encontrar a lógica de qualquer fenômeno, e cuja criação, entre outras coisas, é a repetição dessa máxima, desde seus poemas e narrações até *Eureka*, seu trabalho mais «científico». A diferença entre o observável e o classificável também se reduz no romance experimental de Zola, que representará um dos momentos mais claros do pretendido matrimônio entre a arte e o trabalho científico, dentro de todos os intentos do século XIX, incluídos os da ficção científica de Jules Verne.

Dupin é o primeiro investigador da literatura policial e é o personagem que encarna de forma mais obstinada o espírito do positivismo. Para Dupin, absolutamente tudo

pode ser explicado e a epígrafe, de uma obra de Sir Thomas Browne, com a qual se inicia «Os crimes da rua Morgue» já fala dessa convicção de que tudo é conjeturável:

Que canção cantavam as sereias, ou que nome adotou Aquiles quando se escondeu entre as mulheres são perguntas que, embora de difícil resposta, não estão além de toda suposição.

Dupin possui um método pouco convencional já que une ciência e metafísica, não é um cientista no sentido daquele que procura um conhecimento comprovável e objetivo. Dupin é a origem de todos os detetives metafísicos que virão depois, daqueles que, segundo Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney:

[...] have used Poe's ratiocinative process to address unfathomable epistemological and ontological questions: What, if anything, can we know? What, if anything, is real? How, if at all, can we rely on anything besides our own constructions of reality?²⁹

Sam Spade e Philip Marlowe

Dashiell Hammett e Raymond Chandler criaram esses dois detetives prototípicos do gênero *noir* e sob sua sombra foram crescendo outros detetives do romance *noir*. Nasceram em uma época onde a filosofia da angústia da qual falava Kierkegaard se renova, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos dos anos da depressão econômica. Esses dois detetives são filhos dessa filosofia da angústia, que se prolonga no pensamento posterior à Segunda Guerra Mundial. Por essa ligação entre o gênero *noir* e a angústia moderna, o existencialismo será tão próximo ao gênero.

Os detetives do gênero *noir* introduzem a importância do sexo —os detetives clássicos se apresentavam como quase celibatários— da violência, os diálogos diretos, da ligação imediata entre detetive e atualidade —isto é, o contexto imediato, frente a um isolamento da realidade do detetive da tradição do romance de enigma clássico —enfim,

²⁹ Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney. (1998). «The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story». In: Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (org.). *Detecting texts: the metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press: 4.

uma série de características que configuram a figura de Mandrake, especialmente o Mandrake dos primeiros contos.

Eu gostaria de salientar aqui a relação com as mulheres e a perda do sentido da realidade do detetive quando se apaixona por esse protótipo de mulher que é o mistério encarnado: a *femme fatale*. No romance *noir* as mulheres se convertem em objeto de mistério e isso é uma percepção que Mandrake herda. Também a perda de objetividade sob a paixão, a desorientação do intelecto. Mandrake torna-se especialmente trôpego sob os efeitos do amor, que para ele é intenso ainda que passageiro. Até o ponto de não conseguir nem sequer se aproximar da resolução do crime na última das suas aventuras «Mandrake e a bengala Swaine», onde vítimas e assassina formam parte do seu entorno de amantes e ex-amantes.

Perry Mason

Paulo Medeiros e Albuquerque escreve em *Os maiores detetives de todos os tempos* que o primeiro advogado que faz trabalhos de detetive e que é protagonista aparece, segundo Ellery Queen, em 1896, em uma obra de Melville Davison Post intitulada *The Schemes of Randolph Mason*. Posteriormente, e seguindo ainda as notícias de Medeiros e Albuquerque, «a situação advogado-tribunal» aparece em uma obra que viraria clássica: *The Bellamy Case* (1928), de Francis Noyes Hart.

Nessa obra, como depois aconteceria nas estreladas por Perry Mason, o advogado criminalista mais famoso da história do romance policial, as cenas dentro das salas de tribunal se tornariam centrais. Perry Mason, um personagem criado no início dos anos trinta, guarda a resolução da identidade do assassino para o final, dentro de uma sala de tribunais. Mason atua dentro e fora da sala para tentar demonstrar a inocência de seus defendidos em casos criminais.

Rubem Fonseca poderia ter usado esse cenário da sala dos tribunais, pois Mandrake também é advogado criminalista de profissão. Entretanto, as salas de tribunais não aparecem na obra de Rubem Fonseca. Mandrake passa rapidamente pelo foro para cumprir tediosas obrigações e não demonstra nenhum interesse por este espaço nem fala

dele grande coisa:

Sai, fui até o Fôro ver o andamento de alguns processos. Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés. Todas as petições são iguais, quanto menor melhor, para facilitar a vida do juiz (FONSECA: 2000a, 88).

Esta ausência do foro acentua a desconfiança e o cepticismo que Mandrake demonstra a respeito do funcionamento do sistema judicial e seu rigor —a mesma desconfiança que demonstra com a polícia— questão que faz o personagem e as situações das quais fala mais verossímeis, se compararmos esta visão do sistema judicial com a imagem geral do meio no contexto brasileiro.

Se Perry Mason se esforça por resolver os casos com argumentos e em um tribunal significa que acredita, no fundo, no funcionamento do sistema, o que não acontece na obra de Fonseca onde a redacção de alegações, o trabalho no foro e em geral os exercícios habituais da advocacia se reduzem a acrobacias de retórica. O objetivo da advocacia, como lembra Wexler ao idealista Mandrake, não é a verdade:

«Seja realista», disse Wexler quando voltei para o escritório às cinco horas, «não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente (FONSECA: 2000a, 31).

Mandrake é um advogado atípico, não é realista e, além disso, percebe o que se costuma ocultar no conceito de realismo no sistema judicial e nas ações cotidianas. Como Mandrake diz linhas depois:

«¿Realista?» Para mim essa palavra servia apenas para justificar o comodismo, as pequenas ações e omissões indignas que os homens cometiam diariamente (FONSECA: 2000a, 32).

Há outro elemento que me parece interessante na construção do personagem de

Mandrake em relação à advocacia. Rubem Fonseca, advogado de formação, demonstra seu conhecimento profundo da legislação e a transfere a Mandrake. Mas Mandrake não é um advogado que se limite a pensar dentro dos limites da legislação sem se fazer perguntas. Mandrake se caracteriza por perguntar-se sobre os conceitos de crime, adultério, etc. que se vertem nas leis e sobre as bases morais que há por trás desses conceitos. Consegue mostrar a incoerência da moralidade que se inclui em algumas leis com a experiência das pessoas. As leis são tecidos de palavras, construções retóricas. Dependendo de aquele que teça essas palavras, estas podem servir para despir uma verdade ou construir um grande vazio, mentem. Na atividade do foro, se a finalidade não for heurística, como Wexler lembra, a mentira está legitimada.

Conclusão

Até aqui tentei fazer um retrato do advogado Mandrake, a realização mais perfeita do arquétipo do detetive na obra de Rubem Fonseca. Tentei também estabelecer um diálogo entre o personagem e outros detetives clássicos que podem funcionar como modelos na sua obra. «Modelos» não no sentido de algo a ser reproduzido. Fonseca não faz uma réplica com feições brasileiras de detetive algum. O detetive é uma personagem reinventada a partir de uma tradição.

O detetive na obra de Rubem Fonseca, como arquétipo, é uma figura fundamental para entender a sua aproximação do mundo através da ficção, é uma figura que traduz a atitude de interesse, investigação e suspeita pela realidade cotidiana que cerca ao autor, sobretudo pela realidade cotidiana vista sob o ponto de vista do mistério e da beleza das personagens que circulam diariamente por uma cidade como o Rio.

CAPÍTULO 3

Mistério e investigação

No início da literatura está o mistério. Se não precisássemos atribuir palavras ao que não compreendemos, dificilmente existiria a ficção. Mas a forma pela qual se entende o mistério não é uniforme ao longo do tempo. O que não compreendemos, no mundo antigo, adota a forma do milagre, do sobrenatural. Por isso nos contos de fadas o mistério é a maravilha. Com o passar dos séculos chega um momento em que o homem deixa de conformar-se com a explicação maravilhosa dos fenômenos e empenha-se na compreensão racional. O gênero policial significa a transformação de um mistério em um problema acessível à razão.

A novidade do gênero consiste no surgimento de um personagem que se dedica como especialista, embora não como profissional —Dupin é um diletante aristocrático e não subsiste da profissão de detetive— a investigar e a explicar sem trégua, coisa que converte o mistério em um problema quase matemático. E os problemas matemáticos, por mais dificuldades que apresentem, têm solução racional.

Os detetives, desde esse momento, são como tradutores. Tradutores de mistérios que convertem em problemas e a partir daí em soluções racionais. Para eles, a conexão entre os fatos é nítida. Trabalham, fundamentalmente, com o sentido da visão, por isso na tradição do romance *noir* receberão o nome de *private eye*. Vêem o que os outros não vêem, seu olhar seleciona os detalhes significativos, que para os outros passam despercebidos. Também trabalham com palavras, e por isso o detetive lê as notícias dos jornais sobre os crimes e presta atenção às palavras que pronunciam os implicados.

Os mistérios em Poe se convertem em enigmas e já vimos a importância do positivismo para esta mudança na forma de ver a realidade como interpretável até em seus espaços mais escuros. Poe é, dentre os escritores, aquele que leva mais a sério as possibilidades infinitas do positivismo. Zola, com seu método experimental, partia do mesmo ponto mas estabelecia que o limite da elucidação dos fenômenos era a forma com que se produziam, não se interessava pelo porquê. Isso se percebe no retrato naturalista dos personagens que não chega à profundidade das almas porque não está ao alcance de seu método experimental porque escapa ao observável e comprovável. Para Dupin, *alter ego* detetivesco do Poe, não só é possível desvendar a mecânica de um

delito e a identidade do delinqüente, também se pode penetrar seu pensamento.

