

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Clelia Simeão Pires

VIOLÊNCIA, EROTISMO E TRANSGRESSÃO: *A GRANDE ARTE*,
UM ROMANCE “POLICIAL” DE RUBEM FONSECA

Rio de Janeiro
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**VIOLÊNCIA, EROTISMO E TRANSGRESSÃO: *A grande arte*, um
romance “policial” de Rubem Fonseca**

Clelia Simeão Pires

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Alcmeno Bastos

Rio de Janeiro

2006

PIRES, Clelia Simeão. *Violência, erotismo e transgressão: A grande arte*, um romance “policial” de Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada à Coordenação dos Programas de Pós-graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Rio de Janeiro: 2006. 102 p.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Alcmeno Bastos (UFRJ)
Orientador

Professora Doutora Fátima Cristina Dias Rocha (UERJ)

Professor Doutor Adauri Silva Bastos (UFRJ)

Professor Doutor Wellington de Almeida Santos (UFRJ)
Suplente

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho (UFRJ)
Suplente

Em, / / 2006.

Meus agradecimentos a todos os meus amigos que me auxiliaram no percurso desta dissertação torcendo por mim.

Agradeço à Agnes, à Jacqueline, à Cíntia e à Cristiane por terem me ajudado com empréstimos de material bibliográfico.

Ao caríssimo amigo Rodrigo, pela leitura desta dissertação, pelos comentários e pelo incentivo de sempre.

Agradeço aos professores e funcionários do Departamento de Letras da UFRJ pela atenção.

Agradeço ao CNPq pela bolsa concedida.

Minha profunda gratidão ao meu orientador, Alcmemo Bastos, pela dedicação, pela atenção e paciência.

Minha mais profunda gratidão à minha mãe, Luiza, e ao Henrique, pelo suporte financeiro e emocional.

SINOPSE

Análise crítica do romance *A grande arte* com base nos pressupostos do romance policial. História da narrativa policial clássica e contemporânea. Transgressão às regras do gênero. Violência e erotismo na articulação textual. As relações afetivas na construção do narrador.

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial.

Tvetan Todorov

Oh! Voltaire! Oh! Humanidade! Oh! Estupidez! A “verdade”, a busca da verdade são coisas delicadas. Desde o momento em que o homem se conduz nesse aspecto de um modo demasiadamente humano — quando busca a verdade apenas para fazer o bem — pode-se dizer, e eu o sustento, que não encontra nada.

Nietzsche

RESUMO

PIRES, Clelia Simeão. **Violência, erotismo e transgressão: *A grande arte***, um romance “policial” de Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

A dissertação teve como objetivo a análise do romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, que, em sua composição, apresenta características de uma narrativa policial.

Para dar início ao estudo, buscamos sistematizar algumas questões relativas à história do romance policial clássico tomando por base obras que trataram da tipologia do gênero, bem como sua evolução. Em seguida, traçamos um breve panorama da literatura policial produzida no Brasil com algumas de suas principais obras e autores. A partir daí, percebemos que a narrativa de *A grande arte* pode ser vista como uma paródia do gênero policial, pois resgata algumas das regras peculiares ao estilo ao mesmo tempo em que apresenta elementos discursivos que transgridem as leis que classificam um romance como tal.

Aprofundamos nossa investigação na referência a textos de estudiosos que analisaram a obra de Rubem Fonseca com enfoque especial aos temas recorrentes na ficção do escritor por julgarmos tais estudos fundamentais para a compreensão do romance em questão.

Com as conclusões chegadas nesse estágio do trabalho, observamos que *A grande arte* frustra as expectativas dos leitores habituados aos clichês encontrados em narrativas policiais por trazer uma narrativa bem elaborada na qual a descoberta da verdade é dispensável.

Tentamos, ainda, relacionar a exploração da violência à atmosfera erótica que envolve alguns momentos da narração. Em consequência disso, comparamos a figura do protagonista do romance à do personagem mítico Don Juan, para, finalmente, tratarmos dos aspectos de sua personalidade e de suas relações afetivas.

ABSTRACT

PIRES, Clelia Simeão. **Violência, erotismo e transgressão: *A grande arte***, um romance “policial” de Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

The dissertation had as its main objective the analysis of the novel *A grande arte*, by Ruben Fonseca, which presents in its composition characteristics of a detective novel.

To give start to the study, we systematized some points relating to the history of the classic detective novel using as a base works that deal with that genre typology as well as its evolution. Following that, we drew a brief contour of the literary panorama of the detective stories produced in Brasil with some of the main works and their authors. From there on, we became aware, that the narrative of *A grande arte* could be seen as a parody of the detective novel, for it draws back some of the peculiar rules of the style, however its narrative elements transgress the laws that classify a detective story.

We followed a more in depth investigation referring to researchers that have analyzed the work of Ruben Fonseca, with a special focus on the recurrent themes of the fiction in question.

With the conclusions arriving at this stage, we could observe that *A grande arte* frustrates the expectations of the readers habituated to the clichés found in the detective narratives whilst bringing an elaborated story in which the discovery of the truth is dispensable.

It was attempted to also relate the exploration of violence to the erotic atmosphere that involves some moments of the narration. As a result, we compared the figure of the main character of the novel to the myth of Don Juan, to finally, deal the aspects of his personality and his affective relations.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	10
2	Tipologia e história do romance policial.....	14
2.1	O romance policial clássico.....	14
2.2	Ação e violência: o <i>roman noir</i> norte-americano.....	24
3	Breve histórico da ficção policial brasileira.....	31
4	A grande arte de transgredir as regras do romance policial clássico.....	42
4.1	Nas asas d' <i>O falcão maltês</i>	51
4.2	A construção de uma verdade possível.....	58
4.3	Lima Prado: um homem "de família".....	66
5	A problematização da violência e do erotismo na narrativa de <i>A grande arte</i>.....	69
5.1	Mandrake: um Don Juan carioca.....	82
5.2	As facetas de Don Juan.....	85
5.3	Mandrake e a cidade.....	92
6	Conclusão.....	96
7	Bibliografia.....	99

1 INTRODUÇÃO

Revisitar o passado através da literatura contemporânea tem sido, cada vez mais, uma tendência seguida pela pós-modernidade, que propõe ao texto literário um jogo constante de remissões a outros textos já consagrados pela tradição. No entanto, buscar o passado, que é nesse momento objeto de demanda, não se limita a uma tentativa de réplica, ou de interpretação, da memória acumulada. Vai mais longe, integrando-a, combinando-a, atualizando-a e transgredindo-a.

O presente trabalho tem como objetivo principal traçar as linhas que aproximam e afastam *A grande arte*, romance de Rubem Fonseca, da tradição do gênero policial. O livro reúne vários ingredientes do gênero nas suas diferentes formações. No entanto, não se trata de um romance policial ortodoxo, pois muitas das regras de composição de um romance essencialmente policial são transgredidas, principalmente no que se refere à narração.

Para dar início à nossa pesquisa, abordaremos, no capítulo — Tipologia e história do romance policial — as questões referentes à história do gênero policial clássico, as características iniciais desse tipo de narrativa na Europa e nos Estados Unidos, bem como suas transformações, para servirem de embasamento para nosso trabalho. Como suporte teórico, utilizamos os estudos de Tvetan Todorov, Paulo Medeiros e Albuquerque, Sandra Lúcia Reimão e Ernest Mandel.

No capítulo seguinte — Breve histórico da ficção policial brasileira — privilegiou-se a reflexão sobre o estilo narrativo de Rubem Fonseca, que, ao longo de quatro décadas, se utiliza de uma temática forte para denunciar as consequências da

desigualdade social vivida por uma grande cidade como o Rio de Janeiro, permitindo-lhe, em virtude dessa realidade, recuperar, vez por outra, o gênero policial. Apontaremos também, algumas obras brasileiras que, a partir da década de 1920, começaram a apresentar em seu enredo as características básicas que postulam as regras de uma narrativa policial. Destacaremos, nesse período, alguns dos principais livros que foram publicados no país, porém, sem muita expressividade na aceitação do público leitor, até alcançarem lugar cativo nas prateleiras de livrarias do país na década de 1970, época em que começam a adquirir certo êxito nas vendas e no mercado da literatura de entretenimento.

No quarto capítulo — A grande arte de resgatar as regras do romance policial clássico — faremos uma análise mais profunda do romance escolhido para essa dissertação, baseando nosso estudo, num primeiro momento, nos pressupostos do romance policial clássico e do romance policial norte-americano. A partir daí, notaremos que a narrativa de *A grande arte* seguirá dois caminhos distintos: de um lado recorre à convenção do gênero que aponta a verdade como resultado de uma combinatória de dados e, de outro, corrói as certezas trazidas pelo raciocínio lógico para dar lugar a probabilidade e ao acaso. Para tanto, nos apoiaremos no estudo de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, desenvolvido no livro *Os crimes do texto*. Em consequência disso, constataremos que a ficção de Rubem Fonseca reflete o paradoxo de um tempo em que as utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo não são mais possíveis, visto que a tentativa de imprimir um sentido único para os fatos é inviável. Em seguida, faremos um exercício de comparação entre o romance de Rubem Fonseca e um clássico do romance policial norte-americano, para defendermos a hipótese de que a ficção do autor brasileiro se filia a este tipo de narrativa, por tratarem, ambas, dos conflitos urbanos.

A obra de Rubem Fonseca apresenta temas recorrentes como a violência e o questionamento sobre a identidade do real. Para abordarmos essas questões, bem como o fato de Rubem Fonseca ter contribuído para o mercado editorial brasileiro, consequência do sucesso alcançado pela exploração de tais temas, destacaremos, entre outros trabalhos, o estudo de Luis Costa Lima apresentado no livro *Dispersa demanda*, publicado em 1981.

Mais uma vez, nos beneficiaremos do trabalho de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, para indagarmos sobre as relações entre a chamada “grande arte” e a literatura de massa, já que o livro nos apresenta características que remetem a um gênero considerado como popular. Tentaremos, a partir desse momento, chegar a uma conclusão sobre o verdadeiro sentido que o próprio título do livro sugere, apontando a transgressão que a narrativa apresenta ao revisitar e, depois, se afastar das convenções do gênero policial.

O último capítulo — A problematização da violência e do erotismo na narrativa de *A grande arte* — vai abordar, mais profundamente, os traços da violência na ficção de Rubem Fonseca, tomando como objeto de estudo outras obras do autor. Verificamos, no entanto, que toda a violência que toma conta das páginas iniciais de *A grande arte* parece diluir-se no interior do universo discursivo. Constataremos também que os personagens de Rubem Fonseca vivem os impasses criados pelo imaginário das sociedades modernas em que o corpo cada vez mais passa ao domínio do discurso. Citaremos alguns contos do autor nos quais o corpo será a vítima de sadismos sexuais e de transgressão, além do apelo ao grotesco. Quanto ao romance em questão, notaremos que a violência está, quase sempre, ligada ao erotismo e ao poder.

Finalmente, através de um breve estudo sobre o mito do “domjuanismo”, constataremos que o protagonista de *A grande arte* apresenta uma característica marcante

dos detetives de romances policiais norte-americanos: as de um sedutor. Diante disso, nossos argumentos serão reforçados pela abordagem de contos e romances anteriores a produção de *A grande arte*, que confirmam nossa hipótese. Para tanto, contaremos com o apoio dos trabalhos de Francisco Alberoni, Rodolfo A. Franconi e Michel Foucault.

Para concluir, verificaremos a relação do protagonista de *A grande arte* com a cidade em que vive, o que facilita sua mobilidade entre personagens da elite e do submundo. Perceberemos, com isso, a nostalgia na voz do narrador, seu pensamento crítico, e o desejo de lutar por justiça, ainda que esta seja mais uma forma de satisfação pessoal do que de heroísmo.

2 TIPOLOGIA E HISTÓRIA DO ROMANCE POLICIAL

2.1 O romance policial clássico

Em linhas gerais, o romance policial é um tipo de narrativa ficcional que expõe uma investigação, ou seja, a superação metódica de um enigma ou a identificação de um fato ou pessoa misteriosos. Toda narrativa policial apresenta um crime e alguém disposto a desvendá-lo, porém nem toda narrativa em que esses elementos estão presentes pode ser considerada policial. Isto porque além da necessidade de um crime, é preciso também uma forma de articular a narrativa, de estabelecer a relação do detetive com o crime e com a narração.

Apontaremos agora algumas questões relativas à tipologia e à história da narrativa policial.

O nascimento da literatura policial, efetivamente, data do século XIX, apesar de alguns historiadores contestarem tal afirmação e enveredarem por longas digressões, em busca de origens mais remotas do gênero. É o caso dos que consideram o juiz chinês Ti Jen-Tsié, que viveu no século VII, durante Dinastia Tang, o primeiro modelo de detetive famoso por suas investigações. Tal informação nos é confirmada através da análise de Paulo de Medeiros e Albuquerque, em seu livro *Os maiores detetives de todos os tempos*¹ ao apresentar um estudo sobre alguns tipos de detetives mais representativos do gênero na história do romance policial.

¹ ALBUQUERQUE, 1979, p.146.

No ensaio, Albuquerque aponta o diplomata holandês Robert H. Van Gulik, estudioso de línguas orientais, como o tradutor do autor anônimo chinês de uma série de livros a que deu o título geral de *Os inqueritos do Juiz Ti*, onde afirma ter sido esse o primeiro detetive da história da ficção policial. Na verdade, o Juiz Ti foi um conhecido homem de Estado que viveu na China do ano 630 ao ano 700 de nossa era. Em sua juventude adquiriu grande prestígio ao desvendar difíceis casos criminais.

Gulik, falecido no Japão em 1968, traduziu e adaptou as histórias sobre o admirável juiz, e ainda destacou em suas obras o fato de os escritores chineses terem se utilizado da figura do juiz para criarem, em torno dela, novas aventuras de detecção.

Até surgirem as traduções de Gulik, para os estudiosos da narrativa policial, o primeiro autor a escrever uma história de caráter detetivesco teria sido Voltaire, quase ao fim da metade do século XVIII, ou seja, há mais de dez séculos do Juiz Ti, sem contar com outros que preferem apontar os trágicos gregos, as Mitologias, ou a Bíblia como precursores do gênero.

A figura do detetive na narrativa policial deu-se por acaso, numa história que não tinha esse cunho; trata-se de Zadig, o herói da história de Voltaire, surgido em 1745 e considerado por muitos estudiosos como a primeira manifestação investigativa do gênero.

Ao participar de uma das famosas “noites brancas de Sceaux” oferecidas pela Duquesa do Maine na França, Voltaire, reunido a outros escritores e gente da sociedade foi desafiado a uma espécie de loteria literária. O jogo consistia em cada participante ser sorteado com uma das vinte e quatro letras alfabeto. Ao final, quem retirasse, por exemplo, a letra O era obrigado a escrever uma ópera, o C uma comédia, e assim por diante. Qualquer *gaffe* dos participantes era punida com a incumbência de redigir

sua tarefa na mesma hora. Voltaire foi justamente um dos castigados e, por conta disso, produziu seus primeiros contos, dos quais, muitos se perderam, mas, entre eles, restou o mais importante: *Zadig*, ou o *Destino*, lançado, primeiro em Londres (1747), sob o título *Memnom, História Oriental*, sem indicação de autor, e, um ano após, reeditado e ampliado na França como *Zadig*, agora com a assinatura de Voltaire.

Num dos capítulos do livro intitulado “O Cão e o Cavalo”, *Zadig*, ao passear pelos arredores de um bosque encontra um dos eunucos da rainha à procura de algo. Ao ser interrogado por ele sobre um cão que pertencia ao palácio, *Zadig* responde:

- É uma cadela e não um cão — responde *Zadig* discretamente.
- É caçadeira, e por sinal muito pequena. Deu cria há pouco, manqueja da pata dianteira esquerda e tem orelhas muito compridas.
- Viste-a então? — perguntou o primeiro eunuco esbaforido.
- Não — respondeu *Zadig* — nunca a vi em minha vida, nem nunca soube se a rainha tinha ou não uma cadela.²

Logo após, surgem o monteiro-mor e outros oficiais e perguntam-lhe sobre um cavalo também desaparecido:

- É — respondeu *Zadig* — o cavalo de melhor galope; tem cinco pés de altura e os cascos pequenos; a cauda mede três pés e meio de comprimento: o freio é de ouro vinte e três quilates; e as ferraduras de prata de onze denários”.
- Que direção tomou ele? Onde está? — perguntou o monteiro-mor.
- Nunca o vi — responde *Zadig* — Nem nunca ouvi falar nele³.

Tendo-se aproveitado de seus dons de observação no episódio do desaparecimento da cadela da rainha e do cavalo do rei, *Zadig* é acusado de saber do paradeiro dos animais reais, é preso e escapa do exílio na Sibéria ao apresentar argumentos

²ALBUQUERQUE, 1979, p. 8.

³ Ibidem. pp. 8-9.

dotados de raciocínio lógico e bastante convincentes para provar ao júri que realmente não os vira, mas, apenas seus rastros deixados pela estrada.

— Já que me é dado falar perante essa augusta assembléia, juro-vos por Orosmade que jamais vi a respeitável cadela da rainha, nem o sagrado cavalo do rei dos reis. Eis o que me aconteceu. Passeava eu pelas cercanias do bosque onde vim a encontrar o venerável eunuco e o ilustríssimo monteiro-mor, quando vi na areia as pegadas de um animal. Descobri facilmente que eram de um pequeno cão. Sulcos leves e longos, impressos nos montículos de areia, por entre os traços das patas, revelaram-me que se tratava de uma cadela cujas tetas estavam pendentes, e que, portanto não fazia muito dera cria. Outras marcas em sentido diferente, que sempre se mostravam no solo ao lado das patas dianteiras, denotavam que o animal tinha orelhas muito compridas; e, como notei que o chão era sempre menos amolgado por uma das patas do que pelas três outras, compreendi que a cadela de nossa augusta rainha manquejava um pouco, se assim me ousou exprimir⁴.

Quanto à descrição do cavalo do rei, Zadig apresenta o seguinte argumento:

(...) passeando eu pelos caminhos do referido bosque, divisei marcas de ferradura que se achavam todas a igual distância. “Eis aqui — considere — um cavalo que tem um galope perfeito”. A poeira dos troncos, num estreito caminho de sete pés de largura, fora levemente removida à esquerda e à direita, a três pés e meio do centro da estrada. “Esse cavalo — disse eu comigo — tem uma cauda de três pés e meio, a qual, movendo-se para uma lado e outro, varreu assim a poeira dos troncos”. Vi debaixo das árvores que formavam um dossel de cinco pés de altura, algumas folhas recém-tombadas e concluí que o cavalo lhes tocara com a cabeça e que tinha, portanto, cinco pés de altura. Quanto ao ferio, deve ser de ouro de vinte e três quilates; pois ele esfregou a parte externa contra certa pedra que eu identifiquei como uma pedra de toque. E, enfim, pelas marcas que as ferraduras deixaram em pedras de outra espécie, descobri eu que era prata de onze denários⁵.

Os fragmentos destacados nos revelam que Zadig, na verdade, era um observador atento e não um investigador profissional. Mais ainda: tratava-se de um caso

⁴ Idem, p.9.

⁵ Ibidem, pp. 9-10.

corriqueiro e inofensivo, e não do desvendamento de um crime. Com isso, a lógica perfeita de Zadig foi apontada, mais tarde, por historiadores do gênero policial, como a *avant-première* do espírito de detecção, transformando o personagem no antecessor de uma galeria de detetives de ficção que viria, mais tarde, resultar na narrativa policial.

Para tratarmos da classificação dos tipos de narrativa no interior do gênero que nos propusemos estudar, tomaremos como ponto de partida o romance policial clássico ou *romance de enigma*. A busca de sua solução será o objetivo do agente responsável pelo esclarecimento do enigma, o detetive.