A partir de Conan Doyle, leitor de Poe e Gaboriau —o primeiro escritor que leva a sério os relatos policiais de Poe e continua a tradição do investigador a partir de 1866— o mistério está menos na alma humana e mais na mecânica do delito e na identidade do assassino, em «quem foi» —que vai ser formulado como o *whodunit*, abreviação de *who done it?*— e no «como foi», antes que no porquê, abandonando parcialmente o enigma como investigação da alma humana. Os narradores da chamada Idade de Ouro do romance problema, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Edgar Wallace e outros, apresentam quebra-cabeças de indícios para determinar, via método hipotético-dedutivo, quem é o assassino e como ele agiu. Com o final apoteótico onde o detetive desvela estes mistérios, desce o pano da representação. O criminoso, finalmente, é um monstro que altera uma situação previamente harmoniosa. É afastado da comunidade e a normalidade fica restabelecida. Não importa muito sua psicologia, como tampouco a psicologia do resto dos personagens que são peças ao serviço do quebra-cabeça.

Essa perspectiva também corresponde melhor com o modo de pensar das forças da ordem, da polícia e do sistema judicial em geral. A estas instituições interessam menos as causas do delito, do que pôr logo na cadeia ao assassino e tranqüilizar a sociedade. Não se detêm muito a analisar as motivações, que por outro lado são muito difíceis de estabelecer, porque é quase impossível determinar o que se passou realmente pela cabeça do assassino em todo momento, e porque, além disso, todo mundo mente, sobretudo para a polícia.

Mas os anos não passam sem conseqüências, duas guerras mundiais acontecem em pouco tempo durante o século XX, o qual tem os seus resultados não só na forma pela qual aparecem os mistérios, mas também na forma em que aparece a investigação na literatura policial.

A respeito do mistério, depois do que acontece nas duas grandes guerras, onde homens muito normais, com ideais muito civilizados, demonstraram ser eficazes agentes de barbárie, a análise da criminalidade muda de perspectiva. A criminalidade não se vê tanto como patologia individual, senão como marca de identidade de uma sociedade doente. Alguma coisa do terror da alma adormecida acorda quando há uma guerra e se legitima a crueldade. O mistério da alma, que Poe tinha tratado, interessa novamente à literatura de gênero policial e se trata como enigma, embora agora se relacione com um contexto social que funciona como catalisador da violência.

A situação de guerra não está só nas trincheiras, sempre existiu nas grandes cidades pós-industriais, onde a competitividade e a exclusão do capitalismo se exacerbaram. Nos Estados Unidos anteriores ao *crack* do ano 1929, a guerra urbana já tinha começado e é dessa situação de violência social de onde surge o romance *noir*. Como lembra Ricardo Piglia, há uma frase de Brecht que define o que é o gênero *noir* e o modo em que deve ser lido: «O que é roubar um banco comparado com fundá-lo?»³⁰. O dinheiro é o que corrompe as almas no gênero *noir*, embora também siga existindo essa paixão natural da crueldade.

No intervalo que vai de Poe ao romance *noir* norte-americano, uma série de autores seguiram tratando à margem dos gêneros o mistério da violência como enigma. Podemos mencionar entre aqueles que Rubem Fonseca menciona na sua obra Conrad, Crane, ou quase contemporâneo ao nascimento do gênero *noir*, na Rússia, Bábel. São autores que tinham ficado próximos a guerras e conflitos colonialistas e que tinham contado desde o interior, não da visão épica, alguma coisa que estava longe do leitor comum, que não dizia a imprensa, as versões menos amáveis da violência legitimada pelos Estados em guerras distantes.

A respeito do estudo da alma humana como enigma desligado das guerras e da crueldade socialmente desatada, aquele que mais se aproxima ao que fez Poe fora talvez Dostoievski e, sobretudo, Proust, que adota claramente o esquema da realidade como enigma, em que os mistérios, ligados a hiatos na memória, se resolvem com um método perfeitamente detetivesco: atendendo a detalhes que tinham passado despercebidos e que resolvem o caso, como a célebre madalena.

Sobre os métodos de investigação, a confiança positivista fica muito ferida depois das guerras e os detetives, a partir do *noir*, tornam-se mais instintivos, se orientam por seu olfato e seu conhecimento do *bas-fond* e dos âmbitos escuros do poder. O mistério da violência da alma humana se problematiza no gênero *noir*, mas fica na escuridão. A atmosfera da incerteza conquista esta literatura assim como suas adaptações cinematográficas, matizadas pelos claro-escuros, a fumaça dos cigarros e a névoa.

O existencialismo, a *nouveau roman* e o romance pós-moderno, em geral, a partir dos anos 60, assimilam algumas características dos gêneros populares modernos e em especial do gênero policial. A proposta de síntese de mistério e investigação, de conversão da realidade em enigma, inspira a estas tendências e na América Latina tem

³⁰ Ricardo Piglia. (2001). «Sobre el género policial». *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

efeitos imediatos em autores que procuram propostas de expressão da realidade latino-americana e do indivíduo nessas realidades, alternativas aos regionalismos e à estética do *boom*.

A respeito do romance pós-moderno, no qual Rubem Fonseca insere-se, produz-se uma assimilação livre e um jogo com os elementos do policial de todas as tendências, desde Poe ao romance *noir* passando pelo romance problema britânico. Em Rubem Fonseca essa mistura de poéticas do policial é paradigmática na América Latina. Borges, precursor da narrativa pós-moderna, da assimilação de gêneros populares com o desejo de criar um estilo e um sentido literário adicional, reinventava o mistério e a investigação a partir dos modelos do policial clássico britânico, sobretudo de Chesterton. Mas odiava o *noir* porque o entendia como uma literatura de socos e sadismo sem altura intelectual. Fonseca mistura sem preconceitos elementos de todos os gêneros, sem etiquetas de valoração intelectual.

O autor demonstra um interesse pelo mistério como simples mecânica do delito ao tempo que, sobretudo, pela identidade do assassino. Realiza uma síntese das variantes dos gêneros policiais em que aparece o mundo do gênero *noir* e a crônica social que este gênero realiza, ao lado do interesse pelos métodos de investigação, como acontecia no romance problema clássico.

Diz o escritor Pierre Boileau que a síntese entre mistério e investigação racional constitui o gênero policial:

El misterio caracteriza a la novela policíaca; el razonamiento que explica el misterio forma parte también de la novela policíaca. Misterio. Investigación. He aquí los dos elementos esenciales cuya fusión, siempre laboriosa, siempre incompleta ha dado origen a este género extraño que se le llama, valga la vaguedad del término, novela policíaca³¹.

Essa síntese, trasladada à literatura, é a invenção de Edgar Allan Poe. A minha proposta aqui é seguir as pegadas dentro da literatura policial dessa mudança do mistério ligado à investigação e ver como aparecem esses elementos dentro da obra de

³¹ Esta reflexão pertence ao livro *Le roman policier*. Publicado no volume coletivo *Histoire des littératures*, vol. III, dirigido por Raymond Quenau. Umás páginas desse livro foram reproduzidas e daí eu tiro a minha citação, in: Román Gubern (org). (1982). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets: 51.

Rubem Fonseca. Esses dois elementos são variáveis ao longo de sua obra e se aproximam das diferentes maneiras que a tradição do gênero policial tem concebido.

O mistério

Começa a haver sintomas de que a natureza do mistério está mudando e de que se abrem novos caminhos quando o romance gótico, entre finais do século XVIII e inícios do XIX, apresenta o desconhecido como algo terrível. O terror, que Todorov em seu estudo clássico sobre o gênero fantástico³² chama de ambigüidade, surge quando se está no fio da navalha, quando falha a razão no entendimento de um fenômeno, quando a mente se cambaleia entre a explicação sobrenatural e a explicação racional de um fenômeno, sem poder se acolher a nenhuma das duas explicações. Da impossibilidade de saber se o fenômeno que se percebe é sobrenatural ou de explicação racional —«estranho», chama-o Todorov— nasce o terror. O mistério não acaba de se revelar e permanecemos com a sensação da ambigüidade.

Deste ponto ao que faz Edgar Allan Poe com o mistério, a partir dos anos 20 do século XIX, existe apenas um passo. Poe potencializa o lado racional da resolução do mistério no gênero policial que inventa. Inicialmente é acusado de ser um simples seguidor da narrativa de terror alemã, de Hoffmann e Tieck. Mas Poe defendia que seu terror provinha da alma e era algo que tinha estado aí sempre. O que mais atormenta a alma é se saber capaz de cometer atos cruéis e de forma gratuita, que é o que define o mal em Poe³³. O autor, em vez de fazer que seus personagens se desesperem e percam completamente o rumo de seus atos diante da crueldade, os põe a refletir, a tratar de explicar racionalmente a violência. Inclusive seus loucos são tremendamente inquisitivos e lúcidos. Poe não deixa a violência no lado da irracionalidade, obceca-se em ordená-la e em explicá-la através de teorias.

Os mistérios para o detetive são enigmas, isto é, mensagens ocultas que se sugerem. No gênero policial se sugerem com detalhes visíveis, objetos, gestos. Por isso posteriormente a fotografia e o cinema se convertem em metáforas do trabalho detetivesco. Através desses meios, de sua possibilidade de selecionar detalhes insignificantes da realidade, de captar o que escapa a simples vista, pode-se chegar a um conhecimento das coisas que antes era impensável.

³² Tzvetan Todorov. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós.

³³ É a perversidade, que Poe define no conto «O demônio da perversidade».

O gênero policial é o terreno do investigador moderno, racionalista, que acredita no poder da mente humana para desfazer qualquer ambigüidade. Quase estavam todos acreditando, em «Os crimes da rua Morgue» que o assassinato brutal, muito brutal, de Madame L'Españay e sua filha, em um quarto trancado por dentro, não podia ter sido cometido por um homem, quando chega Auguste Dupin para combater o escândalo e o estupor, inimigos do pensamento, e estabelecer que não foi nem homem nem demônio, senão um gorila. Nesse conto Poe pulou do gênero fantástico, onde a razão do homem fica em dúvida diante do mistério que pode ou não ser de origem sobrenatural, ao gênero policial, onde a mente do detetive é implacável e pode dar uma explicação lógica dos fatos.

Mas desde o início não faltaram na literatura alguns detetives heterodoxos, sobretudo os de Chesterton, escritor católico e crente no mistério em seu sentido cristão. Em *O homem que foi Quinta-Feira*, Gabriel Syme é um poeta que trabalha de detetive de Scotland Yard, e que se infiltra em um grupo de conspiradores anarquistas, liderados por um misterioso chefe que se faz chamar Domingo. Ao final, Domingo parece ser o mesmo Deus e a conspiração toda é uma farsa para colocar uma prova aos homens. Quinta-Feira, o apelido do detetive-poeta infiltrado no grupo, equivocou-se de método, não levou em conta ao próprio Deus. De modo contrário age o padre Brown, o detetive-padre mais famoso de Chesterton que sempre coloca a Deus como juiz último de qualquer caso.

Borges, grande admirador de Chesterton, dá outro sentido à história do detetive metafísico, aquele que parte da convicção de que o caso só se resolve atendendo a interpretações religiosas. Em «La muerte y la brújula» (1942) Lönnrot é um investigador de um Buenos Aires onírico que quer resolver um crime a partir da cabala. Um rabino apareceu assassinado em um hotel e as últimas palavras que escreveu em uma máquina de escrever são: «A primeira letra do Nome foi articulada». Lönnrot, a contramão da investigação ortodoxa do delegado Treviranus, que opta pela interpretação mais óbvia, isto é, que o móbil do assassinato do rabino foi o roubo, tranca-se em sua casa com livros sobre uma seita hebraica do século XVIII e pensa em uma resolução geométrica e cabalística do assassinato. A surpresa final é que realmente trata-se de uma vingança de um delinqüente sobre o próprio investigador. O delinqüente sabe da afeição do detetive pelas interpretações cabalísticas e construiu um labirinto de indícios falsos para levar seu inimigo até ele e matá-lo. Lönnrot morre acreditando nos

labirintos e na continuação do conflito com o delinqüente em outra vida.

Estes são exemplos de como o mistério, em sua versão religiosa, se introduziu na literatura policial. Mencionei este assunto para marcar uma distância com o mistério tal e como aparece na obra de Rubem Fonseca e, sobretudo, nos contos e romances onde aparece o detetive Mandrake. Rubem Fonseca está longe do mistério metafísico.

O relato policial parte de um mistério ao redor de um assassinato como já se viu. O mistério se pode concentrar, ao menos, nas seguintes perguntas: quem é o assassino? Como assassinou? e por que? Muitas das obras de Rubem Fonseca, eu diria que quase todos os contos onde se expõe algum delito, ficam nesse lado do mistério sem solução. Contos como «Feliz ano novo» ou «O cobrador», «Passeio noturno», «Nau catrineta», enfim, todos os contos onde existe um assassino ou um delito, que são muitos, e se focalizam em uma pergunta sem resposta, com a qual o leitor permanece. Essa pergunta é o porquê, pergunta que interessava pouco ao romance de enigma clássico, mais interessado na mecânica do delito e na identidade do criminoso. Deixar ao leitor com essa sensação de inquietação, com esse mistério do porquê é uma das virtudes dos contos de Rubem Fonseca.

Dou um exemplo de um de seus contos para expor esse mistério da violência que está em muitos relatos. Trata-se do conto intitulado «Olhar», pertencente ao livro do mesmo nome, *Romance negro*. Já o título da coleção é ambíguo. *Romance negro* pode referir-se ao romance gótico do século XVIII ou à romance *noir* norte-americano ou a qualquer outra coisa que queiramos simbolizar com o adjetivo «negro» e com o substantivo «romance». Um romance também é um *caso* amoroso ou uma descrição exagerada de uma coisa.

Em «Olhar» o assassinato de um animal é pensado a partir de um olhar:

Um olhar pode mudar a vida de um homem? Não falo do olhar do poeta que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis (FONSECA: 1992, 61).

O protagonista é um escritor requintado, um pouco esnobe, que escreve diretamente em papel artesanal de linho trazido das «oficinas de Segundo Santos em Cuenca» (FONSECA: 1992, 62) e que condena como hereges aos que escrevem em computador. É um amante da música e da literatura clássica, a única com a qual vale a pena perder o

tempo, opina. É pulcro e civilizado ao extremo e tem uma curiosidade de esteta pela escatologia na literatura, além de ser um rigoroso vegetariano. Um dia descobre o prazer da carne de truta em um desses restaurantes nos quais se elege o exemplar que se degustará em um aquário. Elege uma truta somente porque tem um «olhar inteligente»:

Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado.

«Belo olhar desta truta». Apontei o peixe (FONSECA: 1992, 62).

Desde então começa a freqüentar restaurantes com aquário e quando escuta a música de Satie ou de Mahler já não se perde mais em devaneios intelectuais, pensa no prazer de comer trutas, lagostas e camarões que antes lhe olharam desde o aquário de um restaurante com um «olhar significativo». Na parte final do conto acaba nu, na banheira, com uma faca e um coelho vivo que comprou em uma *pet shop*. O olhar do coelho é ainda mais sensível do que o olhar de uma truta. Sente um prazer indescritível na banheira, com o coelho, a faca e escutando no fundo a Beethoven e a Chopin, e um prazer maior ainda ao degustar o coelho e fazer planos com um animal maior.

Poderíamos dizer, ao nos perguntar sobre o porquê do assassinato —porque alguma coisa nos diz que não se trata de uma matança normal de um animal, que há um brilho de inteligência na vítima e uma forma de agir muito envolvida do ponto de vista emocional do matador— que este homem sofre alguma patologia psicológica, que é um intelectual burguês que sofre de tédio e busca prazeres estéticos no assassinato, que é um claro candidato a alguma ideologia fascista... O curioso é que nada disso importa realmente dentro do relato. A história está contada com naturalidade e sem culpa pelo assassino, e nos inquieta este lance do olhar inteligente e do assassinato associado a ela. Reconhecemos uma soberba e uma procura que nos pode parecer bem humana e compreensível.

Muitos dos contos de Rubem Fonseca constroem-se ao redor da pergunta interna e irresolúvel de por que se exerce violência. Gostaria de fazer notar que essa tensão de alguma coisa que não se explica, mas que se descreve, em seus contos, está perto da estética do Hemingway e de seu famoso conto «Os assassinos» no qual dois matadores, vindos de outra cidade, conversam calmamente em um bar. Sob uma conversação trivial

se esconde uma tarefa, matar um homem. Como diz Ricardo Piglia:

En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen «por encargo» que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura, en el mismo sentido que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanuncian la historia de la novela de enigma (PIGLIA: 2001, 59).

Diante do mistério inexplicável de por que se exerce violência, só podemos descrever e deixar uma tensão interna nessa descrição que é a mesma que gera o que não se pode saber. Um pensamento do assassino do romance *A grande arte*, ao início do texto, resume esta questão. Estamos na primeira página do livro, onde aparece uma cena de crime quase sendo cometido. O assassino se pergunta por que sente prazer em estrangular a uma mulher e desenhar um P, com uma faca especial, no rosto da vítima:

Não adiantava imaginar por que fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer (FONSECA: 2000a, 9).

Investigação

Uma nova atitude diante do mistério aparece na narrativa quando surge o personagem do detetive. O detetive se aproxima do mistério suspeitando que pode ser revelado. O mistério, então, por ser esotérico, impenetrável, converte-se em um problema que pode ser resolvido. A literatura policial nasce a partir dessa convicção de origem racionalista, que se desenvolve com a filosofia positivista. Emerge uma nova atitude de suspeita diante da realidade. A suspeita é uma curiosidade levada ao extremo, um inconformismo diante das aparências. Dizia Borges em uma palestra intitulada «El cuento policial» que o leitor de gênero policial, que seria uma espécie de prolongação do detetive, se caracteriza por ser um leitor «lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial» (BORGES: 1980, 73).

Na literatura policial a suspeita se leva ao terreno do crime. O gênero se inicia com um personagem que é suspicaz até o extremo, com Monsieur Dupin. O primeiro

detetive —e o pensamento todo de Poe— é o cúmulo da realidade entendida como suspeita. Tudo é conjecturável para Dupin, qualquer mistério, religioso, mitológico, cósmico... pode apresentar-se à razão e ser resolvido. Em Poe qualquer mistério passa rapidamente a ser um problema graças a um método que ele chama análise e que conjuga ciência e poesia.