No estudo de Tvetan Todorov em “Tipologia do Romance Policial⁶”, a clássica narrativa de enigma oferece sempre duas histórias distintas: a do crime – concluída antes do início da outra – e a do inquerito. Segundo Todorov, nesta, pouca coisa acontece e os personagens encarregados da descoberta do criminoso, apenas observam e examinam os indícios deixados pelo assassino, não realizando nenhum tipo de ação fora dos limites da racionalização lógica.

O autor deve deixar claro que está escrevendo um livro, por isso, a narração é elaborada em forma de memória. O relato da investigação geralmente fica a cargo de um companheiro do detetive, como, por exemplo, o Dr. Watson, que narra as aventuras do mais famoso detetive de ficção, Sherlock Holmes, criado por Arthur Conan Doyle nos fins do século XIX. Nesse tipo de narrativa, o enredo se arma com base em cenas progressivas de suspense, o que desencadeará, ao final, a descoberta do criminoso. Durante a investigação, porém, nada que ponha em risco a integridade física do detetive poderá acontecer. Esta é uma das regras do gênero, que postula a imunidade do detetive. Uma vez que os

⁶ TODOROV, 1969.

personagens nesse momento não agem, mas tiram conclusões sobre uma ação passada, a narração memorialista, diminui, em princípio, as possibilidades de o detetive ser atacado ou morrer no desenrolar da história.

A estrutura básica de todo *romance de enigma* — romance policial clássico — não será enfatizar o crime que acontece na primeira história, mas sim, atentar para a forma de investigação do detetive e a condução do inquérito da segunda história.

A natureza dos romances policiais está igualmente relacionada às funções da literatura de massa e às forças que operam na sociedade burguesa. O romance policial clássico também demonstra que não pode haver crime perfeito, logo, ilegalismo sem punição. Na ficção romanesca não haveria lugar para a impunidade, já que a ordem social concebe o delito como uma anomalia, uma violação da lei. A principal função ideológica na literatura policial tradicional é a demonstração da estranheza do crime. Caracterizando o criminoso como um ser estranho à razão natural da ordem social, ela faz parte de uma pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, define a delinqüência. O criminoso, geralmente, é alguém que não se enquadra na ordem social, sendo por isto necessário identificá-lo e puni-lo. Com efeito, a narrativa policial segue uma ordem de descoberta, tendo como ponto de partida um fato extraordinário.

É notório que o romance policial passou por uma série de mudanças, sobretudo no período entre guerras, e correspondeu, no plano social, às transformações sofridas pela sociedade capitalista.

Ao tocar na história do romance policial, a maioria dos autores começa com os contos de Edgar Allan Poe, como: “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta furtada” e “O mistério de Maria Roget”. Após alguma referência a Wilkie Collins e a escola francesa de

Émile Gaboriau, eles chegam até Conan Doyle, Gilbert-Keith Chesterton e Agatha Christie até outros mais recentes. Esses nomes famosos são importantes marcos na evolução do gênero, mas os intervalos que existem entre eles, os caminhos que os levam de um a outro, foram em sua maioria inexplorados.

A popularidade das narrativas policiais começou a se manifestar na metade do século XIX na Inglaterra, quando um novo e crescente público desenvolveu a preferência por romances que oferecessem entretenimento. Com o aparecimento de Sherlock Holmes, alguns anos depois, uma nova era nascia, elevando a ficção inglesa deste tipo a um lugar importante na literatura popular mundial.

A partir de 1920, a ficção policial começava a crescer consideravelmente, mantendo-se nessa posição até os dias de hoje, em vários países. É claro que há diferenças entre as histórias policiais produzidas na França, Inglaterra e Estados Unidos, pois a literatura popular de cada país tem individualidade própria. A ficção policial nesses países fora afetada pelas diferenças no *status* e na organização da polícia, pelo crescimento do sistema judicial e pela atitude do público em geral em relação a esses aspectos. No entanto, basicamente, uma história policial tradicional, escrita em francês ou inglês, pode ser definida como um conto onde o interesse principal do autor recai sobre a descoberta metódica, por meios racionais, das circunstâncias exatas de um ou de uma série de eventos misteriosos. A história é montada para aumentar a curiosidade do leitor através de um “quebra-cabeça”, que geralmente esconde a autoria de um crime.

Apesar de algumas exceções, na maioria das histórias policiais o mistério central não é o crime, ele apenas serve para gerar a história da investigação com uma intriga dramática e complicada que será brilhantemente resolvida pelo herói. Ao final, o

analista trará uma conclusão sensacional, com todas as evidências claramente explicadas, onde a justiça triunfará.

O *romance de enigma* tende assim para a arquitetura de uma dedução perfeita: o Cavaleiro August Dupin, criado por Edgar Allan Poe (1809-1849), em “Os crimes da Rua Morgue”⁷, após visitar o local onde duas mulheres são assassinadas com requintes de brutalidade num quarto pavimento daquela rua, através de um raciocínio lógico, termina por chegar ao assassino. Dupin não era exatamente um detetive, uma vez que não era um policial, e também a denominação de “detetive” só surgiria mais tarde, mas era, antes de tudo, um herói analista. Disposto a desvendar aquele enigma que parecia indecifrável, Dupin faz justamente o contrário do que as autoridades parisienses fariam. Para ele, a polícia era “apenas astuta e nada mais”. Dupin conclui sobre a solução do crime sem recorrer àquela astúcia, mas sim a um método de trabalho.

Edgar Allan Poe aplicou tal técnica de raciocínio à ficção, estabelecendo várias combinações de elementos que desde então passaram a ser as peças determinantes na cartilha de elaboração dos romances policiais que surgiram em seqüência: além da figura do detetive cerebral, o escritor deve pensar no desfecho de cada história a priori, para que a lógica seja perfeita, para que cada incidente caminhe em direção ao final previsto. Além desta técnica de, antes de iniciar a narrativa, elaborar sua conclusão, também é fundamental que o escritor faça uma consideração prévia acerca do efeito que ele deseja extrair do romance em questão: o medo. Este é o propósito primeiro do romance policial clássico e, para tal, lança-se mão do mistério e das cenas de horror.

⁷ POE, 1960.

O universo do romance policial é permeado por esses vários elementos: mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação, que são dosados de acordo com os autores e as épocas. Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre narrador e leitor; o mundo é, dessa forma, uma fonte de inspiração literária, visto que mistérios sempre existiram, desde os primórdios da história da humanidade.

Em toda investigação racionalmente conduzida, há, em germe, traços do romance policial. Haja vista a tragédia de *Édipo-Rei*, de Sófocles. Embora o gênero tragédia vise a comover e não a demonstrar, como no gênero policial, a história de Édipo, de fato, empreende o que hoje se poderia chamar de um inquérito judicial sobre a sua origem, confrontando as suas considerações com as informações coletadas dos escravos e dos adivinhos.

O romance policial clássico busca a mais completa verossimilhança, trabalhando com índices materiais. Muitos detetives, como, por exemplo, Sherlock Holmes, adotam métodos científicos para irem em busca da verdade. Em geral, o narrador lança mão de um mistério tão bem elaborado que o leitor não será capaz de desvendar sozinho. É nesse momento que o detetive entra em ação com o objetivo de resgatar a verdade. O leitor, a essa altura, está preso à narrativa na expectativa de um desfecho que o satisfaça. Como o objetivo da investigação sempre será alcançado, o detetive torna-se uma espécie de herói e o público passa a desejar que ele apareça em outras histórias, garantindo assim, a consagração do personagem.

Com estratégias cada vez mais sofisticadas, o romance policial clássico começa a apresentar charadas com o intuito de aumentar o interesse do leitor a partir do

momento em que ele se sente incapaz de desvendar o mistério sozinho. Em consequência disso, o romance policial começa a ser tratado como uma espécie de jogo.

Em 1928, S.S. Van Dine, o romancista criador do genial detetive Philo Vance, estabeleceu as regras de uma boa narrativa policial. Em *Delícias do crime*⁸, Ernest Mandel se refere ao famoso “As vinte regras do Romance Policial”, artigo do *The American Magazine*, publicado em setembro de 1928, no qual Van Dine conclui que o escritor deve “jogar limpo” com o leitor. Em outras palavras, a luta de intelectualidade deve acontecer em dois níveis: entre o detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor. Nessas duas lutas, a identidade do culpado é o mistério para o qual tanto o detetive quanto o leitor devem ser conduzidos através de um sistemático exame de pistas.

Seguem algumas das regras: o leitor e o detetive devem ter as mesmas oportunidades de desvendar o mistério, no entanto, o leitor nunca deverá suplantar o autor; o herói do romance, o detetive, sempre sairá vencedor, pois se o contrário acontecer, o fato será atribuído à baixa qualidade da história e, portanto, não haverá suspense, uma solução surpreendente ou uma catarse. No romance policial não pode haver intriga amorosa para não atrapalhar o processo intelectual do detetive. O romance deve ter um cadáver para causar horror e desejo de vingança. O culpado deve ser um dos personagens comuns, mas gozar de certa importância e não ser um assassino profissional. O culpado nunca poderá ser o detetive e o crime deve ser cometido por razões pessoais. A solução do mistério deve estar evidente desde o início para que uma releitura possa mostrar ao leitor o quanto ele foi desatento. As pistas devem estar todas presentes e o leitor deve se surpreender ao saber a

⁸ MANDEL, 1988, p.37.

identidade secreta do assassino. O romance deve ser verossímil, mas não cheio de descrições, já que se trata de um jogo.

É claro que a validade dessas regras é bastante questionável visto que vários romances policiais clássicos e contemporâneos têm transgredido algumas delas.

2.2 Ação e violência: o *roman noir* norte-americano

Outro gênero no interior do romance policial, que se opõe ao *romance de enigma* apresentado anteriormente, é o chamado *romance negro*, que se criou nos Estados Unidos. Neste tipo de romance, as duas histórias se fundem; a narrativa coincide com a ação do crime. Não há narração em forma de memórias, não há mistério a ser desvendado e também não sabemos se o detetive chegará vivo ao final da história. A arquitetura da narrativa tem dois principais interesses: aguçar a curiosidade do leitor, garantindo que a história não seja abandonada no meio do caminho, e criar situações de suspense. O crime, o cadáver e certos indícios estarão presentes, mas os motivos pelos quais o assassinato foi praticado será o fio condutor da narrativa que, a partir daí, fará com que o interesse do leitor seja sustentado pela espera do que vai acontecer. Aquela imunidade que garantia a segurança do detetive no *romance de enigma* não será mais possível; aqui, o detetive se arrisca e tudo pode acontecer-lhe.

O *romance negro moderno*, ou “*roman noir*”, surgiu na década de 1920, e nele a narrativa constitui-se em torno dos personagens e de seus temas. Recebe este nome devido ao meio que descreve: o submundo do crime habitado por policiais, ladrões e prostitutas. Nele, encontramos a violência no sentido mais brutal, a paixão desenfreada, a

imoralidade e o ódio. A segunda história ocupa lugar central, mas a omissão da primeira não é um traço obrigatório. Alguns de seus representantes, como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes, Willian Irish, Georges Simenon, entre outros, conservaram o mistério em torno de um crime, embora este não tenha destaque na história, assumindo, então, uma função secundária.

Chamado de *thriller* ou *detective story*, nos Estados Unidos, ou de *roman noir*, como querem os franceses, esta variante do gênero policial tem sido fonte constante de inspiração à indústria cinematográfica, e também, fonte de conhecimento dos bastidores do poder nas grandes metrópoles.

O *thriller* caracteriza-se por uma rejeição de quase tudo aquilo que fez a glória do *romance policial de enigma*. Nesse gênero, encontra-se a popular “história de gangster”, e nele não se trata mais de apenas identificar o criminoso, mas de “agarrá-lo”, tanto fisicamente quanto através da descrição de comportamentos capazes de identificar um grupo ou uma estrutura. Os detetives desse tipo de narrativa não usavam apenas a cabeça, mas também os punhos. As mudanças instauradas nessa nova vertente marcaram uma quebra abrupta na delicadeza do romance policial clássico, pois o crime já não era mais baseado em razões individuais como a vingança e a avareza. O tema central, aliado a brutalidade, passou a ser a corrupção social, especialmente entre ricos, como reflexo da mudança dos valores burgueses após a Primeira Guerra Mundial e do banditismo organizado.

Pela influência da época em que fora criado, durante a tremenda crise financeira americana gerada pelo *crack* da Bolsa, da perseguição política, e ainda, pela Lei Seca, um novo tipo de detetive surgia num momento propício à exploração da violência.

Através da leitura diária dos jornais, o povo norte-americano tomava conhecimento das “façanhas” dos diversos *gangsters*, em especial Al Capone e seus asseclas. Com isso, a violência conhecida através da leitura dos periódicos ia-se tornando um hábito. Perseguidas sem sucesso pela polícia, essas figuras acabavam sendo transformadas de bandidos em vítimas, ao passo que as autoridades ficavam cada vez mais desacreditadas por sua ineficiência.

O mesmo público que lia tais notícias nos jornais ansiava por um herói. Este sentimento, talvez, captado pelos criadores da revista *Black Mask*⁹, conta com a publicação dos primeiros trabalhos de um dos maiores escritores de romances policiais de todos os tempos: Dashiell Hammett. Esta revista era uma típica “pulp magazine”, barata e de baixa qualidade de impressão, na qual os escritores eram pagos por palavras. A partir de 1925, Hammett começou a publicar nela seus textos e contos mais significativos. Sua carreira de escritor de romances policiais começa a partir de 1926, com os romances *Safra Vermelha*, *Estranha Maldição* e *A chave de vidro*, sendo bastante valorizado pela crítica.

Depois, em 1930, o escritor lança o livro que será considerado uma obra prima: *O falcão maltês*, um clássico do romance policial. O personagem principal é o detetive Sam Spade, que aparece em várias histórias seguintes. Com ele, dois novos elementos são introduzidos na narrativa policial: o sexo e a violência.

No romance policial norte-americano dos anos de 1930, o detetive é um sujeito beberrão, que fuma muito, conhece os marginais e as prostitutas e vive num quarto imundo num bairro pobre.

⁹ Em seu período mais fértil (1926-1936) a *Black Mask* também lançou Raimond Chandler como escritor policial. Nessa mesma época, a revista se tornou famosa, tendo Joseph Shaw como editor (in REIMÃO, 1983, pp.51-2).

Na mesma linha de Sam Spade há dois detetives muito diferentes entre si, mas dignos de menção: Phillip Marlowe, de Raymond Chandler, e Mike Hammer, de Mickey Spillane. As histórias de Marlowe têm características bem parecidas com as de Spade. Já o detetive Hammer é a representação do exagero. Em suas histórias a inteligência entra em bem menor proporção se comparada às demonstrações de força bruta e sexual que são levadas ao extremo. Os detetives do *roman noir* são figuras ambíguas – nem bons, nem maus –, são “durões”, céticos e cínicos quanto à ordem social vigente, mas, no fundo, são sentimentais. Ernest Mandel cita um trecho do artigo “The Simple Art of Murder”, em que Raymond Chandler descreve essa mistura que compõe os detetives do romance negro:

Por estas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e também um homem extraordinário. Deve ser, para empregar um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer qualquer alusão a isso¹⁰.

O romance negro tem na coleção “Série Noir”, publicada na França em 1945, e na revista *Black Mask* seu ápice e reconhecimento de público. As histórias transgridem algumas regras daquelas postuladas por S.S. Van Dine, como, por exemplo: há freqüentemente mais de um detetive e mais de um criminoso; o criminoso é um profissional, não mata por razões pessoais e é, com freqüência, um policial. Neste tipo de narrativa, há lugar para o amor, de preferência bestial, e o autor não reserva suas surpresas para o final do último capítulo. Exploram-se situações angustiantes em que o detetive pode se envolver. Não há otimismo, a imoralidade ou amoralidade é admitida. Usa-se a

¹⁰ MANDEL, 1988, p. 64.

linguagem coloquial, admitindo ainda palavras de baixo calão e gírias. O detetive também é falível e nem sempre há um mistério. Pode ocorrer até que não haja detetive. Vale ainda ressaltar que o narrador desse tipo de romance, quer seja o próprio detetive ou não, nunca aborda aspectos psicológicos dos personagens de suas narrativas, apenas descreve os aspectos exteriores de suas personalidades e reações, ficando por conta do leitor tirar conclusões a partir dessas indicações.

A estudiosa Sandra Lúcia Reimão nos informa que, nos primeiros volumes da revista, Marcel Duhamell, criador e editor da coleção “Série Noir”, assinara um texto advertindo possíveis leitores sobre as características gerais daquele tipo de narrativa:

“O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noir não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corruptos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis – , a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer ginástica inversa” (...) ¹¹.

A “Série Noir” propunha então características inovadoras, como por exemplo, a presença da ação. Explorava-se, em detalhes, a violência física e brutal, situações angustiantes e ódios ardentes. A partir de descrições externas, o leitor exercia a função de deduzir o caráter, a personalidade e os sentimentos dos personagens. A

¹¹ DUHAMELL *apud* REIMÃO, 1983, p. 53-4.

linguagem coloquial e o humor começam a ser introduzidos, a gíria e os palavrões também são admitidos.

Ao contrário do *romance de enigma*, no *romance negro* não há um narrador memorialista. A narração, quase sempre, fica a cargo do protagonista, o detetive. Se a narrativa coincide com a ação, o narrador e o leitor caminham sempre juntos, não há uma verdade posterior que sirva como ponto de partida retroativo para o narrador a fim de que ele possa ler os fatos, então, ele é tão passível de engano quanto o leitor. Os aficionados desse tipo de narrativa se vêem convidados pelo autor a cooperar, a complementar o texto, a preencher os vazios deixados nas entrelinhas.

Além das duas formas de romance policial já apresentadas, surge ainda uma terceira que combina as propriedades das anteriores: *o romance de suspense*. Essa forma de romance policial serviu de transição entre o *romance de enigma* e o *romance negro* e se desenvolveu ao mesmo tempo em que este.

Há ainda dois subtipos de *romance de suspense*: o primeiro, chamado de “história de detetive”, é onde as histórias de Hammett e Chandler também podem se encaixar. Assim como no *romance de enigma*, este conserva no enredo o mistério e as duas histórias. Como no *romance negro*, a segunda história (a do inquérito) assume o lugar central na narrativa. O leitor se interessa por interrogar como se explicam os acontecimentos do passado e o que acontecerá no futuro da narrativa. Aqui, os detetives não estão imunes a agressões e arriscam constantemente a vida. O mistério, diferentemente do *romance de enigma*, é o ponto de partida. O interesse principal está na narrativa do inquérito, que se desenrola no presente.

O segundo tipo de *romance de suspense* é o chamado “história do suspeito-detetive”, que tenta resgatar o crime pessoal do *romance de enigma*. Nesse caso, um crime é cometido no início do livro e as suspeitas da polícia recaem sobre o personagem principal. Para se inocentar, a pessoa parte para a investigação pessoal a fim de encontrar o verdadeiro culpado, arriscando a própria vida. Nela, o personagem é ao mesmo tempo o detetive, o culpado (para a polícia) e a vítima dos verdadeiros assassinos. Representantes desse gênero são Patrik Quentin e Charles Williams.

3 BREVE HISTÓRICO DA FICÇÃO POLICIAL BRASILEIRA

Rubem Fonseca é apontado pela crítica especializada e pelo público como um dos principais ficcionistas em atividade no país. A experiência acumulada em mais de 40 anos como escritor com diversos prêmios nacionais e internacionais é, ainda hoje, mostrada em um vasto catálogo de casos e de personagens em contos e em romances. Sua escrita agressiva se caracteriza pela utilização de uma linguagem direta, de diálogos ríspidos e curtos, aliando esses elementos a algumas descrições consideradas, até mesmo, repugnantes. Na verdade, o estilo de narrar de Rubem Fonseca diz respeito à própria sensibilidade de enxergar as tragédias humanas, que, através da imaginação e da arte do manejo das palavras serão traduzidas em textos que revelam a precariedade do mundo.