É preciso entender, nessa passagem do mistério à investigação, o que é o que se pergunta, qual é o mistério. Normalmente a polícia e os detetives do romance de enigma tradicional se interessam por «quem foi». No caso do romance policial clássico porque se fazer outras perguntas levaria até outro tipo de problemas diferentes dos matemáticos nos que se pode passar facilmente de um lado a outro da equação, isto é, de uns indícios a o autor de um assassinato.

O «porquê» é um assunto mais espinhoso. É outra possibilidade do mistério que o romance policial aborda com a ousadia de Dupin, capaz de penetrar a mente do assassino, uma ousadia que é abandonada quase imediatamente pelos seguidores da narrativa policial, e que retoma depois o romance *noir*. Acontece que o romance *noir* já está mais do lado do mistério como segredo, e não como enigma. Isto é, de que em realidade não se está investigando uma coisa cifrada que possa ser decifrada —isto é o enigma— mas sim algo oculto, que por algum motivo se escondeu e que não está cifrado, só escondido. Ricardo Piglia indica esta diferencia entre segredo e enigma:

Lo que a mí me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser descifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa o filológica —como quieran ustedes llamarla— que permite descifrar algo que está oculto pero que se da a entender, en el sentido etimológico de «enigma». El secreto es algo que está escondido. Etimológicamente, también, tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y que hay que entrar ahí, es una acción la que supone «descubrir» un secreto (PIGLIA: 2001, 208).

Sob meu ponto de vista, na literatura de Rubem Fonseca temos uma proposta: o segredo pode ser convertido em enigma. O segredo sempre permanece oculto na obra de Rubem Fonseca, porque nunca temos certeza de que o detetive tenha conseguido penetrar realmente a mente do assassino, não existe a mesma confiança de Dupin em

relação à certeza de sua leitura da mente de qualquer personagem.

Aquilo que faz avançar os relatos de Fonseca são precisamente os segredos dos personagens. De personagens como Thales Lima Prado, em *A grande arte*, ou da própria família do personagem, que é dessas famílias tradicionais que devem guardar as aparências e que por isso estão cheias de segredos, de cartas escondidas em baús fechados que falam de amores inconfessáveis, suicídios disfarçados e personagens de «reprováveis costumes». Nesse romance o segredo é central. Todos os personagens principais guardam segredos e há uma organização mafiosa que se sustenta na clandestinidade, no segredo: O Escritório Central. O detetive tenta reconstruir esses segredos, converte-os em enigma. Mas não temos a certeza absoluta de nada do que decifra o detetive, de que o Escritório Central funcione como Mandrake o descreve, de que o assassino que indica seja o assassino real. Porque no fundo trata-se de um romance tecido a partir da aproximação de personagens que em última instância morrem ou seguem vivendo com seus segredos.

No meio do caminho do *quem* foi ao *por que* o fez —que é o que sempre ficará mais no lado do segredo, na literatura policial temos uma série de acontecimentos científicos e literários, como o desenvolvimento do romance psicológico entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX; o invento da psicoanálise; e a literatura de Proust que translada a investigação ao terreno da memória, além do desenvolvimento do romance psicológico entre finais do século XIX e no século XX: o invento da psicanálise e o traslado da investigação ao terreno da memória, que é o que faz Proust na literatura. Nessas propostas se pode reconstruir o «porquê» de uns fatos, partindo de indícios externos, objetos, palavras, movimentos. Existem, pois, indícios externos para reconstruir algo que pertence ao interior do homem, ao segredo. Este pode vir à superfície, converter-se desse modo em enigma, mas não em enigma ao modo do romance problema tradicional, decifrável e logo comprovável.

Pensem de novo na cena do crime que aparece ao início de *A grande arte* e nessa frase que citei ao final da parte dedicada ao mistério: «Não adiantava imaginar por que fazia aquilo». Insiste-se em que não se adianta nada especulando por que o personagem faz o que faz, por que estrangula a vítima e marca um P em seu rosto, mas persegue-se compreender isso ao longo do romance.

Essa é a fronteira entre o mistério e o problema, que no caso de Rubem Fonseca significa converter um segredo que nunca vai se revelar totalmente em um enigma, em

alguma coisa legível. Se a cena acabasse aí, nessa descrição do crime sob o ponto de vista do assassino que não dá solução à pergunta do porquê, poderíamos estar em um dos contos de Fonseca onde só se expõe o mistério. Depois dessa cena onde vemos como se comete o assassinato, irrompe o detetive, apresentando-se como narrador e dizendo o seguinte:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os Cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Míriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e induções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico.

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica (FONSECA: 2000a, 10).

Mandrake trabalha com a própria observação, com induções e deduções, sim, mas também trabalha interpretando a partir de textos e conversas, o que pôde ter acontecido, quem é o assassino e, sobretudo, por que o fez. Diz empregar um método hermenêutico. Mas acontece que em *A grande arte* o narrador-detetive, embora queira fazer crítica textual recompondo o sentido original de um texto escrito pelo assassino, não pode, porque o texto não funciona como documento certo de um historiador, não parece muito fiável, tem alguma coisa de suspeito. Os cadernos são ilegíveis, estão escritos com letra ruim. Em realidade o detetive de Rubem Fonseca recompõe peças, como um historiador que se defronta a partes da história que permanecem em segredo e que ele imagina³⁴. Como disse Edward Morgan Forster:

A vida oculta é, por definição, velada e, quando se mostra através de sinais exteriores, não é mais oculta, já entra no domínio da ação. E a função do

³⁴ A relação entre detetive e historiador tem sido estudada por Vera Lúcia Follaín. (2003). «Detetives e historiadores». *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 127-142

romancista é revelar essa vida oculta na sua fonte: contar-nos mais sobre a Rainha Vitória do que se poderia saber e, deste modo, compor uma personagem que não é a Rainha Vitória da História (FORSTER: 1961, 35).

Isso é o que faz Mandrake no romance *A grande arte*, assume uma função de romancista para contar a história oculta de um caso de assassinato. Como Mandrake admite depois de apresentar a cena inicial do assassinato antes mencionada:

Não havia uma ordem cronológica ou mesmo lógica. Tive dificuldades em colocar tudo em ordem, para entender o que seria autobiográfico e o que seria ficção. Ele teria sido um escritor muito interessante, repito, se tivesse tido tempo, afinal, de dedicar-se a esse penoso ofício (FONSECA: 2000a, 181).

Além disso, os cadernos que o detetive interpreta em *A grande arte* são os cadernos de alguém que fabricou uma imagem mitológica de si mesmo, uma ficção para se explicar. Mandrake faz mitologia sobre mitologia. É um hermenêuta, mas não um hermenêuta que limpa textos sagrados, mas sim que trabalha com a imaginação que é a única maneira que podemos ter para nos aproximar dos segredos impenetráveis.

A imaginação é realmente o método que usa Mandrake para resolver os casos, que tem a ver mais com os segredos impossíveis de conhecer, a não ser imaginando-os. Imaginação no seu sentido original. A *imago* latina é o termo que origina a nossa palavra «imagem». A *imago* era uma máscara de cera fúnebre que substituía o rosto da pessoa ausente, era seu dobre. Imaginar³⁵ é, então, criar uma imagem mental do ausente. Isto supõe entender a imaginação como uma faculdade análoga à visão do sentido físico da vista. A imaginação é uma forma de ver o que não se encontra presente. O detetive na obra do Rubem Fonseca é portador dessa forma de ver. Ao aproximar-se dos segredos imagina, cria uma imagem substitutiva deles e a mostra para o leitor. A cena do assassinato de *A grande arte* antes reproduzida não pode ter sido vista pelo narrador, mas ele a imagina e a faz ver ao leitor. Essa idéia de «fazer ver» está muito presente na obra de Rubem Fonseca, e existe uma citação constante na sua obra que pertence a Conrad, ao prefácio de *The nigger of the Narcissus* que fala dessa forma na qual a

³⁵ Aludo a uma concepção moderna da imaginação como faculdade subjetiva sinônima da fantasia. O pensamento espiritualista e tradicional, como o de Henri Corbin, concebe a imaginação e o simbolismo como objetivos e de procedência transcendente, dentro de uma experiência visionária religiosa. Henri Corbin. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn' Arabî*. Barcelona: Destino.

literatura, através da imaginação do narrador, faz ver uma coisa secreta e, portanto, oculta, ao leitor:

(...) My task is to make you hear, to make you feel and above all to make you see; that is all, and is everything³⁶.

Sobre essa citação Rubem Fonseca tem comentado:

Um dia, depois de ter escrito alguns livros e ter visto mais cinema, fui fazer uma tradução de um livro de Joseph Conrad chamado *The nigger of the Narcissus*. O escritor afinal tem de escrever livros, traduzir, fazer roteiros de cinema... Há, no prefácio, uma frase que não consegui esquecer. Depois, comecei a ver que esta frase aparece nos manuais de como escrever roteiros de cinema. A frase é esta. «My task is to make you hear. My task is to make you feel. And, above all, to make you see. That's all. And everything». Minha tarefa é fazer você ouvir. Minha tarefa é fazer você sentir. E, acima de tudo, fazer você ver. Isto é tudo. E é muito.

Isso é algo que tem me preocupado sempre. Sou um cinéfilo que foi condenado a escrever. [...]

O que Joseph Conrad quis dizer como o «fazer você ver» é, na verdade, fazer pensar também (FONSECA: 1987, 5).

Ver e fazer ver são aspirações da literatura e o ponto de partida das artes visuais. Desde Aristóteles à estética simbolista do Baudelaire há um elogio da visibilidade e de suas possibilidades de conhecimento, inclusive por cima dos outros sentidos. As palavras podem fazer ver, sim, mas se trata de um olhar da imaginação que cria um duplicado da realidade, primeiro na mente do escritor e depois na mente do leitor. O detetive literário em Rubem Fonseca é, então, um detetive da imaginação³⁷.

³⁶ Citação que aparece, por exemplo, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. (1988). São Paulo: Companhia das Letras: 77.

³⁷ No final de *A grande arte* Mandrake diz: «Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir —não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade» (FONSECA: 2000, 297).

CAPÍTULO 4

«Feliz ano novo» e a *crook story*

O gênero *noir* é uma forma historicamente diferente do policial clássico. Nasce nos Estados Unidos dos anos 20 e começa a se difundir em publicações populares, os *pulp magazines*. O gênero *noir* é resultado e reflexo de uma sociedade cada vez mais violenta, que sobreviveu à catástrofe econômica de 1929 e atingiu dignidade literária no final dessa década e início da seguinte com as obras de Dashiell Hammett, escritor magistral que alguns críticos consideram o criador da série *noir*. As condições socioeconômicas peculiares de uma sociedade pós-industrial tornaram possível o surgimento do *noir* nos Estados Unidos.

No Brasil, o processo socioeconômico foi diferente: surge uma industrialização urbana crescente após a Segunda Guerra Mundial; as empresas européias investem na economia brasileira e importam do Brasil produtos e matérias-primas, por causa das privações originadas pela destruição na Europa. A partir dos anos 50 e até os 70, o Brasil, assim como outros países latino-americanos, está no processo do desenvolvimentismo e os emigrantes oriundos dos Estados do Nordeste do país chegam às capitais do Sudeste (São Paulo e o Rio de Janeiro), para satisfazerem uma demanda de mão-de-obra na indústria e nos serviços. A importância da grande cidade cresce em um país que tradicionalmente definia sua identidade nacional a partir do espaço rural e da natureza, repercutindo no imaginário literário onde predominava o regionalismo. Nos anos 60 emergem escritores de realidades urbanas, como Ignácio de Loyola Brandão, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca.

Com a dinâmica urbana industrial a todo gás, as conseqüências não demoram a chegar e a bomba social é detonada. Acontece um confronto de identidades e classes sociais, cresce a violência, tanto institucional —em 1964 a ditadura se instaura no Brasil— quanto à violência comum. A respeito da violência institucional, as práticas imorais, como a repressão, a corrupção ou a política de segurança nacional que protege os mais poderosos, misturam-se aos discursos políticos, legislação e mídia que

reproduzem uma mensagem moralmente conservadora. Esse quadro era favorável para ser tratado sob a perspectiva do gênero *noir*, pois se ofereciam as condições sociais de violência e hipocrisia dos discursos de poder e a presença da cidade pós-industrial. Rubem Fonseca apreende essas condições e usa a focalização do *noir* sobre o lado escuro da cidade moderna para construir a sua poética da cidade. A proposta é que é preciso olhar de frente seus personagens, até mesmo aqueles menos amáveis, aqueles que podem desmentir as idealizações. Entre eles, os novos delinquentes.

A crook story

Dizia Agatha Christie que a investigação criminosa não é tão diferente do trabalho da arqueologia. Em ambos os casos «é preciso tirar a matéria estranha para que a verdade, a verdade nua, possa resplandecer»³⁸. Essa idéia define o policial clássico. No gênero *noir*, não existe uma verdade resplandecente, uma solução que restabeleça a normalidade depois de um intervalo de dúvidas e mistérios. A violência é o verdadeiro objeto de investigação, tem um tecido muito complexo, é o verdadeiro enigma, individual e socialmente muito difícil de solucionar. A sociedade, as personagens e seus atos são mostrados diretamente, com um estilo *behaviorista*, que fala dos fatos na sua aparência exterior e por intermédio de diálogos. Através desse olhar «objetivo» da narração se quer penetrar no enigma social e individual das personagens, longe de qualquer ilusão de onisciência e de possibilidade de restabelecimento da ordem.

É preciso fazer uma breve explicação sobre o gênero *noir* e sua relação com a literatura social. O *noir* parte da peripécia pessoal do protagonista e revela como a opressão social atua sobre o indivíduo. Trata-se, então, de uma literatura de cunho individualista, e no caso do Rubem Fonseca isso é evidente, já que ele fala da sociedade por intermédio do indivíduo que sente desgosto nela. Isso não impede que esta narrativa tenha algumas dimensões sociais, sem que a denúncia social seja manifesta.

No caso de Rubem Fonseca, essa função de demonstração sem pretensão de explicação, pode-se ver, por exemplo, em um romance como *Agosto*, cujo pano de fundo é os acontecimentos políticos sombrios que resultam no suicídio do então presidente Getúlio Vargas, fatos que significaram um momento de tensão política especial no país. A tentação da interpretação política e do juízo das personagens e o seu

³⁸ Esta frase de Agatha Christie é citada numa reportagem jornalística intitulada «Agatha Christie. Inspiración en Bagdad», de Cristina Morató. *La Vanguardia*. Barcelona: 26-6-2005: 42.

papel nesses dias podem ser fáceis, mas Rubem Fonseca opta por não fazer juízo político algum, apresenta os acontecimentos a partir de como são vividos por personagens do entorno do presidente, personagens que estão vivendo outra situação de tensão pessoal, o envolvimento em uma série de crimes motivados pelo lucro econômico. Aquilo que articula o romance é a tensão, marcada pela passagem do tempo e por um aumento do sentido da tragédia que acaba com o suicídio do presidente e a morte do detetive, em uma visão trágica própria do *noir*³⁹. O que é importante não é, então, propor uma situação maniqueísta, uma situação de bons e ruins, e fazer juízos e caricaturas, senão expor uma atmosfera e apresentar as personagens e as suas contradições em momentos de caos social e político, momentos que não parecem ter fim.

As relações entre o *noir* e a obra de Rubem Fonseca também podem ser traçadas a partir de um conto que pela temática e pelo enfoque significa um marco na literatura brasileira, «Feliz ano novo». O conto inaugura o tratamento, com ambição, do delinqüente urbano na sociedade contemporânea brasileira. Rubem Fonseca se aproxima da *crook story*, variante do gênero *noir* que, segundo a definição do crítico catalão Xavier Coma, no seu *Diccionari de la novel·la negra nord-americana*, «deslocava a importância principal do detetive ao delinqüente profissional» (COMA: 1985, 48)⁴⁰.

O pioneiro dessa variante foi Charles Francis Coe, com *Me...Gangster* (1927), seguido quase imediatamente por William Rilely Burnett e seu *Little Caesar* (1929) e Maurice Coon com *Scarface* (1930). As manifestações mais vívidas dessa variante para o leitor atual são os romances de Mario Puzo, especialmente *The Godfather* (1969). Nesses romances de *gangsters* e máfias, os protagonistas não podem fugir do delito pelo seu contexto de origem e existe um senso de «cobrança» nos fatos violentos, que também é representado em «Feliz ano novo» e consolidado no conto «O cobrador».

Como diz Xavier Coma a «principal transcendência histórica da *crook story* reside no trânsito decisivo para a contemplação do delinqüente sob seu próprio ponto de vista» (COMA: 1985, 48), um trânsito que Rubem Fonseca representa na literatura brasileira. Além disso, a *crook story* não apresenta o delinqüente como um monstro, senão como o resultado de uma sociedade baseada no crime e no dinheiro.

³⁹ A propósito, essa visão trágica do *noir* foi muito bem adaptada para a mini-série *Agosto* dirigida por Paulo José para a Globo no ano 1993.

⁴⁰ A tradução do catalão é minha.

A seguir, estudarei a imagem do delinqüente em «Feliz ano novo» e a apresentação da violência e da moral desde a perspectiva do criminoso no conto de Rubem Fonseca, uma apresentação que liga o autor à visão do mundo da *crook story*.

O delinqüente

O relato «Feliz ano novo» abre um dos livros de contos mais famosos de Rubem Fonseca. Nele um delinqüente marginal, acompanhado dos integrantes de sua gangue, realiza uma sangrenta incursão numa festa privada de uma casa da alta burguesia carioca, na última noite do ano.

O delinqüente da *crook story* situa-se no mundo social habitual do romance *noir*, um mundo onde a justiça não tem autoridade, porque está do lado dos corruptos e dos cínicos. Este mundo afasta-se do contexto ordenado do relato policial clássico, a convivência harmônica do qual era quebrada pelo delinqüente e restituída pelo detetive. O ponto de vista do delinqüente da *crook story*, assim como o ponto de vista do detetive particular do gênero *noir*, torna evidente a existência de dois mundos paralelos: por um lado, um mundo hipoteticamente belo e confortável que não quer contato direto com o mundo cheio de carências, o mundo hipoteticamente feio, do qual provém o delinqüente. Em «Feliz Ano Novo», o mundo do delinqüente entra violentamente, com palavras e fatos brutais, nesse outro mundo confortável.

No conto intitulado «O cobrador», que abre o livro seguinte de Fonseca, publicado dentro do livro com o mesmo nome que o conto em 1979, a proposta se repete: o delinqüente é o narrador e entra com violência aos espaços nos quais habitualmente é impedido de entrar. Há uma diferença importante: o protagonista de «Feliz ano novo» é lacônico e expedito, um homem de ação. O protagonista de «O cobrador» é um solitário justiceiro que reflete sobre sua indignação e escreve poemas sobre ela. Seu papel, assumido com absoluta liberdade, é antecedido por um discurso sobre a raiva. «O cobrador» é, por tanto, uma variação de «Feliz ano novo», e outra aproximação à *crook story* e, por isso, é mencionado neste texto como complemento de «Feliz Ano Novo».