Nos dias de hoje, temos a impressão de que vivemos em um mundo de transição, pois, de um lado, percebemos uma sociedade que se desmorona por ter seus valores morais e éticos respeitados por poucos, e de outro, encontramos uma juventude que, mesmo repelindo esses valores, não conseguiu ainda criar outros mais inovadores para orientar e normalizar suas vidas. Com isso, surgem, então, a violência, a permissividade, a sofreguidão por viver perigosa e aceleradamente, na crença de que tudo vai acabar, e que, por isso, é preciso aproveitar o momento.

O fato de o escritor usar quadros da vida real, como o sexo, a violência brutal dos bandidos e a miséria da população negligenciada pelo poder público não quer, absolutamente, dizer que ele aprove ou desaprove qualquer uma das condutas seguidas por seus personagens. Agindo de forma neutra, o autor aponta os acontecimentos diversos,

testemunha-os, usando – para ter mais eficiência artística – todos os recursos que a arte literária antiga e a atual colocam à sua disposição. Suas histórias, em geral, expõem fatos que poderiam ser lidos todos os dias nos jornais de grande circulação de qualquer metrópole. Casos de violência de todos os tipos, assassinatos e assaltos são expostos sem reservas com a maior riqueza de detalhes e informações. Ao colocá-los em sua literatura, ele não apenas reproduz, mas revela e transfigura o que está ao seu redor, graças ao poder de penetração na realidade.

Rubem Fonseca faz parte de uma geração de escritores que, a partir da década de 1960, produziram obras com uma enorme pluralidade temática que pretendiam resgatar a memória individual ou coletiva, preenchendo vazios em uma sociedade que já via-se em meio a uma profunda crise de valores.

Seus livros são acusados por muitos de serem repletos de um vocabulário extremamente forte e de palavras chulas. Porém, toda a literatura é riquíssima em palavras tidas como “malditas” e nenhum escritor foge à necessidade de utilizar-se desse imenso acervo de vocábulos e de frases que os homens sempre usaram. As palavras consideradas "suja" na literatura têm seu lugar quando necessárias dentro do contexto da obra, não impedindo, assim, que um escritor as utilize. Rubem Fonseca é dotado de extrema argúcia ao captar os costumes da sociedade. Realista, dominando os recursos que a técnica literária mais recente proporcionam ao ficcionista, o instrumento verbal que nos oferece é rico, fluente, natural e denso. Se os quadros da vida real que reproduz são feios, a culpa não é sua, mas sim de todos nós, ou seja, da sociedade que ainda não soube lidar com as mazelas que muitos julgam inerentes à natureza humana.

Sabe-se que, no Brasil, não há uma tradição narrativa de romances policiais, ao contrário dos Estados Unidos e da Europa. No entanto, alguns escritores têm explorado o gênero por aqui desde a década de 1920.

O primeiro romance policial brasileiro começou a ser publicado, em forma de folhetim, no jornal *A Folha*, de Medeiros e Albuquerque, sob o título de *O mistério*, em 20 de março de 1920. Participaram da composição dos capítulos Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia. Medeiros e Albuquerque, o responsável pelo primeiro capítulo do livro, inaugura, nessa história, um ponto curioso e divergente ao modelo dos romances policiais estrangeiros: o autor anuncia a identidade do criminoso desde o começo. Nele, Medeiros conta ao leitor como o assassino, Pedro Albergaria, cometera um crime perfeito. Há também a presença de dois detetives: o Comissário Xavier e o Delegado Lobato¹².

Além de ter sido considerado o precursor do gênero entre nós e ter publicado o primeiro romance policial em parceria com outros escritores, Medeiros e Albuquerque publicou posteriormente dois volumes de contos, dos quais a maioria são histórias policiais: *O assassinato do general* (1926) e *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932). Houve ainda o livro *João Juca Jr.*, escrito por Sylvan Paezzo, cujo protagonista, um detetive carismático e meio humorístico, virou personagem de telenovela exibida pela extinta TV Tupi em 1969 sob a direção de Walter Avancini e Plínio Marcos. Apesar de ter alcançado uma exposição maior através da telenovela, o personagem-detetive não fez muito sucesso entre o público.

¹² ALBUQUERQUE, 1979, p.177.

Finalmente surge o personagem que pode ser considerado o primeiro detetive brasileiro a obter maior fama dentro do gênero policial: o Delegado Leite, ou o “Velho Leite”, criado por Luiz Lopes Coelho. O autor lançou três livros de contos protagonizados pelo herói: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961), e *A idéia de matar Belina* (1968). As obras agradaram bastante aos leitores alcançando grande sucesso nas vendas e resultando a publicação de mais de uma edição, no caso das duas primeiras. Para o estudioso Paulo Medeiros e Albuquerque no livro *Os maiores detetives de todos os tempos*, o escritor Luis Lopes Coelho criou um detetive com características bem brasileiras, o que faz com que esqueçamos dos modelos estrangeiros. É um detetive que não se prende a detalhes técnicos ou científicos. O personagem mesmo diz: “O crime progrediu muito. Esse negócio de impressões digitais, fios de cabelo, objetos esquecidos... é história antiga. Não se encontra mais”¹³. O crítico ainda destaca que o interesse principal do personagem nos casos em que intervém é o mistério que ele proporciona. Do conto “Ninguém morre duas vezes”, o analista cita o trecho:

“Lá vinha o velho Leite, manifestando a excitação que lhe causa o mistério. Vive dele, como o advogado da dúvida; o médico, do mal; o presbítero, da fé. Sem ele a inteligência enfastia-se, como se lhe faltasse nutrição. Procurou nos hiatos álgidos substituí-lo pelo xadrez, como exercício mental, mas a dinâmica ordenada no jogo não correspondeu à espera. Por falta, precisamente, do elemento primordial do mistério: o que a inteligência do homem não pode explicar ou compreender. Então, na ausência do atrativo intelectual, punha-se a comer desbragadamente, sem abandonar o uísque com muito gelo e pouca soda, motivo porque subira a escada com esforço e agora chegava ao apartamento, suado, em arfadas leves, porém perceptíveis; é que alguns quilos ganhara no período dos crimes praticados por “veristas”, como dizia homens dedicados ao vero, que se opõem ao lado do cadáver, no retrato mais perfeito da culpabilidade”¹⁴

¹³ COELHO *apud* ALBUQUERQUE, 1979, p.179.

¹⁴ ALBUQUERQUE, 1979, p. 180.

Os fragmentos acima descrevem Leite como um detetive que desacredita nos métodos antigos de investigação, apenas atentando para a existência do mistério, sendo este o fator determinante para interessá-lo em entrar num caso. Destacam-se também os vícios do personagem: beber e comer em demasia, o que o torna bem diferente dos analistas clássicos, que não se deixavam levar por tais fraquezas humanas, alcançando uma imagem quase perfeita.

Houve ainda no país uma recorrência de publicações infanto-juvenis, atingindo uma enorme aceitação, principalmente nas escolas. Obras como *O caso da borboleta Atiria* (1951) e *O escaravelho do diabo* (1956), de Lúcia Machado de Almeida, são reeditadas até hoje. Há, ainda, diversos autores que se especializaram em escrever histórias policiais para esse tipo de faixa etária. São eles: Odete de Barros Mott, Marcos Reis e Santos Oliveira. Lembremos também de Clarice Lispector que em 1967 publica *O mistério do coelho pensante*.

No Brasil, a narrativa policial surge com expressividade apenas na década de 1970. Nas histórias escritas por autores como Rubem Fonseca, o modelo de detetive não será baseado no modelo clássico, como Sherlock Holmes, já que as condições do país tinham, e têm, muito mais a ver com o ambiente norte-americano dos anos de 1930 do que com a Inglaterra vitoriana de Conan Doyle. Nessa época, obras como *A região submersa*, de Tabarajara Ruas; *Malditos paulistas*, de Marcos Rey; *Veias e vinhos*, de Miguel Jorge, e *A grande arte*, de Rubem Fonseca são narrativas em que parte do núcleo da ação se deve ao fato de que as tramas se passam no Brasil, ou seja, são textos que envolvem problemas específicos da sociedade brasileira: a questão da repressão política nas décadas de 1960 e de 1970. As narrativas retratavam e, de certa forma, denunciavam inúmeros

desaparecimentos, mortos sem sepultamento, supostos assaltantes mortos em falsos assaltos (Tabajara Ruas); o contrabando de pedras preciosas (Marcos Rey); o descaso do Estado em relação ao cidadão comum (Miguel Jorge); e a rota da cocaína Bolívia-Brasil (Rubem Fonseca).

Várias das histórias de Rubem Fonseca, sobretudo os romances, são apresentadas com fortes elementos de oralidade. Talvez, o fato de ter atuado nos anos de 1950 como advogado criminalista e depois como comissário de polícia durante apenas nove meses no subúrbio do Rio de Janeiro tenha contribuído para o escritor compor histórias e personagens do submundo dentro dessa linguagem considerada “mais direta”. A curta experiência na polícia foi usada mais tarde para dar vida, em seus livros, às figuras de delegados, inspetores, detetives particulares, advogados criminalistas, bandidos, ou, ainda, escritores.

Na década de 1960, um novo tipo de linguagem de dicção rápida e direta, foi introduzido na prosa a partir de uma geração de escritores da qual Rubem Fonseca passou a ser um de seus maiores expoentes com a publicação do primeiro livro de contos intitulado *Os prisioneiros*, em 1963. Em meio a um ambiente de contradições, injustiças e violências, as obras produzidas na época, exploravam uma linguagem que funcionava como artifício inseparável à construção de uma estética verossímil em resposta à brutalidade disseminada naquele período.

Em 1975, Alfredo Bosi, no livro *O conto brasileiro contemporâneo*, analisa essa nova corrente na literatura contemporânea, classificando-a como *brutalista*. Dentre os textos de vários escritores da época como Rubem Fonseca, Bosi também encontrou os indícios dessa linguagem em cenas brutais de degradação e de violência na obra de Dalton

Trevisan, partindo de uma prosa que construía cruamente *flashes* de situações bastante peculiares que denunciavam um realismo e um expressionismo frenético. Porém, o estudioso considerou que este tipo de linguagem, *tocando o gestual* (...)¹⁵, caberia a outras manifestações literárias que começaram a aparecer na mesma década.

Para melhor entendermos o que já acontecia de maneira peculiar na prosa dos anos de 1960 – a partir de posicionamentos diferentes em relação ao ambiente político e cultural da época, especialmente na figura de Rubem Fonseca – àquilo que os poetas marginais dos anos de 1970 adotaram na poesia –, é importante buscar as palavras de Alfredo Bosi:

(...) “brutalista”. (...) O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requinte de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse modo é rápida, às vezes compulsiva: impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luíz Vilela, de Sérgio Sant’Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário do Minas Gerais, de Moacir Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento sem falar em alguns textos de quase-crônicas do seminário carioca de *O Pasquim*¹⁶.

Em comparação aos poetas marginais dos anos de 1970, a linguagem dessa geração de contistas mostrou uma preocupação em recortar situações cotidianas nas quais a distância entre a palavra e o gesto, como expôs Bosi, demonstrou-se extremamente

¹⁵ BOSI, 1975, p.18.

¹⁶ BOSI, 1975, p.18.

fragilizada. Além disso, Bosi, ao analisar a literatura dita por ele *brutalista*, encontrou nela indícios de uma maneira de se escrever muito recente que passou a existir nos Estados Unidos:

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é secreção e contraveneno, segue direto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yanque. Daí, os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.¹⁷

Assim, a linguagem *brutalista* de Rubem Fonseca — que se apresenta, na maioria dos casos, em primeira pessoa —, apesar de refletir um ceticismo em relação à condição humana, em termos políticos, não representaria um posicionamento de desconfiança com relação ao sistema ou às linguagens do poder como fizeram os poetas “marginais”. Dessa forma, podemos perceber que, através dos exemplos de Rubem Fonseca e dos poetas “marginais”, tanto a linguagem dos contos como da poesia encontraram um ambiente favorável no Brasil dos anos de 1960 e 1970 para a transformação de sua função social a partir de posicionamentos diversos dos literatos frente ao sistema vigente.

Se, de acordo com Alfredo Bosi, Rubem Fonseca pertence a uma corrente *brutalista* da literatura brasileira, é importante, porém, ressaltar que essa corrente recebe influências da estética artística vinda dos Estados Unidos e da Europa. A esse respeito, alguns críticos relacionam a obra de Fonseca diretamente ao chamado romance policial e ao cinema *noir*.

A partir do tom policialesco em que geralmente há um crime ou um mistério a ser desvendado, de acordo com os pressupostos básicos do romance policial clássico, a obra de Rubem Fonseca, quando adquire tais características, pode ser vista como

¹⁷ Ibidem, p.19.

uma paródia do gênero, visto que os crimes apresentados nas histórias nos convidam à reflexão. Ou seja, não se trata de achar o culpado pelos delitos, mas sim, de expor as dúvidas sobre os impasses humanos. Rubem Fonseca se utiliza das técnicas da literatura policial para indicar problemas sociais graves, como a pobreza, a busca pelo poder à qualquer preço e a exclusão social, em textos que trazem informações acerca do submundo, dentro do qual a sociedade é manifestada em sua existência crua.

No romance policial clássico, o crime funciona como o fim que justifica os meios. Já nas narrativas de Fonseca, a tônica é mais parecida com os pressupostos da seguinte afirmação de Boileu e Narcejac: “a morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável”¹⁸. Mais do que simplesmente desvendar o ato criminoso, interessa a Rubem Fonseca registrar o cotidiano terrível das grandes cidades, em especial o do Rio de Janeiro, e, ao mesmo tempo, desnudar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras.

Apesar disso, há algumas semelhanças entre as literaturas que inserem os parâmetros tradicionais do gênero e a de Rubem Fonseca. Citamos o exemplo das histórias de Arthur Conan Doyle, o criador do detetive Sherlock Holmes. Nelas, a investigação começa a partir de um crime brutal, exatamente como acontece em *A grande arte*, de Rubem Fonseca. O genial detetive Holmes visita o local do crime e, então, passa a recolher pistas e depoimentos a fim de reunir indícios que o levem ao criminoso. Mandrake, o “investigador” comum, faz o mesmo percurso dando início ao processo de investigação. Outra semelhança entre o analista criado por Doyle e o protagonista do romance estudado refere-se aos parceiros: Holmes tem Watson para a solução dos crimes enquanto que

¹⁸ BOILEU; NARCEJAC, 1991, p.11.

Mandrake conta com Wexler, para dividir casos que chegam ao escritório de advocacia, onde trabalham como sócios.

É inegável que Rubem Fonseca inscreve-se na linha dos escritores urbanos que falam da vida das metrópoles em meio às desigualdades sociais e ao caos gerado pela modernidade. Tal vertente, iniciada em nossa literatura com as obras de Mário e Oswald de Andrade, já revelava a noção da grande cidade que seqüestrava vertiginosamente as identidades dos personagens. No caso de *Macunaíma* (1928), o homem rural, rústico e desprovido de suas características, incluído num cenário de códigos cosmopolitas; e no caso de *Serafim Ponte Grande* (1933), o homem moderno, mas que se vê angustiado pela violência, um dos signos principais das metrópoles. A obra de Rubem Fonseca retoma essa linha citadina, porém com personagens vivendo uma nova situação brasileira e, no caso, especificamente carioca. Percorrendo ruas, favelas, subúrbios e mansões, eles sofrem situações extremas que revelam as mudanças de comportamento de nossa vida social ao longo dos anos.

Rubem Fonseca não é essencialmente um escritor de romances policiais, apesar de alguns de seus contos e romances poderem ser assim classificados, mas não a obra em si. No romance escolhido para esta dissertação, Fonseca opta pelo gênero policial, desprestigiado pela academia, mas consagrado pelo público, e dá, ironicamente, o título de *A grande arte*. Diante disso, o autor busca atrair o leitor e o bom resultado de vendas indica o êxito da tarefa.

Seus livros compõem o quadro dos "best-sellers" destinados a figurar algumas semanas nas listas dos mais vendidos, ao mesmo tempo em que fazem parte dos títulos consagrados pela crítica. A barreira entre *alta cultura* e literatura comercial é

rompida desafiando, no que diz respeito à recepção, e a modelos tradicionais de valoração estética. Nesse caso, trata-se de uma produção que se propõe a interagir com uma heterogeneidade de leitores, na qual se incluem não só aqueles que se prendem apenas ao enunciado e são ingenuamente levados pelas estratégias da enunciação — leitores que não garantem o reconhecimento de um escritor —, como também aqueles que se divertem com a maneira como foram conduzidos por essas estratégias.

Sandra Lúcia Reimão, em estudo sobre a literatura de entretenimento, destaca o crescimento da aceitação da ficção nacional como resultado de uma maior produção no Brasil desse tipo de narrativas. A autora ainda cita o crítico literário José Paulo Paes, que em trabalho intitulado “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”, em 1988, assinalava como prejudicial a lacuna existente no mercado brasileiro quanto a autores de literatura de massa, o que daria margem às traduções de *best-sellers* estrangeiros. Reimão observa que, hoje, a crescente presença do autor nacional entre os preferidos do público é marcante no setor esoterismo / auto-ajuda/ espiritualidade, além de em outros segmentos da produção ficcional¹⁹. O gênero policial parece também estar se consolidando como ponto forte na literatura de entretenimento nacional, com grandes editoras abrindo espaços onde se publicam séries de romances policiais de vários autores brasileiros. Um bom exemplo desses autores cuja literatura se define e se aprofunda no tema policial é Luiz Alfredo Garcia-Roza, o autor brasileiro que mais publicou volumes na coleção Série Policial, da Companhia das Letras. São, até o momento, seis: *O silêncio da chuva* (1996), *Achados e perdidos* (1998), *Vento sudoeste* (1999), *Uma janela em Copacabana* (2001), *Perseguido* (2003) e *Berenice Procura* (2005).

¹⁹ REIMÃO, 1996, p. 32.

4 A GRANDE ARTE DE TRANSGREDIR AS REGRAS DO ROMANCE POLICIAL CLÁSSICO

A grande arte, publicado em 1983, estimula a curiosidade do leitor pela trama policial, lança mão de ingredientes da literatura de massa, como a garantia de entretenimento, mas subverte as características básicas do gênero ao enfatizar a história da narração e não a do crime.

A relativização das certezas, nesse livro, leva o leitor habituado a romances policiais clássicos a abandonar aquelas categorias fixas que apontavam as reais vítimas e culpados e a fé na punição dos malfeitores ao final da história. Rubem Fonseca reverte as expectativas do leitor fazendo com que, pelo menos, através da literatura, ele passe a considerar a possibilidade de se colocar no lugar do outro, assumindo um novo ângulo de visão sobre o mundo.

A obra está dividida em duas partes, distribuídas ao longo de dezessete e dezoito capítulos, respectivamente. A história é iniciada por um pequeno texto que antecede o primeiro capítulo, intitulado PERCOR, sigla que significa os verbos perfurar e cortar, para designar a arte do manejo de armas brancas. Nele, há a narração, em terceira pessoa, de um crime de estrangulamento cuja vítima, uma prostituta, fora encontrada com a letra P marcada no rosto. Ao mimetizar o olhar do criminoso, como se olhasse do seu ponto de vista, o narrador descreve os detalhes da ação do assassino:

Ele agarrou-a pelo pescoço e jogou-a de costas no chão, acrescentando à força das mãos o peso de seu corpo. A mulher abriu a boca, tentando respirar, emitiu um grunhido roufenho, os olhos arregalados fixados no rosto dele, os braços levantados, os dedos

trêmulos, procurando um apoio que a salvasse de afundar e sucumbir na escuridão que rapidamente a engolfava.²⁰

A narrativa se justapõe às ações e pensamentos do personagem, simulando a realidade como uma cena de um filme, de forma figurativa. Ao final, Mandrake informa aos leitores como tomou conhecimento dos fatos que pretende narrar a partir do primeiro capítulo: através de deduções, testemunhos e interpretações.