A *crook story* envolve uma nova forma de abordagem da personagem do delinqüente. Já não é um louco, um desvio doentio do organismo saudável da sociedade, senão uma personagem gerada por ela. Sua violência e sua ameaça à propriedade privada são respostas quase naturais, inclusive instintivas ao meio, que se manifestam

ainda mais quando se outorga voz a este novo delinqüente literário das metrópoles modernas.

Trata-se de um delinqüente que visivelmente se sente excluído do modelo social predominante. Portanto, está longe de sua vontade querer ser admitido no sistema, porque, por princípio social, já está fora. Vale a pena distinguir o delinqüente de gangue gerado pela sociedade norte-americana no final dos anos 20 e o delinqüente que se apresenta em «Feliz ano novo». Nos romances de *gangsters* norte-americanos o delinqüente pertence a uma estrutura organizada, onde o trabalho convencional foi substituído pelo trabalho ilegal, mas que não deixa de estar dentro de uma estrutura de interesses capitalistas do trabalho. Nesse contexto, a Grande Depressão e a Lei Seca limitaram as possibilidades do trabalho dentro das formas legais, mas isso não significa que não existissem vias não-legítimas de trabalho que, apesar de tudo, servem ao mecanismo capitalista. O delinqüente profissional trabalha para uma empresa ilegal, para a máfia, que tem contatos e ramificações nas instituições oficiais, entre os juízes, empresários, políticos, mas que é dirigida, normalmente, por imigrantes de uma nacionalidade específica, por exemplo, italianos ou irlandeses, ou uma identidade racial, são afro-descendentes. Existe então uma ligação de identidade nacional, étnica, racial, um senso de pertencimento a uma «família», mas o importante é que se estabelece uma espécie de empresa capitalista paralela, baseada no crime.

No conto «Feliz ano novo», a relação do delinqüente com o trabalho é diferente. Primeiramente, as personagens não pertencem a uma máfia. O grupo de delinqüentes é liderado por um sujeito chamado Lambreta, que mora em São Paulo. Se diz que é um homem corajoso, forte e hábil e, por tudo isso, respeitado pelos outros. Todos na gangue pertencem a classes populares e não estão a serviço das instituições. Tampouco têm conexões com elas. De fato, seu inimigo natural é a polícia, «os homens», que na época —os anos da ditadura— realizavam uma espécie de limpeza social, acabavam com os delinqüentes como eles, pertencentes às camadas sociais mais baixas. Como diz Zequinha, um dos personagens da gangue (2005a:15):

A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão miope

que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago —pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado.

O delinqüente está travando uma guerra de sobrevivência e seus aliados se encontram entre pessoas de sua própria classe social, como Dona Candinha, uma velhinha que guarda as armas da gangue no seu apartamento. Seus delitos não se enquadram então dentro da corrupção do mecanismo capitalista. Os delinqüentes são uns completos *outsiders* que estabelecem sua própria guerra para se defender da perseguição e «cobrar» aquilo que, crêem, lhes pertence. Trata-se de uma visão quase de Estado paralelo que explica a dinâmica atual dos delinqüentes das favelas do Rio de Janeiro ou de Medellín.

Os delinqüentes do conto moram precariamente em Copacabana, uma área mais ou menos nobre do Rio, e recusam-se a morar em um bairro ou cidade pobre. É Natal e os personagens vêm, pela televisão, lojas ricas oferecendo produtos charmosos, enquanto estão num apartamento imundo, pensando em roubar comida de uma macumba. Desde o início essas duas situações contrapõem-se: aquela que vem do aparelho de televisão e a realidade das personagens. Contrapõem-se também duas linguagens e duas visões, as do delinqüente e as da *mídia*, porta-voz do sistema estabelecido.

Os protagonistas acham um meio para conseguir trazer todo aquele luxo, oferecido na tela, ao seu apartamento: as armas. Assim, o protagonista da história decide tornar realidade uma noite prazenteira de ano novo e especialmente, um jantar feliz de ano novo. Colocando-nos na lógica do relato, as ações do delinqüente protagonista se justificam, e ainda guardam um fundo de respeito, pela solidariedade que mostra com seus colegas, que se evidencia no jantar que fecha o relato, no apartamento, com todos os delinqüentes ao redor da mesa. Eles possuem um código de lealdade interna, que a *crook story* apresenta freqüentemente.

O delito não é um trabalho, entra na lógica da «cobrança» exigida da sociedade, lógica que se fará mais explícita no conto «O cobrador». O delito não é um trabalho ilegal para ascender socialmente, dentro de uma mentalidade burguesa. É diretamente uma ação de retaliação, que às vezes é cega. A ação dos delinqüentes de «Feliz ano novo» é improvisada, e o instinto e a raiva desempenham um papel importante. Na obra de Rubem Fonseca narra-se outra lógica da criminalidade marginal no Brasil, uma tentativa de intuir com profundidade o movimento e a dinâmica da sociedade brasileira

que produz ações semelhantes.

Existe um estudo interessante que se aproxima da dinâmica do delito na literatura brasileira e da dinâmica do seu agente. Trata-se do artigo «Dialética da malandragem» de Antonio Candido (CANDIDO: 1970), no qual o crítico faz uma análise da especificidade da personalidade do protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, a partir da forma em que se move pela sociedade brasileira. O protagonista dessa obra é um proto-delinquente da era capitalista, que terá sua continuação no delinquente moderno.

Candido situa o protagonista longe da órbita da tipologia do pícaro, um personagem que pertencia a uma realidade social diferente, a espanhola, e adota e desenvolve o tipo do «malandro», um tipo genuinamente brasileiro, que se move entre os universos da ordem e da desordem sem nenhum juízo moral, porque nele prevalece um valor de sentido comum, o valor da sobrevivência que o faz moralmente flexível. Desta consideração de Antonio Candido pode-se concluir que é preciso olhar as próprias dinâmicas internas da sociedade brasileira e as personagens que gera. Considero que é necessário fazer um exercício parecido com a imagem do delinquente marginal que Fonseca nos apresenta, um delinquente que pertence a um sistema econômico e social que, ainda que seja regido formalmente pelo capitalismo, tem suas peculiaridades. Tal como indica o relato, e como tratei de explicar, o delinquente de «Feliz ano novo» não está dentro da lógica do trabalho e do esforço de ascensão social, senão que se move pela lógica da «cobrança», da necessidade de receber uma dívida social. A diferença do «malandro», que na obra de Manuel Antônio de Almeida se situa em uma classe social intermédia entre as classes dominantes e os escravos, e que se move com flexibilidade e sem culpa entre o lícito e o ilícito, os personagens de «Feliz ano novo» pertencem à classe mais baixa da sociedade e, em muitos casos, descendem de escravos. Sua revolta tem uma moral muito clara ligada à represália.

A moral

Dizia Camus que um moralista é «um homem que tem a paixão do coração humano» (CAMUS: 1998, 36) e que a característica do moralista não é elaborar máximas, mas observar. O moralista autêntico observa então as paixões do coração humano, e não julga, não indica aquilo que está certo ou errado. No caso da visão do delinquente na

obra do Rubem Fonseca, essa visão moral é especialmente significativa, porque o leitor tem a oportunidade de observar o comportamento do delinqüente, que tem sido uma das personagens mais julgadas da literatura, e observar sem preconceitos, compreender.

Dentro desses comportamentos, é importante assinalar a relativização do sentido de culpa do criminoso. Esse desaparecimento do sentido de culpa às vezes se expressa como cinismo ou ceticismo. Há um mecanismo, no catolicismo, ligado ao sentido de culpa e a sua superação que está ausente do universo dos delinqüentes de Rubem Fonseca: a confissão.

Trata-se de um mecanismo que se usa desde a Idade Média, um método de reconhecimento, inicialmente do pecado, que posteriormente passará às instituições judiciais e ao mundo da medicina, especialmente ao campo da psiquiatria. Enquanto forma literária ligada ao âmbito religioso, Santo Agostinho é o primeiro que usa a confissão como meio de auto-exame. Seguindo Santo Agostinho e situando a confissão no terreno da pura ficção literária, autores como Poe, em contos como «O coração delator», ou Dostoiévski, principalmente em *Crime e castigo*, fazem falar a criminosos em situação de condenação que procuram compreender o próprio delito desde um reconhecimento da ação delitiva entendida como anomalia. A confissão é um mecanismo de reinclusão em uma normalidade social que não é questionada. Trata-se de uma visão do crime como desvio do indivíduo da comunidade, como patologia individual, em momentos históricos onde a identificação com uma comunidade está em crise.

A ficção *noir* norte-americana costuma desenvolver-se em um âmbito onde os atos se articulam em torno de ações imorais, onde o sentido de culpa e de «paraíso perdido» não se perde. O gênero *noir* não deixa de se vincular a uma tradição social na qual o puritanismo, enquanto valor que está na raiz do capitalismo norte-americano, está presente de alguma forma. Na ficção *noir* é fácil sentir uma sensação de decadência, das personagens e da sociedade, frente aos sonhos ou as realidades passadas de felicidade. É algo que parece alheio à adaptação do *noir* ao Brasil. Como assinala Candido na «Dialética da malandragem», na obra de Almeida se gera a imagem, que está entre a realidade e a ficção, de um «mundo sem culpa», onde não parece ter tanta importância a rigidez moral e onde existe uma «tolerância corrosiva» que procede dos mecanismos da

colonização.