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 (GA, p.10).

A trama investigativa começa a partir da denúncia do desaparecimento de uma fita de videocassete que pertence a um homem rico e de origem francesa chamado Roberto Mitry. Gisela, uma prostituta cujo nome verdadeiro é Elisa, procura pelo advogado criminalista Mandrake em seu escritório, dizendo ter a posse do objeto esquecido no local, e, que por isso, está recebendo ameaças. Gisela conta ao advogado que Mitry era um homem sádico e estivera com ela e mais outra prostituta chamada Danusa em seu apartamento, durante um programa. Mais tarde, Mitry visita Mandrake no escritório e diz estar sendo perseguido. Ele contrata os serviços de Mandrake e Wexler, seu sócio, para que resolvam o caso sem a interferência da polícia. No dia seguinte, Mandrake recebe a notícia de que o corpo de Danusa fora encontrado estrangulado no apartamento dela. Durante as investigações, Mandrake é informado pelo amigo Raul, delegado da Homicídios e que

²⁰ FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 9-10. Todas as citações pertencentes a este livro serão indicadas pela sigla GA, seguidas do número da página.

também estava no caso, de que havia uma terceira mulher, Cila, na mesma ocasião do encontro de Mitry com as prostitutas.

O mistério aumenta em torno da morte de Cila que, na verdade, se chamava Oswalda, mas que a partir do momento em que enriquecera com o aliciamento de outras prostitutas e se tornara dona de uma boutique em Ipanema, passara a atender pelo nome de Laura Lins.

Como podemos perceber, o enredo de *A grande arte* tende a ampliar-se à medida que a narrativa se desenvolve, ficando difícil delimitar uma trama central pela existência de várias outras. Esse aspecto afasta a obra de um dos requisitos básicos estabelecido pelo romance policial clássico: a existência de uma intriga, pois encontramos na constituição da narrativa, um afastamento daquele modelo.

Mandrake, que não é um detetive profissional, descobre-se ainda mais envolvido no caso, que parece complicar-se a cada nova personagem ligada a pessoas que possuíam algum tipo de relação com as prostitutas ou com Roberto Mitry. A história da investigação, nos moldes do romance negro norte-americano, ganha outros contornos, passando a ficar ainda mais interessante e prendendo a atenção do leitor, como qualquer boa história policial.

Semelhante ao romance policial clássico, num primeiro momento, temos o narrador que “olha de fora”, tentando decifrar os enigmas, mas esta posição confortável não perdura e, então, Mandrake, após sofrer uma ataque no apartamento onde vive e ter a namorada seviciada por bandidos, passa a envolver-se pessoalmente com o crime organizado.

Ao longo dessa primeira parte do romance, encontramos mais uma transgressão a uma das regras da narrativa policial clássica: a que postula a imunidade do detetive.

(...) Só percebi o golpe quando a mão do ruivo com a faca recuou. A dor não foi grande, a canelada fora muito pior. Senti o sangue molhando a camisa. Senti que a luz da sala escurecia. Tenho que ficar em pé, pensei, senão vão chutar a minha cara, mas o sangue já estava sujando o tapete da sala. A mão do barbudo segurou meu rosto, senti um perfume de sabonete. Parecia um sonho. Tentei levantar, livrar-me daquela mão que segurava meu queixo. Parecia um sonho. A vizinha sentou-se ao piano e começou seus monótonos exercícios diários. Ada gemeu. “Chega, o homem está morto”, um estranho sotaque, o do homem grande. O cordão de ouro foi arrancado com violência do meu pescoço. O som do piano foi aumentando. Ada estava ao meu lado. “Telefonei para o Miguel Couto”, ela disse, e deitou-se junto de mim. Fechei os olhos, não ia acordar nunca mais. Como era bom dormir (GA, p.78-9).

Após essa cena de violência, o leitor percebe o quanto Mandrake, bem diferente do detetive clássico, é falível. O narrador personagem se choca tanto quanto o leitor ao se deparar com os agressores.

Mais adiante, acompanhamos Mandrake na perseguição a Camilo Fuentes, um matador de aluguel de origem boliviana que invadira seu apartamento e, juntamente com um comparsa, Rafael, o Mão Perfumada, tentara matar o advogado e ferira Ada.

Movido pelo desejo de vingança, Mandrake cria uma relação pessoal com o bandido, fato que o leva a extrapolar completamente o nível de envolvimento que vinha tendo no caso. Assim, o narrador está a meio caminho entre a atuação profissional, a busca pela verdade e o interesse particular de fazer justiça com as próprias mãos. O advogado aprendera a arte do PERCOR, ensinada em apenas uma noite por Hermes, ex-sargento do Exército especializado no manejo de facas, o mesmo que Mandrake defendera em certa ocasião, sem a cobrança de honorários, conseguindo sua absolvição por legítima defesa. O

advogado decide vingar-se usando o mesmo tipo de arma com que fora atacado. A curiosidade inicial de Mandrake com a sucessão de casos misteriosos, agora, evolui para um comportamento obsessivo.

Agindo agora de forma corajosa e passional, como um verdadeiro “Sam Spade”, um dos mais famosos detetives do romance policial norte-americano, Mandrake embarca num trem que fará o trajeto Bauru - Corumbá - Puerto Suárez, seguindo a rota do tráfico de cocaína. Naturalmente disfarçado por conta da longa barba que após meses do atentado ostentava, o advogado-detetive tenta aproximar-se cada vez mais de Fuentes através de Mercedes, a acompanhante da mulher que o boliviano conhece durante a viagem. O plano dele cai por terra, os traficantes escapam e Mercedes, mais tarde descoberta como agente da Polícia Federal disfarçada, é quem paga com a vida a tentativa de caça desastrosa empreendida por Mandrake.

O comportamento obsessivo de Mandrake acaba por revelar o despreparo do personagem para uma aventura detetivesca, afastando-o do modelo do investigador profissional clássico. Isto será confirmado durante a conversa em que Wexler tenta convencer o amigo a encarar a realidade. Percebendo sua atitude impulsiva ao resolver os casos de maneira inadequada, optando sempre por cumprir um papel que não lhe deveria caber, Wexler procura chamar a atenção de Mandrake para o caminho que deveria ser seguido:

“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. Mas não, você quer saber tudo, quem é o culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal. Lembra do caso do frigorífico? Da doída, ou falsa doída, internada pela família?”

Até hoje não sabemos, e não adiantou nada a confusão que você fez, se era doida ou não. Lembra? Seja realista” (GA, p.31).

Ainda na primeira parte do romance, acompanhamos Mandrake na perseguição a Camilo Fuentes a bordo de um trem, o que nos faz lembrar muito o romance *Assassinato no Expresso do Oriente*, de Agatha Christie, no qual o detetive Hercule Poirot tenta descobrir o culpado por crimes que acontecem durante uma viagem naquela locomotiva. Ao contrário da obra de Fonseca, o que encontramos ao final do romance de Christie é um tributo à inteligência superior dos detetives clássicos, pois a resposta para o enigma que parecia indecifrável sai do raciocínio perfeito de Poirot. Em *A grande arte* o fracasso da ação de Mandrake fica evidente, já que é obrigado a retroceder, pois os traficantes descobrem que Fuentes estava sendo seguido.

Após a tentativa frustrada o advogado passa, então, a trabalhar na interpretação dos cadernos de Lima Prado.

As anotações de Lima Prado eram feitas a tinta, em três cores, azul, vermelho e verde. Em letra verde (uma ironia, sem dúvida) estavam as observações do seu tempo de exército; em vermelho suas atividades secretas; em azul os assuntos da família. 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. Gostava de falar de retratos antigos (GA, p.181).

A letra indecifrável de Lima Prado, aliada a uma visível vocação literária do empresário, faz com que a veracidade dos fatos escritos nos cadernos gere uma certa desconfiança. Assim, de forma semelhante ao que acontece em “Os crimes da Rua Morgue” e em “O mistério de Maria Roget”, de Edgar Allan Poe, é a interpretação dos

textos escritos, e não a leitura da verdade empírica que vai conferir para que se alcance uma versão plausível no desvendamento dos crimes.

Se o romance policial clássico tem como tema principal a descoberta de uma verdade última, ou seja, quem cometeu o crime, e a punição do culpado, em *A grande arte*, Rubem Fonseca retoma o gênero para desconstruí-lo a partir do questionamento da idéia da verdade. Nele, a narrativa também se dá como um jogo, entretanto, a observação do real não irá chegar a outro lugar senão a novas versões para os fatos. A verdade final, no entanto, não será atingida. Mandrake, cujo nome de batismo é Paulo Mendes, assim como o ilusionista dos quadrinhos criado pelo norte-americano Lee Falk em 1934 e que inspirara seu codinome, recria uma verdade através da superposição das histórias e dos textos alheios dos quais tomou conhecimento, elegendo aquela que lhe parece a mais coerente para encerrar o mistério que permeia toda a obra.

Deste modo, quando Mandrake opta pela onisciência e assume sua função de narrador / autor o processo de desvendamento dos crimes se confunde com o próprio fazer literário já que o resultado final da investigação é produto da reconstituição do diálogo dos vários textos coletados e interpretados por ele.

Os textos de Rubem Fonseca carregam uma característica da estética contemporânea: a oscilação entre os espaços claramente definidos, entre o que é próprio e o que é alheio, entre autor e leitor, propondo uma dissolução dessas fronteiras. A arte, no entanto, ao invés de apresentar algo novo, sugere a transgressão. O elemento transgressor terá como função misturar os tempos, espaços, reciclando as identidades. As constantes remissões a consagrados textos literários já são um bom exemplo dessa liberdade que a literatura atual conquistou.

As freqüentes citações e alusões à grande literatura ou ao universo da cultura erudita, por exemplo, fazem contraponto com os chavões e formam uma cumplicidade intelectual com o leitor iniciado, que facilmente reconhece essas referências intertextuais, pois elas remetem a um elemento muito presente da obra pós-moderna: ou seja, o diálogo crítico dos textos recentes com o passado, que é revisitado. No romance *A grande arte* há uma referência que mescla literatura e cinema, na passagem em que Mandrake relembra um filme ao qual assistiu com uma antiga namorada: “Além de jogar xadrez, eu e Berta, quando vivíamos juntos, gostávamos de ir ao cinema. Na última vez, antes do rompimento, havíamos ido ver um velho filme de Vincent Price, *A maldição da casa Usher*, com esperança, talvez, de que a dupla Price-Poe salvasse nossa relação” (GA, p.45).

Levando-se em consideração o título do romance, *A grande arte*, sua escolha nos dá margem a diversas interpretações. Sua leitura leva o leitor a indagar sobre as relações entre a chamada “grande arte” e a literatura de massa, já que o livro apresenta características que nos remetem ao gênero policial, considerado como popular. O autor lança mão de algumas técnicas do romance policial para dessacralizar o conceito de obra de arte através de um gênero ainda bastante desprestigiado pela academia, mas consagrado pela cultura de massa. A ironia estende-se ainda na maneira de articulação da trama: nela, o autor mescla elementos retirados do romance policial clássico e do romance negro norte-americano para submeter o narrador personagem Mandrake à perseguição da verdade, a arriscar a própria vida ao perseguir matadores, a partir para o exercício da interpretação através de relatos e de histórias escritas em um caderno. Rubem Fonseca transgride quase todas as regras de um e de outro gênero policial para, no final, frustrar a expectativa do leitor pelo pouco que é revelado. No ensaio, “Frágeis fronteiras entre arte e cultura de

massa”²¹, Vera Lúcia Follain de Figueiredo reflete sobre o fenômeno da hibridização que vem tornando obsoleta a linguagem conceitual herdada da estética filosófica do passado. A ensaísta declara que a indiferenciação dos diversos campos de produção cultural nos dias de hoje é uma realidade que atinge até mesmo a esfera da crítica, estando esta integrada à mercadoria. A cultura de massa tende a deslocar-se e a recuperar conceitos do pensamento filosófico, reciclando-os e transformando-os em algo novo para atender o mercado de bens culturais. Nesse sentido, estratégias textuais como a metanarratividade, a intertextualidade, a desarticulação da linearidade, harmonizadas com um enredo atrativo, têm sido cada vez mais popularizadas e assimiladas por um público maior, deixando de ser recursos estilísticos apenas de vanguarda.

A arte no texto literário propõe, cada vez mais, ao invés da revolução, a transgressão ao que já era tido como um espaço fechado. Percebemos, com isso, nas obras de Rubem Fonseca a diluição dos limites entre ler e criar. O dobrar-se do texto sobre outros textos permite que a narrativa proponha um programa de reflexão sobre a leitura, levantando questões como a dos diferentes caminhos possíveis que o leitor pode fazer para a construção do sentido.

Ainda de acordo com Vera Lucia Follain de Figueiredo, agora no livro *Os crimes do texto*, a ficção de Rubem Fonseca permite ao leitor uma dupla leitura, como se houvesse virtualmente dois livros dentro de um único livro:

(...) o leitor pode prender-se apenas ao desenvolvimento do enredo, deixando-se guiar pelo princípio de causalidade, ou optar por perder-se nos atalhos abertos pelo jogo intertextual, caso em que sua trajetória será definida por um outro tipo de temporalidade. O

²¹ FIGUEIREDO, 2005, p. 29-41.

segundo caminho exige um leitor que siga as pistas das remissões, que puxe os fios que o conduzirão para fora dos limites do texto, isto é, um público antenado com uma nova forma de recepção que se impõe, cada vez mais, no mundo contemporâneo a partir da expansão das redes digitais²².

Então, como a estudiosa nos adverte, a literatura de Rubem Fonseca tenta conciliar um tipo de leitor que opta pela leitura sintagmática e outro que aceita tomar caminhos transversais e labirínticos. Porém, o mais importante é o fato de a obra do escritor estar em consonância com uma tendência geral da literatura contemporânea: a de tentar resgatar, reconquistar e reeducar o leitor comum.

4.1 Nas asas d' *O falcão maltês*

Há nos textos de Fonseca uma preocupação em pensar o lugar que a literatura ocupa em nossa sociedade. Assim, a retomada pela literatura ocidental, no final do século 20, de subgêneros que afirmavam a verdade, como o romance policial, a autobiografia e o romance histórico, servem para desmascarar as certezas sobre as quais eles se apoiavam e apontá-las como ilusórias.

Quanto à narrativa policial de enigma, a afirmação do raciocínio lógico como instrumento para se atingir uma verdade última contraria a descrença do mundo contemporâneo, onde as certezas já não têm mais um lugar seguro, e qualquer explicação convincente para o mistério lançado na história é o que prevalecerá no final. Nesse sentido, a figura do detetive, para a temática policial clássica, seria a única capaz de impor sua interpretação como a mais confiável para o desfecho de um enigma. Hoje, a relativização

²² FIGUEIREDO, 2003, pp. 13-14.

das certezas nos faz desconfiar das respostas oferecidas pelo *romance de enigma* e até mesmo a indagar a partir de que princípios se pode avaliar o que é ou não um crime. Da origem do gênero policial levantar-se-á a questão filosófica da busca da verdade e a reflexão sobre os caminhos para atingi-la.

Em virtude disso, a literatura atual traz a lume uma série de indagações epistemológicas através do ato de ler as miudezas embutidas no texto, interpretar os indícios deixados pelos criminosos e desvendar mistérios conforme foram ensinados pelos detetives dos clássicos, para depois colocar sob suspeita o modelo que lhes deu origem. Desse modo, a ficção atual retoma o processo de desconstrução do modelo do romance policial clássico já iniciado pelo romance negro norte-americano. Ao pensarmos nessa questão, não é difícil notar as semelhanças entre o romance *O falcão maltês* (1930) do norte-americano Dashiell Hammett, considerado um marco do *roman noir* e *A grande arte*, pelo processo sucessivo de encobrimento da verdade que ambos os romances trazem. Vejamos agora alguns pontos de ligação entre as obras:

O livro de Dashiell Hammett (1894-1961) é considerado um dos melhores romances policiais de todos os tempos. Avaliado pela crítica como uma obra-prima dentro do gênero, o romance serviu de influência para vários escritores, entre eles Raymond Chandler. A narrativa apresenta o mundo do crime de uma forma crua e direta. Nela, percebemos a dificuldade de delinear a fronteira entre a infração e a lei. Os diálogos cortantes traduzem a atmosfera de cinismo que envolve policiais e bandidos. O foco narrativo é deslocado para o brutalismo, para a competição sem escrúpulos em busca de poder, e para a influência da crescente escalada da contravenção e do banditismo. As ações dos personagens giram em torno da acumulação de dinheiro.

Em seu romance, Hammett, assim como Fonseca, incorpora ao enredo os marginais, as ruas, as mulheres sedutoras e todo o clima de violência que a sociedade moderna abriga. Na história, há a narração da luta pela posse de uma estatueta de um pássaro preto cravejado de pedras preciosas, há 17 anos extraviado e procurado por Casper Gutman, líder de uma quadrilha de mafiosos, e que, para localizar o objeto, não hesita em matar.

Sam Spade, o personagem principal, também é um detetive que se afasta do modelo consagrado pelo romance policial clássico. Rude, vulgar, deselegante e áspero ao se expressar, Spade é menos brilhante intelectualmente, porém mais astuto e mais preparado para lidar com criminosos e com a violência da sociedade em que vive do que Mandrake. Entretanto, assim como o protagonista de *A grande arte*, Spade vende sua força de trabalho e aguarda sempre a melhor oferta para iniciar um novo caso, no escritório que divide com o sócio Miles Archer na cidade de São Francisco.

Logo no início do romance de Hammett, o detetive Sam Spade recebe em seu escritório a visita de uma mulher sedutora e enigmática, Miss Wonderly, que procura pela estátua do falcão e contrata os serviços de Spade e Archer para encontrá-la. Já na obra de Fonseca, há a visita da prostituta Gisela/ Elisa ao escritório de Mandrake e Wexler, dizendo sofrer ameaças por ter em seu poder uma fita de vídeo. A partir de então, em ambos os romances, uma onda de crimes começa a se desencadear com a mesma finalidade: encontrar um objeto que foi roubado.

Outra semelhança entre os romances pode ser notada nos personagens principais: tanto Spade quanto Mandrake trabalham para sobreviver e abraçam sempre os casos mais lucrativos, independentemente dos problemas que possam trazer-lhes. Numa

paródia ao *romance de enigma*, no qual o detetive não podia envolver-se em relacionamentos afetivo-sexuais para não atrapalhar o trabalho intelectual, esses personagens são apresentados como solteiros sedutores que se relacionam com belas mulheres em romances intensos. No entanto, são avessos a um compromisso mais sério, agindo contra os padrões de união matrimonial reforçados na nossa sociedade. Corajosos, envolvem-se fisicamente com criminosos, expondo-se a riscos.

Em *O falcão maltês*, Spade é amante de Iva, esposa de seu sócio e, quando este é assassinado, não demonstra qualquer comoção pela perda do companheiro de trabalho e nem tampouco interesse em casar-se com Iva. Em conversa com sua secretária e confidente Effie Perine, a real intenção de Spade em relação a amante fica bastante clara:

— Você vai se casar com Iva? — perguntou a moça, baixando o olhar para o cabelo castanho claro.
 — Não seja boba — resmungou. O cigarro apagado balançava para cima e para baixo, com o movimento dos lábios.
 — Ela não acha que seja bobagem. Como poderia achar...você assediando-a daquela forma?
 Ele suspirou: — Queria não tê-la visto nunca.
 — Talvez você queira isso, agora. — Um traço de rancor transpareceu na voz da moça. — Mas já houve tempo...
 — Não sei o que fazer ou dizer às mulheres, a não ser dessa forma — resmungou — e depois, eu não gostava de Miles.
 — Isso é mentira, Sam — disse a moça. — Você sabe que eu a acho uma sem-vergonha, mas eu também o seria, se isso me desse um corpo igual ao dela.²³

A partir desse diálogo, vemos a característica do detetive mulherengo que inspirou Fonseca a compor *Mandrake*. Da mesma maneira com que são corajosos para enfrentarem situações de perigo, arriscando suas vidas em confrontos com bandidos, também não temem, de forma alguma, a fúria de maridos traídos, mas demonstram uma

²³ HAMMETT, 1963, p. 19.

certa falha ao recusarem-se a assumir compromissos afetivos, mesmo que nenhuma amarra social os impeça. Agem como verdadeiros “Don Juans” ao serem corteses e amáveis no trato com as mulheres que conquistam, pois este é um talento nato que possuem. Sobre essa atmosfera “donjuanesca” que paira sobre personagens como Madrake, aprofundaremos nossas reflexões em momento mais adequado.

Não só a composição das características dos detetives, nos romances, parecem-se semelhantes. O enredo de ambos se desenrola a partir da busca de objetos extraviados, que ao final, descobrir-se-á serem falsificados. A estatueta que simboliza o pássaro do primeiro, assim como a fita de vídeo do segundo, serão os elementos físicos do mistério desencadeadores de mortes e de perseguições. Mas, se por um lado há algumas semelhanças entre os romances, por outro, a grande diferença está na lógica das narrativas: no romance norte-americano, há apenas uma intriga e todos os movimentos da narração giram em torno dela. No caso do romance brasileiro, há várias intrigas, além da divisão da história em duas partes, o que trará novas tramas à história mudando seus rumos e ampliando o enredo.

Como uma narrativa que segue as regras do *roman noir* em *O falcão maltês*, a história é construída no presente por um narrador indefinido, o que não ocorre em todos os romances de Hammett. Nela, não se trata de reconstituir um crime no passado, pois a narrativa se dá ao mesmo tempo em que a ação. Por isso, o detetive atua lado a lado com os criminosos e não tem a menor idéia do que o aguarda mais adiante. Apesar de a narração ser em terceira pessoa, o protagonista Sam Spade está sempre em primeiro plano — não há nenhuma cena do romance em que ele não apareça — e, além disso, em momento algum a narrativa adentra em aspectos psicológicos de qualquer personagem: o leitor, assim, toma

conhecimento apenas do que o detetive vê ou ouve. Com isso, o autor aumenta o suspense, já que nunca se sabe como Spade reagirá aos eventos. Nesse aspecto, podemos lembrar da fragilidade e da incerteza do personagem narrador de *A grande arte*, na primeira parte do romance, em relação aos acontecimentos futuros ao percebermos suas ações como típicas de um detetive do gênero *noir*.

Há, portanto, um elemento diferenciador nos romances: a constituição da narrativa. No romance de Hammett ela será mais simples, linear e sem grandes complicações. Já em *A grande arte*, encontramos um enredo mais complexo e mais bem acabado, principalmente na constante oscilação da narração de primeira para terceira pessoa, nos monólogos dos personagens – com ou sem a participação do narrador – e no final, quando prevalece o ponto de vista do narrador para o desfecho do caso. Mandrake advoga em causa própria, afastando até qualquer suspeita que possa recair sobre ele.

Em *O falcão maltês*, durante as investigações o detetive Spade se descobre envolvido numa complicada história de segredos e mentiras que surgem a partir de cada personagem, aumentando o mistério. Não se sabe se o pássaro já está com algum deles, que, para se proteger, finge ainda estar à procura do objeto, ou se o pássaro está realmente extraviado. O que ocorre é que, no final, o paradeiro do falcão não é descoberto, assim como o nome do principal mandante de todos os crimes que acontecem na história. O encobrimento da verdade é traçado desde o início pelos vários segredos que cada personagem carrega sobre seus reais motivos pela busca da estatueta, fato que atrapalha o investigador de obter um ângulo de visão capaz de fazê-lo chegar a uma conclusão sobre o caso.

Em Hammett, a conexão entre literatura e vida é radical e se processa de um modo especial. Antes de tornar-se escritor, numa carreira que durara apenas doze anos, Hammett havia trabalhado como detetive da agência Pinkerton. Terminado o ofício, ele descobre-se vítima da tuberculose. Ciente de que não viveria muito, o já então escritor de narrativas policiais criava suas histórias com uma linguagem precisa e direta, com o estilo inigualável de quem escreve movido por um sentimento de urgência, com pressa de dar seu recado e retratar a visão de mundo constituída pela experiência que tivera enquanto investigador, sem perder tempo com floreios ou exhibições de inteligência.

A construção da história de *A grande arte*, mais uma vez, faz-nos lembrar muito do estilo de Dashiell Hammett de compor suas narrativas policiais. Através de seus livros, podemos entender o mundo onde vivem os personagens como metáfora de uma sociedade fundada em uma farsa, onde os negócios, a política e o crime se confundiam.

Narrativas de investigação, até então, eram constituídas por dualismos: a polaridade entre investigadores e investigados e entre o bem e o mal. Hammett confundiu esses pólos. Para ele, eram parte de um todo o fluxo caótico que vinha a ser o mundo. Soube retratar o microcosmo, o dia-a-dia do caos. Um ponto fundamental a ser ressaltado sobre os textos do autor é a crítica ético-político-social. Através das tramas em que Sam Spade se envolve, vemos o quanto o mundo do crime participa da e é solicitado pela sociedade capitalista.

Com a mesma intenção de retratar a sociedade tal como se apresenta por trás dos bastidores, Rubem Fonseca reproduziu ficcionalmente em romances e contos a moderna sociedade capitalista com todas as suas contradições e ambigüidades. O escritor também utiliza o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral e, para combatê-lo,

cria personagens que exercem a profissão de policiais, delegados e detetives: todos falíveis e inquietos perante as injustiças que presenciam.

4.2 A construção de uma verdade possível

A segunda parte do romance se inicia com a narração da genealogia da família Prado, sua participação como uma das patrocinadoras da Semana de Arte Moderna de 1922, o prestígio perante a sociedade da época e, finalmente, a queda. O ressurgimento da outrora festejada família é representado pelo poderoso Thales Lima Prado, empresário e o último representante do clã. Ao final do relato, o narrador declara que as informações sobre a saga dos Prados chegaram às suas mãos através de um livro intitulado “Retrato de Família”, que dá nome a esta segunda parte do romance, e dos cadernos de Lima Prado que estavam em seu poder. Diante disso, o leitor começa a atentar mais para a presença desse personagem que será decisivo para o destino da história. Em torno dele e do anão José Zakkai, o Nariz de Ferro, circulam problemas que envolvem uma organização criminosa que atua sob o nome fantasia de “Escritório Central”, que, na verdade, omite ligações com a corrupção, prostituição e tráfico de drogas. Estes personagens são claras alegorias da disputa social burguesa pelo monopólio dos negócios, além, é claro, da busca pelo enriquecimento ilícito e da acumulação de capital.

A narrativa abre um questionamento comum nas obras do autor: a identidade do real. Suas obras, de uma forma geral, parecem indagar até que ponto a identidade das pessoas é produto das máscaras sociais. Em *Dispersa Demanda*, Luiz Costa Lima afirma que a oposição entre essência e aparência não é encontrada na literatura de Fonseca como,

por exemplo, se revela no trabalho de Clarice Lispector. No romance *A paixão segundo G.H.*, ao contrário dos personagens de Fonseca, G.H. parece acreditar na auto-análise e na capacidade de “ultrapassar sua imagem e atingir seu próprio cerne”²⁴, para chegar a uma espécie de essência através dos subterrâneos da introspecção. Já:

(...) Em Rubem Fonseca não encontramos o cacoete da oposição ‘essência/ aparência.’ O seu mundo é o da superfície – vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. Assim seu móvel mais antigo – o que é fingido do real das pessoas, qual o real que se deposita aquém – o leva a mexer-se entre as coisas, que, não tomadas como passagem, se entulham ante os olhos do leitor, à espera de alguma forma de organização²⁵.

O ambiente usual dos rufiões, dos arrivistas, das prostitutas, dos advogados de porta de cadeia, dos policiais e dos marginais que habitam a obra de Fonseca é tão real e medíocre que não permite que haja espaço para o desenvolvimento psicológico dos dilemas, nem muito menos o emprego de uma linguagem que não seja a trivial, estereotipada e repleta de clichês. Então, um maior refinamento lingüístico ou uma profundidade psicológica dentro desse quadro soaria indubitavelmente forçado e falso. Luiz Costa Lima ainda acrescenta que Fonseca pratica o que chamaria de “poética da ampliação” ou hiperrealismo, como outros denominam, isto é, o autor amplia na banalização verbal os clichês, o estereotipado das ambições e os recursos compensatórios que garantem à narrativa o direito de manter-se na página literária, pois “não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados pela modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação do lixo verbal contra que tem reagido a poética da modernidade, procurando

²⁴ LIMA, 1981, p. 145.

²⁵ *Ibidem*, p. 145.

purificá-lo”²⁶. Em Rubem Fonseca, ao contrário, não há purificação, mas fermentação desse próprio lixo. A linguagem utilizada pelo autor não busca suplantar a banalidade através de recursos de refinamentos estilísticos ou literários, ao contrário, ratifica-se na superfície do vulgar, do clichê, do coloquial. A poética da ampliação de Rubem Fonseca empreende, portanto, uma ruptura com o tradicional. Ela instaura um exercício de superposição do clichê no qual o novo será apresentado. Talvez aí resida um aspecto principal da qualidade artística do trabalho de Rubem Fonseca garantindo ao autor o sucesso perante a crítica especializada e o espaço nas universidades.

O que não se pode negar é que escritores como Rubem Fonseca contribuíram para a ampliação do mercado editorial brasileiro, trazendo para o circuito literário, até então acostumado com os padrões da arte tradicional, um público interessado em narrativas que retratassem tipos próximos de sua realidade, com cenas carregadas de pornografia e diálogos cheios de palavrões, para que a identificação do leitor fosse mais direta.

A violência e a busca da verdade são dois núcleos temáticos que abrangem o conjunto da obra de Rubem Fonseca. Apesar de o primeiro deles ser um assunto amplamente abordado por estar presente no cotidiano das metrópoles e nos mais diversos tipos de discurso, ele se faz presente na obra do autor que, muitas vezes, é lembrada exatamente a partir da recorrência do tema. A esse respeito, exemplar é conto “O cobrador”, do livro homônimo publicado em 1979, que inclui em seu texto mais uma representação da violência urbana. A fúria do narrador-personagem, um assassino em série, revela sua má relação com a cidade e a sociedade em que vive. O Rio de Janeiro é apresentado pelo protagonista do conto como um lugar que não oferece possibilidades para

²⁶ Ibidem, p.147.

que indivíduos "desdentados" como ele tenham esperança de alcançar uma melhor condição de vida. Sentindo-se extremamente injustiçado por uma sociedade opressora, ele parte para a solução individual de um problema social que acredita estar a seu alcance, e, para solucioná-lo, utiliza-se da violência, cobrando tudo o que acha que lhe devem e agindo como uma espécie de vingador. No egocentrismo do personagem-assassino, percebemos sua consciência de superioridade, a certeza de que detém todo o direito de fazer justiça com as próprias mãos, certeza essa que é usada para justificar os atos brutais que comete e colocar-se, assim, acima do bem e do mal:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar²⁷.

Passemos agora a observar mais atentamente o que o romance escolhido para o estudo proporciona. Nele, várias formas de violência, tema até agora lembrado através de outras obras do autor, são apresentadas não só por fragmentos, mas por um conjunto deles, como assassinatos, tentativas de homicídio e suicídio.

Quanto ao título da obra, uma única menção é feita em dado momento da narrativa, por Mandrake, ao citar um poeta grego: “Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta, Arquíloco, que dizia: ‘Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem’, e completa, numa apropriação do verso do poeta: Minha arte é maior ainda;

²⁷ FONSECA, 2004, pp. 493-4.

eu amo aqueles que me amam” (GA, p.119). A apropriação do narrador aparece com o sentido inverso ao original para elevar o amor à categoria de arte, algo mais nobre que seu significado comum confere. A partir daí, percebemos que o desenrolar do romance apresentará não somente uma inversão de valores similares a essa, mas também a menção irônica a textos alheios, como, por exemplo, o anão José Zakkai, que, ao parodiar a famosa frase de Marx, diz que “a televisão é o ópio do povo”, ou Mahatma Gandhi, ao afirmar que “a época é de plantar a grana e colhê-la dourada e sumarenta nas vísceras dos ambiciosos” (GA, pp.150-1).

Uma vez que as características da composição da narrativa filiam-se ao estilo *noir*, que dá preferência à ação, há o uso de elementos mais elaborados e um menor enfoque dessa prioridade em benefício da palavra como arma mais eficaz. A “arte”, que, numa leitura menos atenta, pode ser entendida como o manejo das facas, torna-se a do manejo da palavra, já que Mandrake, vendo-se impossibilitado de atingir a verdade última, opta pela interpretação das evidências que conseguiu coletar, como afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo no artigo “O assassino é o leitor”, ao discorrer sobre a atitude dos personagens narradores de Rubem Fonseca em romances tidos como policiais:

Há, então, uma certa vitória da palavra sobre a ação que corresponde, no caso, à vantagem da imaginação sobre a experiência. Nem a observação direta, nem a dedução lógica são suficientes para apreensão de toda a complexidade do comportamento humano. Os personagens narradores ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegeam a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que constitui a verdade inatingível. A verdade é a fita de vídeo-cassete, procurada o tempo todo em *A grande arte* e que, quando encontrada não contém nenhuma inscrição: nada se ouve ao colocá-la para tocar²⁸.

²⁸ FIGUEIREDO, 1988, pp. 23-24.

Ao lembrarmos o diálogo entre Mandrake e Wexler, quando este aconselha ao amigo que não banque o detetive porque a verdade não lhes interessa, fica clara a postura de *A grande arte* ao romper com a tradição do romance policial em relação à busca da verdade para trazer algo novo. Ao mesmo tempo em que o autor revisita o *romance policial de enigma*, criando uma trama na qual haverá um mistério e alguém interessado em desvendá-lo, mesmo que não seja um detetive profissional, como é o caso de Mandrake, ele ainda recolhe outras características, desta vez, do romance policial norte-americano, colocando seu advogado-detetive em situações de perigo e envolvido com mulheres sedutoras. Rubem Fonseca filia-se ao romance policial tradicional para depois transgredir suas regras e criar um novo gênero.

Figueiredo, atenta, no mesmo artigo, para o fato de o romance policial, no Brasil, ter recebido maior interesse da crítica a partir dos anos de 1980, quando autores da “grande literatura” como Rubem Fonseca, Sérgio Santa’Anna, entre outros, passaram a lançar mão de recursos considerados restritos a um tipo de produção “menor” em suas narrativas, abrindo um espaço para que o romance policial fosse colocado em questão. Desde então, autores clássicos do romance policial têm sido relançados e lidos com menos preconceito. A discussão acerca desse tipo de narrativa vai desde as suas origens, passando pelas transformações até chegar às características que reconhecemos hoje.

Outro ponto ressaltado pelo artigo é, também, a razão de a preferência dos autores brasileiros ser a de resgatar características mais comuns ao *roman-noir* e não ao *romance de enigma*. Simples explicação: o modelo europeu envolve a idéia do crime como exceção e a marginalidade capaz de ser combatida pelo detetive, aliado é claro, à força policial a fim de que a ordem seja restabelecida. Já no modelo americano, criado bem mais

tarde que o anterior, o descrédito nas instituições, a corrupção nas camadas do poder e a consciência no relativismo das leis, constroem uma idéia cética em relação à capacidade de organização da sociedade. Nesse sentido, na América Latina, o chamado *roman-noir*, situa o crime num mundo corrompido, o que pode ser facilmente adotado por nós, segundo suas considerações:

Quanto ao momento e as condições em que surge mais destacadamente, ou seja, nos anos 80, poderíamos dizer que agora encontra solo fértil, em função da ausência de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para que a atitude nostálgica e, ao mesmo tempo, negativa que caracteriza o detetive do *roman-noir*, mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto. Por outro lado, poderíamos acrescentar a esta tentativa de explicação voltada para os problemas locais a situação do país, seu passado recente, o sentimento de decadência dos valores burgueses comum ao mundo capitalista nos dias de hoje, bem como um certo movimento da arte no sentido de buscar um diálogo com a cultura de massa, na expectativa de recuperar o espaço perdido junto ao leitor.²⁹

Ao aproximarmos o livro de Rubem Fonseca do *roman-noir* encontramos várias semelhanças e percebemos, também, que o autor estabelece um diálogo com essas obras ampliando suas características até chegar a temas mais comuns na sociedade em que vivemos, como a dissolução dos valores, a generalização do crime organizado (que se estende até o mundo dos negócios), o romantismo nostálgico do “detetive”, que perde a imunidade sendo colocado em situações perigosas, agindo mais do que pensando. Todas essas características, mais uma vez, opõem-se àquelas do *romance de enigma*.

Em *A grande arte*, Mandrake abandona as indagações, o raciocínio lógico das investigações iniciais e opta pelo caminho da interpretação criadora através da leitura

²⁹ FIGUEIREDO, 1988, p.21.

de textos alheios. Nesse percurso, a palavra torna-se mais forte que a ação porque é capaz de preencher lacunas nas quais as leis de causalidade dos fatos serão aplicadas. Tendo a investigação policial como pano de fundo, deparamo-nos no romance com a questão da possibilidade do conhecimento objetivo do real que vai esbarrar no ceticismo da modernidade, no qual a verdade pura é algo inalcançável.

Ao dialogar com a literatura policial de enigma do século XIX, a narrativa policial contemporânea comprova que, se o crime servia para propiciar o poder de resolução do pensamento lógico, hoje é subterfúgio para demonstrar a impossibilidade de se reconstruir a mesma fórmula do passado através de mecanismos mentais abstratos. Se não existem explicações claras para fatos, mas interpretações, a busca da verdade definitiva do gênero policial cai por terra, pois aqui a única certeza que temos é a de que a verdade não existe. Os crimes cometidos durante a história policial devem ser encarados como jogos, que, bem arquitetados, aproximam-se da obra de arte.

As lacunas deixadas no texto são ocupadas pela linguagem que vai figurar como território onde as versões para os acontecimentos irão atuar. A oposição entre detetive e criminoso criada dentro do romance se dilui com a dúvida lançada, no final, através das convicções do personagem Raul, que, entre desconfiado e provocador, tenta sugerir que a explicação encontrada pelo amigo para a autoria de algumas das mortes que ambos investigavam não é convincente. Durante esse encontro Mandrake argumenta:

“Então vou falar pela última vez”, eu disse. “Lima Prado se matou. Enfiou a faca na axila, como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos Cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo de asfódelos.”

“E já viu alguém suicidar-se assim?”

“O Ajax.”

“Isso é mitologia. Isso é absurdo, é ilógico.”

“Lima Prado era um absurdo ilógico.” (não tive coragem de dizer que ele era mitológico.)

“Ouça, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso.”

“Está nos Cadernos.”

“Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já se esqueceu? Duvido que você tenha entendido direito aquela letrinha. Você também interpretou essa história de Rosa ter assassinado Cila. A única coisa que eu sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado.”(GA,p.300)

Ao contrário das narrativas policiais que são criadas apenas para oferecer entretenimento, nesse livro, Fonseca opta pelo investigador criativo e intérprete de textos que levarão o leitor a enxergar apenas mais uma versão para o desfecho do inquérito.

4.3 Lima Prado: um homem “de família”

Através da leitura dos cadernos de Thales Lima Prado, um respeitável industrial, acima de qualquer suspeita, a história de *A grande arte*, passa a seguir um novo rumo. Mandrake, leitor e investigador, buscará no emaranhado de informações escritas nas linhas dos cadernos, uma explicação para as várias intrigas que encobrem a verdadeira identidade do culpado pelos crimes que envolvem o desaparecimento da fita de videocassete. A narrativa apresenta Thales Lima Prado como um personagem que tem atrás de si toda uma trajetória biográfica que transita do meio dos negócios para o familiar, ao mesmo tempo em que marca suas cenas de encontro com a prostituta Mônica, a disputa sobre o controle dos negócios com Zakkai e seus sócios do grupo Aquiles.