O «mundo sem culpa» de Almeida está longe do mundo que se apresenta na obra de Fonseca. Mas é evidente que as personagens de «Feliz Ano Novo» não sentem culpa de seus atos e não têm a sensação de paraíso perdido, e sim de um inferno perpétuo de onde querem sair. Não há reconhecimento nem respeito de qualquer moral, a não ser a própria moral criada entre os colegas da gangue. A moral, que em teoria devem observar, vem das classes dominantes e só serve para estabelecer muros de higiene social, de exclusão. Não serve.

O mecanismo de redenção que significa a confissão ou qualquer pequena sinal de arrependimento não existe na obra de Fonseca. Nas sociedades que têm uma crença firme em valores, esse mecanismo é possível como opção. Na sociedade brasileira que descreve Rubem Fonseca, não é possível. A confissão, mecanismo discursivo que poderia adotar o narrador protagonista, significa o reconhecimento de uma desordem, de um afastamento de uma ordem mental, moral ou social determinada que se quer consertar.

Como já disse, esta ordem rígida e ideal parece não concordar com uma realidade nacional brasileira que tradicionalmente tem sido motivo de debate e onde diferentes valores culturais e morais se misturam. O universo da confissão é o universo da narração clássica. Quando Walter Benjamin expõe em dois de seus artigos, primeiro em «Experiência e pobreza» (BENJAMIN: 1982) e depois em «O narrador» (BENJAMIN: 1985) o contexto no qual é possível narrar, fala de uma situação em que o saber da comunidade é respeitado. Narrar é comunicar um saber, é um processo que parte de alguém que é possuidor da autoridade de uma experiência e que a transmite a outro. A confissão faz parte desse universo da narração clássica, em que o saber da comunidade é importante e o indivíduo o respeita. Mas na confissão aquele que conta é aquele que está procurando um saber e uma reintegração à comunidade e aquele que escuta —toda confissão tem uma pessoa que escuta— é quem tem o poder de absolver e reintegrar o criminoso no sistema.

O que acontece em «Feliz ano novo» já estava presente nos satíricos romanos, na cultura popular da Idade Média ou nos livre-pensadores ilustrados, isto é, o

questionamento da moral convencional e a falta de ligação dessa moral com o que acontece na realidade da vida social e individual dos homens. Não por acaso, uma das epígrafes de «Feliz ano novo» é o poema de François Villon, intitulado «Testamento»:

L'empereur si l'araisonna:
«Pourquoy es tu laron en mer?»
L'autre responce lui donna:
«Pourquoy laron me faiz clamer?
Pour ce qu'on me voit escumer
En une petiote fuste?
Se comme toy me peusse armer,
Comme toy empereur je feusse.

Mais que veulx tu! de ma fortune,
Contre qui ne puis bonnement,
Qui si faulcement me fortune,
Me vient tout ce gouvernement.
Excusez moy aucunement
Et saichiez qu'en grant poverté,
Ce mot se dit communement,
Ne gist pas grande loyaulté.

Seguindo o poema de Villon: como o imperador, aquele que tem o poder numa sociedade, pode pedir lealdade ao ladrão na pobreza? Como pode exigir uma ética que ele mesmo não tem? Desde o início, a possibilidade de culpa, por mais profunda que seja a barbárie que se desenvolve, não é possível.

Nessa linha de «mundo sem culpa», há uma familiaridade da obra de Rubem Fonseca com a de Machado de Assis, um autor indicado, aliás, como antecedente do gênero policial no Brasil na antologia de contos policiais de Flávio Moreira da Costa. A familiaridade entre Fonseca e Machado de Assis não se baseia apenas no retrato do Rio de Janeiro e nas contradições sociais emergentes, em épocas diferentes, da cidade que ambos representam. Fonseca, como Machado, tem uma visão áspera e cética da realidade, opta por um realismo crítico de uma profunda agudeza para captar o que se

esconde por trás das convenções. Há claramente uma diferença estética e de contextos, mas a visão da realidade brasileira que Machado de Assis inaugura na literatura do país não é alheia à obra de Rubem Fonseca. Uma das características fundamentais que os aproxima é o afastamento do universo do pensamento da confissão, da sinalização de uma ordem ideal que se pretende recuperar. Ao contrário, o atraente da literatura de Machado de Assis e mais tarde de Fonseca é que deixam ver o entrecruzamento e a falta de autenticidade de morais aparentemente rígidas.

Penso que o ceticismo e a denúncia da falsa moralidade se cristalizam numa forma que chamo de «falsa confissão» e que Machado de Assis pratica em seu conto «O enfermeiro», conto selecionado na antologia de Moreira da Costa. Além de uma atmosfera de suspense, o relato resulta interessante porque, como já foi dito, apresenta-se como uma falsa confissão. A falsa confissão é a paródia da confissão: faz-se crer ao leitor ou ao hipotético ouvinte que se assume uma culpa, que se pretende uma redenção social. A confissão se realiza desde uma condição aparentemente propícia ao arrependimento, à busca de um perdão. O narrador de «O enfermeiro» aproxima-se da morte, mas na realidade tudo tem um caráter de farsa, de ausência profunda de sentido de culpa e burla dos códigos morais da sociedade. Depois de assassinar, ficar com a herança da vítima e de ter um surto breve de arrependimento, o assassino perde a noção de culpa e tergiversa ao final o «Sermão da montanha». Acaba dizendo: «Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados» (2005: 25).

Este universo da falsa confissão é um degrau anterior ao mundo sem culpa que se apresenta em «Feliz ano novo» e em toda a obra de Rubem Fonseca.

A violência

O gênero *noir* e sua variante da *crook story* têm sido acusados de utilizar a violência de forma gratuita, como reclamo ao gosto mórbido pelo sadismo dos leitores. Porém para autores com ambições literárias, como Rubem Fonseca, que usam os elementos do *noir* e que não apenas reproduzem esses elementos, a violência é um assunto com muitas faces e não somente um fetiche atraente. Tem-se falado muito da violência na obra do escritor, e possivelmente este seja o tema mais desenvolvido pelos estudiosos da sua obra. Entretanto, ao tratar-se das relações de Rubem Fonseca com as histórias de

criminosos contadas por eles mesmos, e ao discutir-se um conto em que a violência tem presença tão marcante, é impossível não tratar o assunto.

Alfredo Bosi, ao definir a obra de Rubem Fonseca em *História concisa da literatura brasileira*, coloca o autor no contexto do romance policial e na «linha do brutalismo ianque» (BOSI: 1994, 436). Certamente, na obra de Rubem Fonseca há cenas de uma brutalidade exterior, mas também existe uma brutalidade implícita, da qual se tem falado menos, uma violência silenciosa, cuja expressão é uma das grandes qualidades do autor.

Rubem Fonseca sabe selecionar com olhar certo os detalhes e as palavras do cotidiano que evidenciam a violência que se esconde por trás dos discursos do poder. O estilo de Rubem Fonseca em «Feliz Ano Novo», descritivo e conciso, permite ver o que os olhos do assassino vêem, o que lhe fere e o que lhe produz prazer, sem adjetivos. Assim, o conto se inicia com o protagonista assistindo TV e descrevendo com precisão as imagens transmitidas (2005a: 13):

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madamas vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.

A *vita bella* do Rio de Janeiro, da gente de dentes saudáveis —os dentes bonitos são, na obra de Rubem Fonseca, um sinal de distinção e de agressão, para quem não pode manter uma dentadura decente—, de roupas elegantes, gostos requintados e vida confortável, convive e contrasta com a miséria, mas não se mistura com ela. Fonseca sabe mostrar esse contraste, cola cenas paradoxais, escolhendo palavras e diálogos essenciais.

Fonseca tem sido freqüentemente acusado de fazer apologia à violência e à pornografia. O livro de contos *Feliz ano novo* foi retirado de circulação no ano de 1976, um ano depois de sua primeira edição, a pedido do então ministro da ditadura, Armando Falcão. Talvez aquilo que realmente incomodou os censores não foi o brutalismo explícito, senão, sobretudo, o fato de despir o brutalismo implícito na sociedade brasileira daqueles anos.

A obra de Rubem Fonseca é um termômetro de uma violência menos visível, de uma violência silenciosa que é a origem da violência explícita. Há muitas imagens na obra de Rubem Fonseca que falam dessa dupla violência. Uma das cenas simbolicamente mais agressivas do conto «Feliz ano novo» se produz quando a personagem principal defeca sobre os lençóis de cetim da cama de um cidadão rico. No entanto, esta cena é a resposta a outras de violência mais sutil, aos signos que impedem a entrada em um mundo de luxo que se mostra na televisão ou nas vitrines das lojas. Como manifesta Romeo Tello Garrido (1998: 16-17):

En *Feliz Año Nuevo* Rubem Fonseca vuelve a expresar su preocupación por los temas ya para entonces centrales de su obra: la violencia, el crimen y la pornografía. Se trata de un libro de cuentos medular en la obra del escritor brasileño, pues es el primero en el cual muestra de manera inequívoca que la opción por tratar estos temas no es el resultado de obsesiones de una mente enferma —como se le quiso presentar— sino que intenta desmitificar los conceptos que en la actualidad se manejan como únicos cuando se habla de crimen, violencia y pornografía, concepción difundida y amparada por aquello que Foucault llamó «discurso del poder».

Outra imagem que gostaria de salientar e que fala dessa dupla violência, encontra-se no conto de «O cobrador». A personagem principal se lembra da seguinte cena de um filme (1989:16):

Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, 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.