O perfil do personagem é traçado pelo narrador através de um amplo painel que remonta às origens da sociedade brasileira, passa pela ascensão sócio-econômica

burguesa e vai até a corrupção no mundo capitalista atual. Empresário rico e respeitado, Lima Prado é oriundo de uma família tradicional, falida e marcada pela tragédia. Mesmo tendo nascido de uma relação incestuosa, descoberta somente na idade adulta, a única revolta que Lima Prado carrega é contra o falecido avó, José Priscílio Prado, a quem acusou de ter levado a fortuna da família à bancarrota. Devido à falta de recursos financeiros, na juventude, Thales foi obrigado a cumprir serviço militar no Exército brasileiro, o que o afastou de sua “verdadeira vocação de pensador, do homem de letras” (GA, p.177).

Durante a vida militar foi integrante do NUSE (Núcleo de Serviços Especiais do Exército) e Major responsável por desenvolver as técnicas do PERCOR. Muito culto, apreciador de mitologia grega, poesia, e filosofia, Thales deixa várias citações de Yeats, Eliot e Nietzsche escritas nos cadernos e tem sua eloquência verbal e literária elogiada pelo narrador. É ainda simpatizante de Hitler. Sua origem está ligada ao mundo de aparências que vai traçar toda a sua vida. O pai biológico era o francês Bernardo Mitry, na verdade seu tio, fato que todos sabiam, apesar de Thales crescer sem esse conhecimento. Do serviço militar, guardara o gosto por cavalos e o domínio do PERCOR.

Ainda que seja um Prado ilegítimo, já que, na verdade, Thales descende dos Montílio e dos Mitry, o financista carrega a maldição da família que o criou, contrariando a afirmação da falsa avó Laurinda ao dizer-lhe, aliviada, que ele não corria esse risco.

Se a loucura dos Prado não atinge Thales por laços sangüíneos, ela o dominará pela via mitológica. Tendo adotado o codinome Ajax, para os gregos, um habilidoso guerreiro, que, dominado pela loucura, suicida-se, Prado-Ajax não fugirá de seu destino e também comete o suicídio, ao final do romance, cravando uma faca na axila esquerda. O desejo de tornar-se escritor só se concretiza através das anotações e códigos

que deixa nos cadernos que serão lidos e interpretados por Mandrake, talvez seu único admirador.

A partir da história da origem e da trajetória de vida de Lima Prado, o início da segunda parte do romance sinaliza a mudança no ritmo da intriga que, na primeira parte, apresentou-se mais veloz, pelas sucessivas cenas de ação. Nesse momento, o foco narrativo se volta para a exploração psicológica, característica que contraria as regras do romance policial clássico e também do romance policial norte-americano. A alteração no ritmo do romance passa a atentar para a investigação do “interior” de Thales Lima Prado e revelará as dúvidas, as incertezas, as inseguranças, as frustrações e desejos desse personagem.

5 A PROBLEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA E DO EROTISMO NA NARRATIVA DE *A GRANDE ARTE*

No universo ficcional de Rubem Fonseca a violência é vista como uma constante histórica, manifestando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo ser justificada em nome da sobrevivência do indivíduo numa sociedade economicamente desigual, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. No entanto, a maioria dos personagens de Rubem Fonseca são indivíduos céticos que se deparam com a ausência de critérios que lhes permitam avaliar o que se passa ao redor do mundo em que vivem e de se auto-avaliarem. Daí, a recorrência, na obra do autor, de personagens que se debatem contra a falta de sentido, como o aspirante a halterofilista de “A força humana”, do livro *A coleira do cão*, de 1965, mostrado como um atleta cansado de treinar, e que prefere passar os dias na frente de uma loja de discos ouvindo música a ganhar o prêmio de melhor fisiculturista do ano. Alguns escapam desse vazio existencial, mas são quase sempre punidos por suas crenças, como acontece com o detetive Guedes de *Bufo & Spallanzani* (1986), que, por consequência de sua retidão de caráter, não demonstra ter a malícia suficiente para obter um bom desempenho como investigador de crimes.

Personagens como Guedes, Mandrake, o policial Raul e Gustavo Flávio, que aparecem em alguns livros do autor, transitam entre vários mundos, entre eles, o da violência, assim como o próprio Rubem Fonseca, que, antes de se tornar escritor, também conviveu com o mundo do crime trabalhando como comissário de polícia. O trabalho permitiu a Fonseca circular pela cidade toda. Enquanto advogado criminal, tinha clientes muito pobres, a ponto de certa vez ter recebido uma galinha como pagamento. Para

sustentar o escritório, trabalhava como revisor do “Jornal do Brasil”. Quis fazer concurso para juiz, mas, como não tinha cinco anos de formado, um colega de faculdade sugeriu que fizesse o concurso para o cargo de comissário de polícia. Era uma forma de esperar pelo exame, ao mesmo tempo em que ganharia experiência em direito penal e processo penal. Acabou desistindo de ser juiz e largou a polícia após nove meses. A curta experiência e as poucas diligências que fez foram usadas nos livros, mais tarde³⁰.

Rubem Fonseca parece tentar expurgar uma realidade marcante presenciada nas delegacias, espaço privilegiado nos contos “A coleira do cão” (1965), do livro de mesmo nome, “Manhã de Sol” e “Relato de ocorrência”, de *Lúcia McCartney* (1967) e “Livro de ocorrências”, em *O cobrador* (1979). Nesses contos, a narrativa policial é ambientada no espaço da marginalidade carioca com a presença de delegados, favelas e “batedores de carteiras”. O olhar do escritor, marcado pelo ceticismo e pela crítica da civilização ocidental cristã, transforma os relatos extraídos das páginas dos arquivos policiais em ficção, remetendo-os para um quadro mais amplo no qual todas as perguntas ficam sem resposta. Ao pensarmos na concepção filosófica cética encontrada na obra de Fonseca em relação ao mundo, nos deparamos com o pensamento de Nietzsche, que inclusive é citado em vários textos do escritor.

No conto “Romance Negro”, de *Romance negro e outras histórias* (1992), a trama policial nos dá conta de um crime cometido por um escritor, ao mesmo tempo em que levanta a questão nietzschiana das relações entre linguagem e verdade. O texto nos apresenta um personagem que acaba prisioneiro das palavras e da ficção que ele mesmo criou. O conto não trata de quadrilhas e de corrupção, como os protagonizados por

³⁰ VENTURA, 2005, p.2.

Mandrake. É, antes, um conto psicológico, próximo, por exemplo, do enredo do livro *O talentoso Ripley* (1955), de Patricia Higsmitth. De acordo com a análise de Ariovaldo José Vidal, em “Romance negro”:

Fonseca arma uma situação em que as duas formas básicas do policial estão em jogo: a inglesa (quem matou?) e a americana (por que matou?). A uma convenção de romancistas policiais no interior da França comparece Peter Winner, um dos mais prestigiados escritores do gênero, que quase sempre se mantivera alheio a eventos do tipo. Inusitadamente, Winner propõe à platéia o enigma de um crime perfeito, posto que insólito, pois se conhecia o criminoso e não o crime e a vítima. O criminoso, diz Winner, é ele mesmo, resta saber que crime terá cometido o escritor. Até aí trata-se de um enredo de conto de charada, que vem de Poe e Doyle, inclusive com os elementos típicos do gênero, pois na platéia está o comissário Papin, de cachimbo à boca, aparentemente alheio àquela situação. Mas o caso muda quando Peter Winner começa a contar seus segredos para a mulher com quem vive, Clotilde, agente literária que ele conhecera no congresso de dois anos antes. Nesse momento, o conto, que fazia supor a vertente do policial de mistério, muda para o de motivações psicológicas e Winner vai buscar um sentido para sua vida e para os atos criminosos que cometeu³¹.

O personagem escritor, que se chama John Landers, revela ter matado o verdadeiro Winner e tomado sua identidade, para que, assim, pudesse ter sua literatura reconhecida pelos críticos literários e editores em geral. Com o surgimento do duplo Landers/ Winner, o novo nome vira uma marca de sucesso no mercado editorial. A verdade que não poderá ser revelada, apesar da angústia de Landers, será a arma de Clotilde. Reconhecendo a importância da grife usurpada pelo marido, Clotilde trata a revelação do crime como ficção ao decidir que ele está louco. Ao final, Landers vê-se castigado por constatar que não haverá punição para seus crimes. O fato de Rubem Fonseca utilizar um conto, em princípio, mais voltado para o episódico para, com ele, refletir sobre a condição

³¹ VIDAL,

do artista, não é gratuito. É, antes, um balanço, ao que parece, do autor frente à obra e à questão da autoria.

Verificamos que o texto lida com lugares-comuns do gênero: o criminoso, por exemplo, toma o lugar do sócia; na verdade, todo ele parece-nos uma homenagem a Edgar Allan Poe. Além disso, o conto abre caminho para uma reflexão filosófica, sem, no entanto, perder sua essência lúdica de jogo.

A opção de Fonseca pelo gênero policial para alguns de seus textos também reitera o ângulo de visão que coloca a violência como uma face da vida urbana. A figura do detetive que persegue o profissional do crime, em *A grande arte*, torna-se obsoleta, já que a evolução da violência numa grande cidade torna utópica a idéia de que indivíduos possam confrontar sozinhos o mundo do crime. Então, a opção do personagem em abandonar a investigação miúda e se dedicar a interpretar vestígios textuais, na segunda parte do livro, fá-lo evoluir de uma visão parcial dos acontecimentos para uma visão onisciente, ordenando, selecionando e conduzindo os dados levantados do interior do universo discursivo.

No final da narrativa, a oposição entre detetive e criminoso se dilui. Recai sobre Mandrake a hipótese levantada pelo delegado Raul de o advogado-detetive que jura ter encontrado uma explicação para o caso, como vimos anteriormente, ser também o autor de alguns dos crimes. Ali, o profissional acostumado ao exercício da hermenêutica deixa a suspeita de Raul “no ar”, já que essa possibilidade nunca será confirmada devido o encerramento do caso:

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”

“Concordo”.

“E quem matou as massagistas?”

“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake”.

Acendi um Panatela, escuro, curto.

“Abre outra garrafa, eu disse, “e explica melhor como fui eu”.
 “Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera de aparecerem mortas”.
 “Você é um idiota.”
 “Lúcido. Wexler diz que o amor extremado que você tem pelas mulheres está muito próximo do ódio.”
 “Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei.”
 “Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser”.
 “Tenho testemunhas”.
 “Quem?”
 “Hermes.”
 “Outra invenção sua”.
 “Você está maluco Raul”(GA, p.301).

A auto-defesa praticada pelo narrador nos faz concluir que se Mandrake não é um criminoso, também não é o herói da história. O advogado é, antes, um mortal como qualquer outro e nem mesmo tem a pretensão de agir como um herói, que, aliás, para ele, era uma figura que pertencia às suas leituras do passado:

(...) Naquele dia, folheava um dos livros da minha infância, onde a coragem era a maior das 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. Coragem não é mesmo que falta de medo. Tentei lembrar-me onde havia lido aquilo. Vários livros já estavam abertos no chão (GA, p.40).

Mandrake chega à conclusão de que a perseguição da verdade não se faz sem violência. No entanto, ao longo da história, demonstra sua fragilidade diante de bandidos, comete erros e, ao agir como um detetive, não é capaz de desvendar o mistério. Entretanto, age com inteligência e criatividade para construir uma verdade fictícia, ainda que acredite mesmo nela. Talvez o perfil de Mandrake, que é o do cidadão comum que aprecia os prazeres da vida, só se assemelhe ao dos heróis da literatura trivial, que tanto

gostava de ler, através da coragem e de uma certa amargura romântica que os impulsionam a tentativas compulsivas para solucionar enigmas e injustiças.

É notório que os livros de Rubem Fonseca são repletos de cenas eróticas. O corpo é um grande elemento de destaque na prosa do autor. Assim como no romance policial norte-americano, que também influenciou seu estilo, as descrições de formas humanas são uma constante no olhar detetivesco do narrador. Percebemos, então, que, nos diversos temas que a obra de Fonseca aborda, como a exploração econômica, a competição, o erotismo, a violência, a solidão, a angústia do artista, a incapacidade de realização das personagens, tudo que o homem busca ou que se volta contra ele, passa pelo corpo.

Em *A grande arte* não é raro flagrarmos o narrador Mandrake elogiando a silhueta de cada uma de suas amantes. Também observamos que as descrições do autor eliminam qualquer tipo de barreira quanto à aparência repulsiva ou grotesca de partes íntimas do corpo.

Percebemos também que há vários momentos em que o erotismo está ligado a alguma forma de violência. Exemplo disso será o texto que anuncia a primeira trama da história: nele há uma cena erótica seguida de um assassinato. Conforme o relato do narrador, não é possível imaginarmos o real motivo pelo qual o homem que procura os serviços de uma prostituta comete o homicídio. O fato é que ele sentira prazer em matá-la e, além disso, marcá-la com a letra P em uma das faces:

Não adiantava imaginar por que fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer. O P não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina (GA, p.9).

Em outro momento, a cena ganha uma riqueza maior de detalhes, algo bastante característico nas narrativas de Fonseca:

A mulher passou a língua no seu peito, detendo-se no mamilo. Sentindo o ingurgitamento no baixo-ventre, afastou-a e levantou-se, postando-se em pé ao lado da cama. A mulher ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional (GA, p.9).

Vimos então que, de um ato erótico, a violência pode surgir em um estado brutal, porém trazendo um prazer muito maior que aquele que a impulsionou.

Dentro da bacia de couro estava o objeto brilhante, que ele segurou, colocando-se em garde, os músculos do corpo tensos – uma recreação que se permitiu, naquele momento de euforia e volúpia. Mas logo mudou a empunhadura do instrumento e sentou-se ao lado da mulher no chão. Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significa “boca” (GA, p.10).

Devemos lembrar também que o estupro de Ada, a namorada de Mandarke, fora praticado por dois sujeitos treinados por Hermes, ex-sargento do Exército Brasileiro e um especialista em PERCOR. A ficha do “professor” Hermes é também um reforço do estereótipo do militar apresentado em muitas narrativas dos anos seguintes a 1978. A brutalidade dos bandidos contra Ada realiza-se numa conjunção entre violência e sadismo: nela o exercício da tortura e sua vinculação com a sevícia nas zonas erógenas da vítima é inspirado nos maus tratos realizados contra os chamados “subversivos” durante a ditadura militar usados para arrancar confissões, e é confirmado nas palavras do médico ao responder a Mandrake o que acontecera a moça durante o atentado: “Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus’. Falou naturalmente, como só os médicos sabem falar de desgraças” (GA, p.81).

Ao lermos o conto “Henri”, de *Os prisioneiros* (1963), encontramos o tema da violência abordado de uma maneira ostensiva, com um protagonista cuja personalidade é muito parecida com a de Lima Prado de *A grande arte*. Nele, Henri é um francês culto, elegante, rico, apreciador de música, literatura e flores, e que conquista e assassina mulheres que vivem sós, trazendo sinais da violência ampliada pela sexualidade. Após o ato brutal, o personagem contempla o feito, orgulhoso de ter o poder de interromper a maior das riquezas que o ser humano pode ter, com suas próprias mãos:

Sem muito esforço ele carregou, ainda agarrado pela garganta, o corpo de madame Pascal para a cozinha e o depositou sobre a mesa. Verificou satisfeito que não houvera emissão de fezes ou de urina: a roupa estava limpa (até certo ponto). Henri contemplou fascinado a morte do corpo nu de madame Pascal. O rosto: petéquias disseminadas por quase toda a face, constituindo um pontilhado escarlatiforme sobre a pele pálida, cianosada; os olhos congestionados; as narinas apresentando uma espuma sanguinolenta; a língua projetando-se entre os dentes. A vida era uma coisa intensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento com suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri se quisesse podia fazer a morte. Assim, ele olhava, cuidadoso e ávido, os seus sinais aparecerem no corpo de madame Pascal³².

Em *A grande arte* há, no entanto, outros momentos em que o narrador descreve ou apenas sugere cenas eróticas, quer seja através de suas reminiscências – como a primeira vez em que visitou um prostíbulo – ou o primeiro dia em que vira Ada numa academia fazendo ginástica.

(...)uma noite, ia passando pela avenida Ataulfo de Paiva e vi as janelas iluminadas de uma academia de ginástica. Desde os tempos de Eva Cavalcanti Meier eu ficara fascinado pelas mulheres que faziam ginástica. Mas essa era outra história. Na academia várias mulheres corriam em fila, ao som de música que não se ouvia da calçada. À frente, de malha preta, uma mulher alta e magra, de pernas longas e fortes, o pescoço meio curvado, movimentava-se sem esforço. Esperei a aula acabar e ela sair. Abordei-a na rua. “Estava

³² FONSECA, 2004, p.34.

vendo você fazer ginástica. Parecia um cavalo num quadro de Ucello(...)(GA, p.15).

A figura de mulheres de porte atlético é bastante comum na obra de Fonseca e dá margem para o envolvimento erótico de seus protagonistas. No romance em questão, o narrador confessa a preferência por mulheres com tal atributo e ainda reforça a afirmação ao falar novamente sobre Ada num outro episódio. Nessa ocasião, a moça já está em sua companhia e ocorre o primeiro contato sexual entre o casal: “Eu aspirara o odor da pele dela, sentindo o calor do corpo sólido e musculoso entre meus braços. Contra a minha vontade uma enorme emoção me dominara. Depois, pouco depois, na cama, uma surpresa: virgo intacta” (GA, p.22).

O erotismo, que pode ou não ter um caráter transgressor nas obras de Fonseca, quando se trata de personagens conquistadores como Mandrake, é sempre um modo de romper com a instituição ou com qualquer interdição do prazer amoroso.

No desenrolar das tramas que destacam os demais personagens, como Lima Prado e José Zakkai, o caráter erótico se faz presente aliado ao poder. No caso de Lima Prado, é o poder advindo do controle majoritário do Sistema Financeiro Aquiles, das dezenas de outras companhias que operavam na ilegalidade, e, ainda, o poder sobre a prostituta Mônica, que era mantida em cárcere privado para que atendesse suas necessidades sexuais com exclusividade. A narração a respeito do corpo de Mônica exalta a perfeição de suas formas e antecipa uma das cenas com as descrições mais pornográficas do romance: “Os músculos dorsais se delineavam formando uma reentrância vertical por onde corria a coluna vertebral, terminando na cissura que separava os firmes glúteos. Aquela

parte do corpo podia, como nenhuma outra, representar a decadência, a fragilidade, a feiúra do corpo, ou então a beleza, a energia, a fartura”(GA, p.210).

É importante lembramos que tanto Lima Prado quanto Zakkai têm envolvimento com a prostituição, quer seja pelo lado pessoal ou pelo financeiro, e que os crimes contra prostitutas no início da história não são gratuitos, eles dão margem para a exploração do sexo e da pornografia durante a narração.

Ao tratarmos da figura enigmática do anão Zakkai, atentaremos para a questão do corpo transgressor que estará presente em toda a obra de Rubem Fonseca, quando o autor elege formas inacabadas e grotescas como um modo de infringir a imagem do mundo que busca a perfeição dos corpos para decidir o que é belo ou não.

A figura de Zakkai é a concretização daquele corpo procurado em produções anteriores, como em “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, do primeiro livro de contos do autor. Nele, o pintor Potocki relembra que, quando menino, costumava parar, fascinado, diante de corpos grotescos como os de anões, mulheres barbadas e gigantes, no espaço insólito do circo. Já em “Os graus”, de *A coleira do cão* (1965), ele é o corpo procurado pelo personagem. O conto problematiza a diferença da fisionomia dos corpos de um homem velho e de uma mulher jovem que estão terminando um relacionamento. Mais adiante, o casal relembra o dia em que, numa praia, resolveram dar notas para as pessoas que passavam. Ele, ao contrário da mulher, estava à procura do corpo mais feio e grotesco que poderia encontrar:

Ela: Passamos por um aleijado, de cabelos compridos e barba e você disse “vamos dar nota para esse cara também”, lembra?

Eu: lembro. Ele estava na última moda; cabelos como do Búfalo Bill, barbicha, ar blasé, e desfilava.

Ela: Você deu zero para ele.

Eu: Dei? Acho que foi por estar na última moda.
 Ela: Um aleijado, ainda que na última moda, mereceria mais do que zero.
 Eu: Dei zero, e não tiro.
 Ela: Você naquele dia não deu dez pra ninguém. Procurou, procurou na praia enorme, meus pés doíam de tanto andar e nenhum dez. Eu ganhei nove.
 Eu: A nota mais alta.
 Ela: Você procura coisas impossíveis de serem achadas.
 Eu: Rrrr!
 Ela: Como a pessoa que seja ao mesmo tempo anão, padre, preto, corcunda e homossexual. Isso não existe.
 Eu: Anão, padre, preto, corcunda, homossexual e míope, de óculos. Não desisto, um dia acho, você vai ver³³.

A partir do trecho, concluímos que o narrador sugere o esboço de um personagem que ainda seria criado por Rubem Fonseca, assumindo sua forma definitiva somente em *A grande arte* na figura do homúnculo José Zakkai, ou o Nariz de Ferro.

Zakkai é um personagem que mais se parece com um ser retirado da literatura fantástica. Nasceu muito pobre, foi rejeitado pela mãe, desprezado por todos e morou em esgotos na companhia dos bichos mais asquerosos, mas conseguiu mudar sua história graças à inteligência e à enorme capacidade de adaptação de que é dotado, conforme sempre se vangloria:

(...) “Nunca tive um ídolo. Pensei numa época em Jesus Cristo, mas ele foi um fracassado, como disse o cardeal arcebispo. Estás me entendendo, trafiquei amendoim, graxa de sapato, chicletes, cano de chumbo, erva, pó, limão roubado da feira, não nessa ordem. Fui dentista da meia-noite. Morei em bueiros, com os ratos. Já cuspiram, mijaram e cagaram em mim. Ou eu morria ou virava essa maravilha que sou” (GA, p.151).

Zakkai é um homem com vasta experiência de vida. Possui a identidade secreta de palhaço de circo, mas vive sobre a fachada de “comerciante”. Nariz de Ferro atua

³³ FONSECA, 2004, p.198.

como uma das lideranças do crime organizado e é o principal rival de Lima Prado no monopólio dos negócios.

Constatamos que, ao lado de um desfile de crimes, intrigas, perseguições e suspenses, a narrativa se abre para buscar o riso, proporcionando um certo alívio no clima de tensão que ela instaura para contar paralelamente episódios insólitos como o da “vagina dentada” que Zakkai revela em conversa com Lima Prado:

Era a vagina dentada, dos antigos, que sempre pensei ser uma ficção literária ou uma invenção dos arquitetos da repressão sexual, mas estava ali, à minha mão, roendo meu dedo depois de ter devorado meu pau. Sendo anão, e ainda por cima preto, e ainda por cima velho, ainda que não pareça, por todos esses motivos eu não podia dizer a ela ‘sua vagina está me assustando’, isso um homem, ainda mais um homem de peculiaridades, como eu, nunca confessa (GA, 217).

Através da figura de Zakkai e do histórico de miséria e de dificuldades que enfrentara na vida, a narrativa vai tratar com um certo humor as artimanhas criadas pelo homem que “era um anão, mas tinha a postura de um gigante presunçoso” (GA, p.151), para escapar ileso da selvageria que era o mundo que conhecera até chegar a ser um empresário de sucesso.

Outro personagem digno de menção quanto a seu comportamento é Camilo Fuentes. O boliviano nutre um desejo constante de vingar a morte do pai que havia sido assassinado por um brasileiro na fronteira. Desde aquela época, o ódio pelo vizinho imperialista que usurpara grande parte do território boliviano movia suas ações. Desprezava brasileiros, povo que sempre o ridicularizou por sua origem indígena, por seu porte rude e pelo modo humilde com que se vestia. Trabalhando como assalariado do crime na maior parte do tempo no Brasil, matava, barbarizava, e torturava sem qualquer remorso, afinal,

era uma forma de cobrar a dívida de opressão, de usurpação de direitos e da falta de respeito que o país tinha com ele.

Sua ação violenta se estendia também às mulheres. Como se fosse um ajuste de contas. Fuentes sentia um enorme prazer em subjugar as amantes brasileiras exercendo durante o ato sexual toda a agressividade que podia, através de humilhações e maus tratos. A moça que conhece no trem indo pra Corumbá é uma de suas vítimas:

Zélia é muito estúpida para ser perigosa, pensou Camilo enquanto mandava que ela ficasse de quatro no chão da cabine. Em seguida começou a possuí-la como se faz com uma cadela, chamando-a de puta brasileira, espancando-a e fazendo-a gemer e pedir mais, em gritos abafados pelo barulho das rodas do trem (GA, p.104).

A imagem hostil de Camilo Fuentes é acompanhada pelo leitor desde o atentado sofrido por Mandrake e Ada, fato que impulsiona o advogado a aprender a arte do PERCOR para vingar-se das agressões usando a mesma arma com que fora atacado. No entanto, em dado momento da narrativa, à medida em que o narrador vai compreendendo as motivações de Camilo como justificativa para seus atos, o leitor passa também a compreender melhor o posicionamento de Fuentes. Percebemos, então, a mudança do tom do narrador ao tratar de Camilo Fuentes, expressando, até mesmo, uma nova opinião a respeito dele:

Talvez eu esteja sendo injusto com ele, na verdade as motivações de Fuentes eram mais complexas do que supus no princípio, quando comecei a tentar compreendê-lo. Sabia que matar era uma coisa torpe. Mas não haviam matado seu pai? A vida não passava de uma luta de vida ou morte entre as pessoas. Entre os animais. Entre os povos. Entre as forças da natureza. (GA, p.133).

Ao transferir-se de São Paulo para o centro do Rio de Janeiro, o rapaz conhece Miriam, a mesma prostituta amiga de Mandrake do início do romance, que, agora,

não exercia mais a profissão de cafetina. Curiosamente, Fuentes se apaixona pela moça, que passa a ser a única mulher brasileira digna de receber seu respeito. Com o início do romance entre os dois, o leitor deixa de conceber a imagem animalesca que havia sido construída a respeito de Fuentes e passa, até mesmo, a torcer por ele. Porém, mesmo considerando a carreira de matador por encerrada, após ter eliminado Hermes, Fuentes não consegue fugir de seu destino e é morto no sítio para onde havia se mudado com a namorada em São Paulo.

5.1 Mandrake: um Don Juan carioca

É recorrente percebermos no personagem Mandrake as características de um sedutor. Para ele, seduzir não é apenas provocar na mulher uma emoção erótica, significa ir para a cama, fazer amor. Mandrake exibe o fascínio do mítico Don Juan na maioria das mulheres com que contracenava nos romances e contos em que aparece. Ele, geralmente, é descrito como um homem ao qual as mulheres não conseguem resistir. Analisaremos, agora, o comportamento de Mandrake em comparação a esse personagem mítico.

Ao contrário de um grande sedutor que conhece a arte de conquistar o sexo oposto e a pratica voluntariamente como, por exemplo, o personagem Casanova, Don Juan conquista todas as mulheres mesmo não movendo uma palha, e as atrai simplesmente com a sua presença viril. É o que acontece com o personagem Mandrake em *A grande arte*, quando este recebe a primeira visita de Lilibeth em seu escritório. O personagem narrador a descreve observando cuidadosamente a maneira com que a mulher se vestia e sua atitude ao entrar na sala: “com a elegância de quem domina o próprio corpo, vestindo um terninho de

linho bem talhado, feito sob medida, me olhando e aos móveis como alguém num leilão avaliando objetos à venda (...)” (GA, p.32).

Mais adiante, Mandrake conclui como um Don Juan, julgando que a atração que exerce sobre as mulheres é algo involuntário: “(...) Depois diziam que eu era mulherengo. Ficava quieto e as mulheres me provocavam. As caras que Lilibeth fazia. Que diabo, eu tinha uma aparência tão disponível assim? (...)” (GA, p.34).

Ainda assim, esta personagem fará parte de um grupo de outras mulheres com que Mandrake terá um envolvimento erótico ao longo do romance. Mesmo tendo uma namorada fixa, a professora Ada, e afirmando amá-la, o advogado não consegue manter-se fiel e “se deixa levar” pelos encantos das belas mulheres da história.

Mandrake exerce o que Francesco Alberoni, em *O erotismo*, chama de “um tipo de promiscuidade que não se realiza na orgia”³⁴. Esta promiscuidade consiste na recusa de um único objeto de amor, na facilidade de passar de um para outro e não ser fiel a nenhum, e em ter relacionamentos sexuais com muitas pessoas. Apesar de, em *A grande arte*, o advogado confessar não ser mais o ávido “fornicador de mulheres” (GA, p.60) a quem Fonseca deu vida em contos e romances, Mandrake talvez demonstre estar mais amadurecido em relação à sexualidade, porém a dúvida ainda permanece em seu discurso:

Agora não gostava mais do Direito (outra mudança) nem minha maior alegria era levar uma mulher para a cama. Quanto tempo isso duraria? Não me tornara, tinha certeza, uma pessoa moralmente melhor do que na época em que mantinha, alternadamente, a cópula fornicatória com oito mulheres. Continuava gostando das mulheres, talvez até mais, mas estava mudando (Idem).

³⁴ ALBERONI, 1997, p.113.

O mito literário de Don Juan o descreve como um símbolo da libertinagem. É uma figura que, logo depois de lançada na comédia de Tirso de Molina, *El Burlador de Seville* (O libertino de Sevilha), por volta de 1630, passou por muitas transformações.

No *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, entendemos que a vocação de Don Juan é essencialmente teatral, mas podemos encontrá-lo também como tema de poemas longos (o *Don Juan* de Byron, 1819-1824) ou curtos (*Infância de Don Juan*, de Rikke, *Don Juan aux Enfers*, de Baudelaire), de contos e novelas (*Don Juan, devaneio de um viajante entusiasta*, de E.T.A Hoffmann, 1813, *Les Ames du Purgatoire*, de Mérimée, 1834) e de romances (*La Vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Fairrelle, 1973, *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, 1977). Alguns escritores, como Puchkin, narram somente um fragmento da vida do herói, como em *O convidado de pedra*, de 1830, outros, como Byron, se interessam em contar sua vida do princípio ao fim. A história do mito Don Juan é longa e variada e também foi cultuada na música em obras de Strauss e Mozart. Este último com a ópera *Don Giovanni*, composta em 1787. Outro arquétipo do eterno sedutor é a figura de Casanova, conforme já mencionada. De existência comprovada, o veneziano Giacomo Girolano Casanova (1725-1768) deixou registradas suas aventuras amorosas e as relações sociais da época em uma autobiografia de mais de mil páginas.

Uma das versões para sua história será a peça *Don Juan, o convidado de pedra*, de Molière, traduzida para a língua portuguesa e adaptada por Millôr Fernandes. Nela, o personagem aparece num texto mais contemporâneo, embora ainda mantenha a fina ironia e o sarcasmo do autor francês. O fidalgo Don Juan é o seqüestrador da jovem Elvira que vivia num convento sob a proteção dos votos de castidade. Após o feito, assassina o pai

da moça e casa-se com ela, mas não é fiel ao matrimônio. A idéia do casamento é algo que o fascina, porém, a fidelidade lhe parece abominável:

No amor eu amo sobretudo a liberdade, você sabe, e não me resigno a encerrar meu coração em quatro paredes(...)uma inclinação natural me atrai a tudo que me atrai. Meu coração pertence a todas as belas. Cabe a elas, cada uma a seu turno, ficar com ele o tempo que puder.³⁵

Don Juan tem o hábito de conquistar mulheres em cidades diferentes onde, não sendo reconhecido devido aos disfarces que usa, seduz solteiras ou casadas e lhes faz promessas de matrimônio. Ao passo que é um homem amado por elas, é odiado e perseguido pelos homens que reclamam a honra manchada. No entanto, Don Juan tem um encontro inesperado com o “convidado de pedra”, a estátua de seu sogro, que, desejando vingar-se, lhe traz a morte e o condena ao inferno.

5.2 As facetas de Don Juan

Don Juan cria a ilusão de mudança devido à sua mobilidade. É inquieto e incapaz de fixar-se num só objeto. Nos palcos, caminha de um lado para outro, sem parar. Criador de disfarces, pelas máscaras que gosta de usar, ele é o fidalgo vestido em trajes dourados e reluzentes, causador de admiração a virgens indefesas ou a senhoras respeitáveis. Não obstante, é um personagem que não muda nunca. Ele sempre se mantém, em qualquer texto, com o mesmo estilo e lança mão dos mesmos artifícios de conquista.

³⁵ MOLIÈRE, 2002, pp.79-80.

Ao aproximarmos o personagem de Rubem Fonseca à figura de Don Juan, nossa intenção não será de compará-lo a um mito específico, como o de Tirso, o de Byron ou o de Molière, mas sim de registrar a atmosfera “domjuanesca” que contagia Mandrake em relação à conquista da mulher desejada.

Devemos lembrar, no entanto, que todos os protagonistas dos romances e de alguns contos de Rubem Fonseca podem ser considerados como “encarnações” de Don Juan, o conquistador que se disfarça para criar a ilusão de mudanças; que se multiplica e assume outros rostos quando um novo desafio amoroso lhe interessa. Don Juan é um sedutor assim como Mandrake ou Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, que passa a vida trocando de mulheres, não por falta de um amor, mas pela necessidade de amar. Já nos livros iniciais do autor, encontramos alguns personagens que poderiam ser um esboço daquilo que seria parte da composição de Mandrake, no futuro. No conto “Teoria do consumo conspícuo”, extraído de *Os prisioneiros*, vemos o protagonista partir para mais uma de suas conquistas sexuais: “Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com uma mulher diferente para a cama. Já na terça-feira, mais um pouco o carnaval acabava e eu não teria mantido a tradição”.³⁶ No livro seguinte, *A coleira do cão*, o protagonista do conto “Relatório de Carlos” traz consigo não apenas a característica erótica que será desenvolvida mais tarde em outros personagens masculinos, mas também a veia irônica que formará a personalidade de Mandrake: há em Carlos Augusto o mesmo olhar classificador do sexo feminino: “Eram todas iguais. Não fisicamente (...). Mas eram todas iguais”³⁷. Porém, o advogado cínico, de comportamento contraditório e autor de comentários mordazes e carregados de ironia ganhará corpo somente no conto “O caso de

³⁶ FONSECA, 2004, p. 25.

³⁷ *Ibidem*, p. 139.

F.A”, em *Lúcia McCartney*. O conto, que, coincidentemente, se passa também nos dias de carnaval, apresenta traços de humor e erotismo e nos apresenta Mandrake: um advogado honesto, conquistador e despreocupado com uma relação amorosa fiel.

“ Você alguma vez amou na sua vida?”, F.A. perguntou.

“Há, há!”, respondi.

“Você é..uma pedra. Vai morrer sem amar. Como o Super-Homem.”

“Eu amo seis mulheres. Sete, incluindo a crioula. Sete. Conta de mentiroso. Amo sete mulheres. Uma delas é preta e outra é japonesa.”

“Não acredito.”

“Amo mesmo. Amo qualquer mulher que vá para cama comigo. Enquanto dura o amor, amo como um doido.”³⁸

Em *A grande arte*, através das reminiscências de Mandrake, percebemos o poder de sedução que ele, ainda jovem acadêmico de Direito, já exercia sobre as mulheres: “Na faculdade havíamos namorado a mesma mulher, Lígia...Raul e Lígia foram tomar chope no botequim da Mem de Sá com Lavradio. Depois se casaram. Depois Lígia descobriu que me amava, ou continuava me amando. Oh, vida”(GA, p.30).

Se o encantamento que o advogado exerce sobre o sexo oposto, assim como a impossibilidade de retribuir o amor que lhe dedicam, não é proposital, parece-nos que, da mesma forma, o personagem tira proveito de suas qualidades naturais de uma maneira bastante cínica. É com esse cinismo que ele tentará explicar à namorada Ada a “inveja” que sente do prazer feminino, descrevendo-o como uma sensação inalcançável pelo sexo masculino, daí sua necessidade de trocar constantemente de parceiras:

³⁸ Ibidem, p.287.

Contei a Ada um episódio mitológico ocorrido entre Zeus e Hera. Zeus, para justificar suas infidelidades, afirmou que Hera, sua esposa, obtinha, no relacionamento sexual, um gozo infinitamente maior. Isso lhe dava o direito aos pequenos prazeres com as outras mulheres. Hera achava o contrário, que o prazer maior era de Zeus. Tirésias, o famoso vidente, que fora transformado em mulher por Afrodite (por ter dito que outra deusa era mais bonita do que ela), foi chamado para resolver a disputa, tendo em vista sua dupla experiência. “Sabe qual foi a resposta de Tirésias, o único ser que jamais foi, alternadamente, homem e mulher? ‘Se o prazer do sexo’, disse Tirésias, ‘pudesse ser medido em partes, nove iriam para a mulher e apenas uma para o homem’...”

“Que coisa mais boba”, disse Ada, “acho que você inventou essa coisa toda.”

“Hera ficou tão furiosa que cegou o pobre Tirésias.”

“O que não é mau para um vidente”, e voltou a olhar-se no espelho.

Procurei explicar a ela que Zeus tinha razão, que a mitologia era muito sábia, que a maior capacidade da mulher para o prazer (e o amor), tão negada e tão reprimida durante séculos, fora consagrada havia milhares de anos nos mitos da cultura grega. E não se tratava de orgasmo múltiplo ou outra idiotice reichiana, era algo mais do que a voluptas corporis, a libidinum plenum, era a aptidão de criar o Grande Sentimento, o que tornava a mulher superior ao homem. E por isso, enquanto oprimíamos e negávamos a sexualidade feminina, nós, homens, precisávamos somar nossos pequenos e sortidos gozos e volúpias pra nos aproximarmos do sentir da mulher, que pressentíamos e invejávamos (GA, p.281).

Nessa passagem, Mandrake justifica sua infidelidade apoiando-se num mito grego que, por sua vez, vai confirmar a possibilidade de sobrevivência do “domjuanismo” ainda na nossa civilização, como já enfatizado por Michel Foucault ao dizer que Don Juan transgredir as duas grandes regras da civilização ocidental, a lei da aliança e a lei do desejo fiel:

Deliberadamente, fere a lei, ao mesmo tempo algo como uma natureza desviada arrebatada para longe de qualquer natureza; sua morte é o momento em que o retorno sobrenatural da ofensa e da vindita entrecruzam-se com a fuga para o antinatural. Esses dois grandes sistemas de regras que o Ocidente, alternadamente, concebeu para reger o sexo — a lei da aliança e a ordem dos desejos — a existência de Don Juan, surgindo em sua fronteira comum, derrubando-os conjuntamente.³⁹

³⁹ FOUCAULT, 1988, p.40.

A mesma inveja que sente do prazer feminino faz Mandrake questionar-se sobre a possibilidade de alguns casais conseguirem manter uma relação harmoniosa, visto que crê na teoria da incapacidade do homem em atingir a plenitude do gozo:

Enquanto minha vida sentimental se deteriorava, Fuentes e Miriam chegavam a uma harmonia perfeita, se é que isso poderia existir entre homem e mulher. Fuentes sempre tivera um grande desprezo por todas as mulheres com quem se envolvia, mas seu relacionamento com Miriam havia adquirido agradáveis e inesperados contornos cerimoniais (GA, p.282).