A cena descrita acima está carregada de uma dupla violência: a evidente, do ritual de decapitação e a submersa, da presença de um exército inglês em missão colonialista que, apesar de formalmente se incomodar ante a barbárie dos asiáticos, na realidade se encontra ali para exercer a dominação. Essa parece ser a dupla face da violência na obra de Fonseca: uma aparentemente mais sofisticada do poder e outra aparentemente mais

tosca e dionisíaca dos desfavorecidos.

A violência, a pornografia e o crime se infiltram nos discursos de poder. Nessa visão, a anomalia individual se dissolve diante de uma patologia social. Certamente é uma aproximação desconcertante. O criminoso não sente culpa de seus atos bárbaros, inclusive goza deles porque não se considera reconhecido e beneficiado pelas leis que deve respeitar. É um cavalo desenfreado, com o *superego* anestesiado, que não sabemos aonde vai chegar, porque é imprevisível. Como diz Tomás Eloy Martínez sobre as personagens de Rubem Fonseca (2005: 12):

A única moral que os rege é a de saciar a si mesmos. Mas saciar o quê? Ao contrário do que ocorre nas ficções tradicionais, o personagem sabe por que faz o que faz, enquanto o leitor não entende. Fica de fora, pasmado, não porque o texto deixe algo sem explicação ou porque a clareza se perca no caminho, mas porque a violência ultrapassa todos os limites, vai além do seu alcance, como os apitos que, de tão agudos, só podem ser ouvidos pelos cachorros. É uma violência tão excessiva que envolve tudo mas não se vê.

O delinqüente-narrador de «Feliz Ano Novo» é capaz de captar o que não se vê, que a violência pode estar na parte mais insuspeita. No anúncio aparentemente mais banal da televisão.

É interessante assinalar como esse impulso de destruição inicialmente individual se articula a um discurso ideológico, de braço armado político de esquerda, ao final de «O cobrador», relato no qual o protagonista passa a integrar —junto com a filha rebelde de uma família rica— uma pequena célula de uma guerrilha. É um dos poucos momentos, quase o único, na obra de Rubem Fonseca em que se deixa entrever essa outra saída à crise da justiça social no contexto brasileiro dos anos 70: a luta articulada a um movimento guerrilheiro. Mas o assunto da violência articulada a um discurso político, confesso, já está no limite entre a *crook story* e o *thriller* político, um limite que o próprio Rubem Fonseca não ultrapassa porque aquilo que interessa o autor é a violência articulada com o indivíduo.

BIBLIOGRAFIA

FICÇÃO

ASSIS, Machado de (2005). «O enfermeiro». In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Crime feito em casa. Contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record: 15-25.

FONSECA, Rubem (1991a) [1963]. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1991b) [1965]. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1995) [1967]. *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1973). *O homem de fevereiro ou março*. Rio de Janeiro: Artenova.

_____ (2001a) [1973]. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2005a) [1975]. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras: 11-21.

_____ (1989) [1979]. *El cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras: 11-29.

_____ (2000a) [1983]. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1991) [1985]. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1988). *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2004) [1990]. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1992). *Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1994). *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1995) [1994]. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997a). *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997b). *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1998). *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2000b). *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2001b). *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2001c). *Contos reunidos*. Boris Schnaiderman (org.). São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2002). *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2003). *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2005b). *Mandrake. A Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2005c). *64 contos de Rubem Fonseca*. Introdução de Tomás Eloy Martínez. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2006). *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.

CRÍTICA

ALAZRAKI, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, elementos para una poética de lo neofantástico*. Madri: Gredos.

ALMEIDA, Marco Antônio de. (2002). *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

ARAUJO, Ricardo. (2002). «O fantástico mundo dos crimes». *Edgar Allan Poe. Um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê: 69-90.

AUDEN, W. H. (1962). «The guilty vicarage». *The dyer's hand and other essays*. Nova York: Random House: 146-158.

BENJAMIN, Walter. (1980). «El 'flaneur'». *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madri: 49-83.

BIOY CASARES, Adolfo e BORGES, Jorge Luis. (2007). «Prólogo». In: BIOY CASARES, Adolfo e BORGES, Jorge Luis (comp.). *Los mejores cuentos policiales, 1*. Buenos Aires: Emecé: 2007: 9-10.

BORGES, Jorge Luis. (1980). «El cuento policial». *Borges oral*. Barcelona: Bruguera: 69-88.

_____. (1997). «La muerte y la brújula». *Obras completas, I*. Barcelona: Emecé:

499-507.

BOSI, Alfredo. (1994). «A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência». *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix: 434-438.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. (1991). *O romance policial*. São Paulo: Ática.

CAILLOIS, Roger. (1989). «La novela policíaca». *Acercamientos a lo imaginario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica: 254-297.

CANDIDO, Antonio (1970). «Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)». *Revista do instituto de estudos brasileiros*, 8. São Paulo: USP: 67-89.

CAMUS, Albert. (1998) *A inteligência e o cadafalso*. Seleção, organização e apresentação de Manuel da Costa Pinto. Rio de Janeiro: Record.

CARDOSO, Athos Eichler. (1987). *O que é aventura*. São Paulo: Brasiliense.

CERCAS, Javier (1993). «Un género degenerado». *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema: 155-246.

CHANDLER, Raymond (dezembro, 1944). «The simple art of murder». *Atlantic Monthly*: 53-59.

COMA, Xavier. (1985). *Diccionari de la novel·la negra nord-americana*. Barcelona: Edicions 62.

CORTÁZAR, Julio. (1992). «Las babas del diablo». *Las armas secretas*. Madri: Cátedra: 123-139.

COUTINHO, Afrânio. (1979). *O erotismo na literatura: O caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra.

CUARTAS, Javier. (10-07-2005). «El vigor de la novela negra latinoamericana». *El País*. Madri: 40-41.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2001). «Una mirada desde la narrativa policial». *Cormorán*, número 2. Santiago de Chile: Universitaria: 65-72.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. (2003). *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FOUCAULT, Michel (1993). «Confissão». *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal: 53-71.

FORSTER, E. M. (1969). *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo.

GANDOLFO, Elvio E. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.

GOMBROWICZ, Witold. (1982). «Fragmentos de mi diario en los que se habla de

Cosmos». *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral: 7-9.

GUBERN, Román (org.). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets: 7-16. Contém textos de GRAMSCI, EISENSTEIN; CHESTERTON, POE, NARCEJAC.

GUINZBURG, Carlo. (1989). «Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico». In: ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas A. *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen: 116-163.

HIGHSMITH, Patricia. (2003). *Suspense*. Barcelona: Anagrama.

HOVEYDA, Fereydoun. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Madri: Alianza.

KEATING, H. R. F. (2003). *Escribir novela negra*. Barcelona: Paidós.

LAFORGUE, Jorge e RIVERA, Jorge B. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

MAGNY, Claude Edmonde. (1948). «La technique objective dans le roman américain». *L'Âge du roman américain*. Paris: Seuil: 44-61

MANDEL, Ernest. (1988). *Delícias do crime. História social do romance policial*. São Paulo: Buscavida.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. (2005). «Introdução. A sinfonia do Mal». In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras: 9-14.

MEDEIROS E ALBURQUERQUE, Paulo de. (1973) *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (1979). *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MERIVALE, Patricia e SWEENEY, Susan Elizabeth. (1999). «On the trail of the metaphysical detective story». In: MERIVALE, Patricia e SWEENEY, Susan Elizabeth (ed.). *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1-24.

MOREIRA DA COSTA, Flávio. (2005). «Cómplices, vítimas, suspeitos». In: MOREIRA DA COSTA, Flávio (org.). *Crime feito em casa. Contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record: 9-11.

_____. (1979). «O mundo de Rubem Fonseca». *Os subúrbios da criação*. São Paulo: Polis: 27-31.

PADURA FUENTES, Leonardo. (2003). «Prólogo. Miedo y violencia: La literatura policial en Iberoamérica». In: LÓPEZ COLL, Lucía (comp.). *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor: 9-21.

- PIGLIA, Ricardo. (1999). «Prólogo». In: PIGLIA, Ricardo (comp.). *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara: 11-15.
- _____. (2001). «Sobre el género policial». *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama: 59-62.
- _____. (2001). «Conversación en Princeton». *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama: 171-224.
- _____. (2005). «Lectores imaginarios». *El último lector*. Barcelona: Anagrama: 77-102.
- POE, Edgar Allan. (1990). *Cuentos/I*. Tradução de Julio Cortázar. Madri: Alianza.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. (1983). *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2005). *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SAYERS, Dorothy L. (2005). «Aristóteles en la novela policíaca». *A propósito de Dorothy L. Sayers*. Lumen: Barcelona. Folheto de promoção da Biblioteca Dorothy Sayers.
- SCHNAIDERMAN, Boris. (2001). «Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca». In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras: 773-777.
- SYMONS, Julian. (1982). *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera.
- TELLO GARRIDO, Romeo. (1998). «La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca». México, D. F.: Alfaguara: 13-26.
- TODOROV, Tzvetan. (2003). «Tipología do romance policial». *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes: 63-77.
- _____. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (1994). «Prólogo. Contra la pretextualidad». In: COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española: teoría y crítica*. Barcelona: Anthropos: 9-13.
- VOLTAIRE. (1998). «Le chien et le cheval». *Zadig ou la destinée*. Paris: Pocket: 32-33.
- YATES, Donald A. Yates. (1964). «Prólogo». *El cuento policial latinoamericano*. México, D. F.: Andrea: 5-12.
- ZOLA, Émile. (1982). *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva.