Em um ensaio sobre a ficção brasileira dos anos de 1980, o escritor Rodolfo A. Franconi, ao analisar o comportamento sexual de Mandrake, leva em conta as características do “domjuanismo” que o personagem apresenta para afirmar que a mulher, ainda que não tenha consciência disso, exerce uma posição de vantagem sobre o homem na equação existente entre erotismo e poder, ou seja, se Don Juan está subjugado à necessidade da busca incessante do prazer sexual que só é atribuído às mulheres, o homem será um eterno dependente do sexo oposto⁴⁰. É essa situação que Mandrake enfrenta ao receber a visita de Bebel quando esta anuncia ser a porta-voz das outras três mulheres com quem o advogado mantinha um caso amoroso, para avisá-lo de que irão abandoná-lo. Mandrake, ao tomar conhecimento da conspiração formada pelas amantes que o julgaram e o condenaram, reage com o humor que lhe é peculiar, ainda que bastante surpreso:

“Mandrake, eu vim aqui com um objetivo muito definido. Vim para dizer a você que tudo acabou.”

“Tudo o quê?”

“Tudo. Eu, Lili, Ada. Não temos mais amor por você. Só caridade. Vim aqui pra lhe dizer isso, em nome de todas.”

⁴⁰ FRANCONI, 1997, p.160.

“Amor e caridade são a mesma coisa. Em latim”, eu disse, sem saber o que dizer. Controlei-me para que Bebel não percebesse o que eu sentia.

Havia um velho advogado no foro que costumava dizer que não existia uma situação tão ruim que uma mulher não pudesse piorá-la.

“Então foi uma conspiração. Não acredito que Ada esteja metida nisso. Por que ela não veio falar comigo?”

“Seria muito doloroso. Ela pensa que ainda te ama. Mas não quer mais te ver.”

“Mas as coisas dela estão todas aqui.”

“Nem todas.”

Eu tinha um pedaço de sardinha na mão. Distraído, botei a sardinha na boca.

“Sujeira, traição”, eu disse cuspidando a sardinha na pia, “fazerem isso comigo.”

“Não queremos crucificar, punir você, não queremos que você sofra, queremos definir os papéis verdadeiros”.

“Mas tem que haver papéis? O mundo vai mal por isso. Nada de papéis, temos que ser nós mesmos.” (GA, pp.292-3).

Don Juan, sempre amado, mas incapaz de retribuir com amor — daí sua angústia e sua busca desenfreada — transgride as leis da aliança e da ordem. Sendo dominado pelo poder de Eros, procura, no ato do amor, a voluptuosidade da profanação da moral; sente prazer em violar as leis que elegem a monogamia como algo natural e saudável. Através do estudo sobre o significado de fidelidade no mundo contemporâneo feito por Denis de Rougemont, deciframos o pensamento do personagem Mandrake:

Para as pessoas do século XX, a fidelidade se define como a menos natural das virtudes e a mais desfavorável à “Felicidade”. A seu ver, e de acordo com sua linguagem, a fidelidade conjugal é o resultado de um esforço “desumano”. Sua reivindicação fundamental e sua religião da Vida são diametralmente opostas a ela. Consideram a fidelidade uma disciplina imposta (aos humores e desejos espontâneos) por um preconceito absurdo e cruel; ou uma prudente abstenção... Ou ainda o resultado de uma impossibilidade de viver plenamente; de um gosto mesquinho pelo conforto e pelo conformismo; de um defeito da imaginação, de uma timidez desprezível; de um sórdido cálculo de interesse... O costume dos modernos, sua natureza adquirida, consiste em explorar cada situação ao máximo e em si mesma, sem se reportar a nada que “julgue” e que “meça” a satisfação obtida. De fato, a idéia de fidelidade só é sustentada ainda por um respeito adquirido à ordem social.⁴¹

⁴¹ ROUGEMONT, 2003, pp. 409-10.

Após a rejeição das amantes, Mandrake finalmente se depara com o ser que realmente é: completamente solitário. O comportamento infiel que priorizava a busca do prazer sem compromissos, na verdade, só lhe servia para preencher um imenso vazio existencial. O “domjuanismo” até então praticado pelo personagem, nesse momento, caracteriza um rompimento com Eros. Mandrake se vê sozinho, porém envolto ao questionamento “ontológico” sobre sua atual condição: “Eu, que nunca tivera preocupações ontológicas sérias, ajoelhado com a bunda sobre os calcanhares, pensando no ser ou não ser” (GA, p.294).

No entanto, ao contrário de Don Juan, que é brutalmente morto e levado ao inferno, o personagem Mandrake, visto aqui como uma versão brasileira para o mito universal, não é punido por transgredir a moral. Thanatos, a pulsão de morte, não consegue controlar o poder de Eros. Mesmo elegendo a vida como a melhor vingança e praguejando contra as namoradas, na última cena do romance, o inusitado acontece:

Tocaram a campainha.
 “Está esperando alguém?”, perguntou Raul.
 “Uma amiga”.
 Abri a porta. A moça entrou.
 “Bem, já vou indo. Lúcido ouviu? Lúcido”, disse Raul. “Boa noite, senhorita.”
 “Quem é esse sujeito?”, perguntou a moça, depois que Raul saiu.
 “Um amigo.”
 Esperei.
 “Quanto tempo... Você ainda se lembra de mim? Eu estou ainda mais magra, não estou?”
 Eu ri. “Está.”
 “Você ainda me ama?”, perguntou Bebel.
 “Amo.” (GA, pp. 301-2)

Ao final, nosso Don Juan se reconcilia com Eros e este lhe mostra uma importante lição ao trazer Bebel de volta. A palavra “amo”, proferida por Mandrake, revela que “a grande arte” praticada por ele é mesmo substituir ferir por amar. A volta de Bebel,

no entanto, não mostrará ao leitor se será para a salvação de Mandrake ou para reforçar sua condenação como um ser dependente do amor das mulheres. Ao contrário das histórias de Don Juan, a de Mandrake é terminada em suspenso, reforçando a idéia do romantismo do personagem, que, desde o conto que leva seu nome em *O cobrador*, assim se considera: “Sou um romântico incurável”⁴². Livros seguintes de Rubem Fonseca nos confirmam essa inclinação de Mandrake e nos mostram que o advogado/ investigador continua sendo o mesmo apreciador de charutos cubanos, vinho português, e, principalmente, mulheres.

5.3 Mandrake e a cidade

A literatura de Rubem Fonseca é essencialmente urbana, por isso os contos e romances do escritor estão ambientados nas grandes cidades. Em *A grande arte*, percebemos em Mandrake seu nível de intimidade e integração com a cidade onde vive: o Rio de Janeiro. Logo nas primeiras páginas do romance, vemo-lo comentar sobre a destruição de um conjunto de casas no centro da cidade: fato que não é dito com clareza, mas trará ao leitor carioca a desconfiança de que se trata da demolição de uma área da Vila Mimosa, uma famosa zona de prostituição que, ao longo dos 80 anos de existência, sofrera com várias mudanças de endereço por ordem do governo devido às restaurações no centro da cidade. A respeito de um desses deslocamentos, o narrador declara: “As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova (...). Ainda estava intacto um lado inteiro da rua, a última que restava da velha zona do meretrício” (GA, p.11). O comentário de Mandrake caracteriza o tempo em que a ação ocorre e nos informa

⁴² FONSECA, 2004, p.527.

sobre um acontecimento verídico na década de 1980 naquela região da cidade, ampliando, assim, a relevância da participação do personagem como narrador-protagonista da história que será contada. Mais adiante o narrador vai relembrar seu primeiro contato com o local ainda na adolescência:

Lembrei-me da primeira vez em que fora àquela rua. Parecera-me uma alegre feira, cheia de homens, andando de um lado pra o outro, fumando e conversando nas esquinas; parados na frente das casas olhando as mulheres. Uma mulher de cabelos vermelhos, em pé numa porta, perguntara, “Fazendo gazeta, menino?”, uma mulher jovem de seios grandes e braços grossos, que fez uma careta maliciosa botando para fora uma língua da cor dos seus cabelos, enquanto eu olhava indeciso (GA, p.11).

Além dessa, outras referências geográficas apontadas pelo narrador o indicam como um grande conhecedor de ruas e estabelecimentos: “Fomos ao bar Amarelinho, na esquina da rua Alcino Guanabara” (GA, p.19). Há, também, a passagem em que o olhar do narrador capta a espera ansiosa de alguns mendigos pelos restos de comida após o expediente de um restaurante:

Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis estavam esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galeto, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas (GA, p.24).

E ainda: “Fomos jantar no Cosmopolita, na Visconde de Maranguape com a travessa do Mosqueira” (GA,p.57).

A narração também é perpassada por certa nostalgia de um Rio de Janeiro "antigo", sempre invadido pela depredação imobiliária. Dessa forma, é possível perceber no romance dois planos de representação que se mesclam e que se afastam durante a narrativa: o primeiro, o de um mundo corroído pela especulação da "modernização" e pela violência;

o outro plano, o de uma voz narradora tocada pela afetividade, imersa nesse mundo caótico, mas sem nele naufragar. A voz afetiva vai também revelar o pensamento crítico de Mandrake que confronta as diferenças entre a cidade da memória e a cidade atual durante uma conversa com Raul:

“Lembra do gavião que morava na cornija da fachada da Biblioteca Nacional?”, perguntei. “Era um gavião-real, o Harpia harpyja, o grande falconídeo de penacho branco. Suas asas deviam ter mais de dois metros de envergadura. Varava os ares a duzentos e oitenta quilômetros por hora. Pegava os pombos voando. Espero que tenha pegado o pombo que um dia cagou na minha cabeça, aqui mesmo. Não sei se deu tempo, pois surgiram os columbófilos com suas almas piedosas pedindo providências. Tomaram providências, o gavião sumiu. Acho que era o último, no Brasil, no mundo. Mas os pombos, esses animais ferozes que a ignorância dos artistas escolheu como símbolo da Paz, esses não vão desaparecer nunca”(GA, p.31).

Em outro momento, Mandrake pensa no individualismo vivido nas grandes cidades:

(...) o porteiro respondeu que “aquilo”, aos gritos, “devia ser briga de marido e mulher” e, portanto, ele não ia se meter. Nem ele nem ninguém, pois as pessoas dos apartamentos próximos nem se haviam dado ao trabalho de se levantar, acender as luzes e ao menos olhar pela janela pra ver do que se tratava. Durante toda a viagem fui pensando na crueldade da vida urbana, tentando me convencer de que as cidades do interior eram mais humanas (GA, p.87).

É com a mesma consciência sobre a selvageria dos grandes centros urbanos que, em “O caso de F.A”, Mandrake mostra uma imagem mais contundente do Rio de Janeiro: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar. Na casa de Gisele?”⁴³. O relato de Mandrake se afasta do discurso mítico que consagrou a cidade carioca como a “Cidade Maravilhosa”, mas que há muitos anos vem perdendo sua força devido a fatos históricos

⁴³ FONSECA, 2004, p. 270.

que localizam na realidade da vida urbana a violência, a segregação social e a miséria. Ainda assim, a certa altura, o advogado faz uma declaração de amor à cidade: “Ficamos em silêncio, olhando as calçadas cheias, do outro lado da rua, as luzes dos cinemas. Eu pensava ‘puta merda, eu gosto pra caralho desta cidade’”⁴⁴.

Imersas num mundo sujo e infame, onde a moral e a ética foram dissolvidas, onde o vilão e o mocinho desaparecem, personagens, sobrevivem em meio a relações sociais desiguais e desumanas. Mandrake, o advogado especialista em casos de chantagem e extorsão circula a vontade tanto na alta sociedade hipócrita do Rio de Janeiro, como no submundo dos pequenos ladrões, chantagistas e prostitutas, mantendo sempre certa neutralidade de postura.

Com a criação de Mandrake, Rubem Fonseca passa a ser o autor que mais perto chegou de criar uma literatura policial genuinamente brasileira. Para o personagem que nasceu Paulo Mendes e adotara Mandrake como apelido (já que o nome de batismo não causaria muito impacto para um advogado criminalista que age como um detetive), a vida deve ser movida a paixões. Por isso, em certos momentos, vemo-lo degustando um vinho português na companhia de um amigo, deliciando-se com um charuto cubano e amando uma bela mulher. Mesmo após vinte e três anos da publicação de *A grande arte*, hoje, a narrativa mostra ao leitor que, ao contrário do romance policial clássico, a realidade que presenciamos em uma grande cidade como o Rio de Janeiro, continua suja e infame, seja o criminoso eliminado ou não.

⁴⁴ Idem, p.292.

6 CONCLUSÃO

Com o estudo desenvolvido na presente dissertação, vimos que o romance *A grande arte* segue a tendência da literatura contemporânea de resgatar gêneros do passado, como o romance policial. Autores da grande literatura do século XIX, como Edgar Allan Poe, são citados em textos ficcionais com o objetivo de assinalar os procedimentos de inovação e de crítica, através dos quais eles conquistaram um público fiel e amante desse tipo de narrativa.

No entanto, antes de trazer entretenimento ao leitor, como em uma narrativa policial clássica, o romance de Rubem Fonseca gera inquietação e desconfiança, porque esbarra no ceticismo da modernidade. Essa descrença na afirmação do raciocínio lógico como instrumento de se chegar a uma verdade definitiva nos leva até a seguinte indagação: qual é o sentido de desvendar um mistério? A resposta é a infinita tarefa de impor interpretações, sendo esta a única chave para o fim do enigma.

Em *A grande arte*, a tradição é evocada de maneira artificiosa para questionar a possibilidade de se atingir a identidade do real. A verdade, que a narrativa de suspense prometia ao final de cada história, com o desvendamento do crime, não encontrará lugar na literatura policial contemporânea. O crime revelado é o “assassinato” da realidade, e o narrador de Rubem Fonseca, convencido de que a perseguição aos criminosos não trará nenhum resultado eficaz, opta por uma visão onisciente, aproximando-se do crítico. Os textos, interpretados pelo cético Mandrake, passam a ser a única realidade possível.

Mesmo não sendo uma narrativa policial que siga os moldes do *romance de enigma*, *A grande arte* não deixa a desejar no objetivo de atrair e conquistar o leitor que,

familiarizado ou não com a obra de Rubem Fonseca, estará diante de um desfecho inusitado.

Assim como um bom romance policial, ao estilo *noir*, a narrativa de Rubem Fonseca cria situações inesperadas para dar vida a personagens intrigantes e de personalidades distintas, que, apesar de habitarem mundos diferentes, têm algum tipo de ligação. O autor cria cenas de suspense e ação, traz momentos de romantismo e outros cheios de violência e erotismo.

Como em todas as obras de Rubem Fonseca, nesta a violência não deve, pois, ser pensada com gratuidade, ou simplesmente como consequência da escolha de um tipo de narrativa que recupera essa característica do gênero policial, mas como elemento narrativo que pretende traduzir conflitos sociais contemporâneos, como a luta pelo poder e pela acumulação ilícita de dinheiro. No percurso da investigação, a violência se faz presente, sendo narrada, com riqueza de detalhes, desde as primeiras páginas do livro, e passa por momentos diferenciados até adquirir motivações como a perversão sexual ou a ânsia de vingança.

O erotismo surge como um dos temas recorrentes de Rubem Fonseca, aliado a cenas avassaladoras de sexo. Aqui vimos também a ironia e a pornografia sendo utilizadas pelo autor para compor suas críticas a uma sociedade que oprime, isola e maltrata seus indivíduos. Verificou-se também uma linguagem que explicita os atos sexuais, as partes do corpo, mesclando-se o pornográfico com o erótico, tanto na linguagem como no modo de se apresentar o enredo.

Ao final de nosso trabalho, analisamos a personalidade sedutora de Mandrake e sua relação conturbada com as mulheres. Utilizamos vários estudos para

entendermos a atmosfera “domjuanesca” que contagia e domina o personagem. Em consequência disso, percebemos que entre uma e outra investigação, o advogado sempre arruma um tempo para suas aventuras sexuais, e também, para outros prazeres que a vida em uma cidade como o Rio de Janeiro lhe proporciona. Deixando os casos mais simples sob a responsabilidade do sócio Wexler, Mandrake parece se sentir mais motivado a resolver ocorrências complicadas e que o afastem da monotonia de estar recluso em um escritório. Daí sua compulsão por envolver-se em ações perigosas, pondo em risco à própria segurança.

A relação do personagem com a cidade do Rio de Janeiro foi outro ponto ressaltado em nosso trabalho. Recuperamos alguns contos em que o personagem aparece revelando traços de afetividade e, principalmente, de consciência, porque entende que, há muito, a cidade se distanciou do caráter utópico da condição de ser um espaço destinado ao convívio amigável entre seus habitantes.

Como bom carioca que é, Mandrake ama sua cidade, vive dos problemas que surgem nela, mas sabe que, mesmo bancando, ora o detetive, ora o justiceiro, combater sozinho uma realidade perigosa e violenta é tarefa impossível.

A partir dessa análise sobre o romance *A grande arte* esperamos estar contribuindo com os próximos estudos da obra, embora reconheçamos as limitações naturais de uma dissertação de Mestrado.

7 BIBLIOGRAFIA

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Élia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. *Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da história policial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

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

AUGUSTO, Sérgio. “Walter Sales Jr. começa a filmar ‘A grande arte’ em novembro”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 set 1988, Ilustrada, p.1.

BIASOLI, Vitor. “Rubem Fonseca”. *A razão on line*. Santa Maria, 9 jul 2006, Colunas. Disponível em: <http://www.arazao.com.br/coluna>. Acesso em: 09 jul 2006.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____(org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 7-22.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...[et al]. 2 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CASTELLO, José. “Entre a ousadia e a competência”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de nov 1989, Segundo Caderno, p.4/5.

CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente*. Trad. Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

EDUARDO, Cléber. “O rigor despojado”. *Revista Época on line*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca>. Acesso em: 9 jul 2006.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “A palavra como arma e a imagem como armadilha”. In: RODRIGUES, Nelson (org.). *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1994.p.73-84.

_____. “Escrever é cortar ou contar palavras?”. *Semear*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_11.html. Acesso em: 12 set 2005.

_____. “Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa”. In: *Comum*. Rio de Janeiro, jun 2005, v.10. n. 24. pp.29-41. Disponível em: www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum24/Artigo2.pdf. Acesso em: 20 set 2005.

_____. “Lúcia McCartney ou as relações intransitivas”. In: *Matraga*. v1, n. 2/3 (Mai/ Dez 1987). Rio de Janeiro: UERJ. Instituto de Letras. pp. 30-5.

_____. “O assassino é o leitor”. In: *Matraga*. v.2 , n.4/5 (Jan/ Ago, 1988). Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras. pp.20-6.

_____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12 ed., 18 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Bufo & Spallanzani*. 24 ed., 2 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Contos reunidos*. 1 ed., 7 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo. Annablume, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Realismo feroz”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 jun 2001, Publifolha, p.3/4.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. Trad. Candida Villalva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1963.

HIGHSMITH, Patrícia. *O talentoso Ripley*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Luiz Costa. “O cão pop e a alegoria cobradora”. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.144-158.

LINS, Regina Navarro e BRAGA, Flávio. “Os conquistadores”. In: *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARTIENSSEN, Anthony. *Crime and the police*. London: Penguin Books, 1951.

MOLIÈRE. *Don Juan, o convidado de pedra*. Trad. e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M, 2002.

MURCH, A. E. *The development of the detective novel*. London: Peter Owen, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEDROSA, Célia de Moraes Rego. *O discurso hiperrealista. Rubem Fonseca e André Gide*. Dissertação de Mestrado orientada por Silviano Santiago. Departamento de Letras e Artes / PUC – RJ, 1977. Mimeo, 183f.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

POE, Edgar Allan. *Os assassínios da Rua Morgue e outros contos*. Trad. Álvaro Pinto Aguiar e Raul de Polillo. São Paulo: Boa Leitura, 1960.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte: Fapesp, 1996.

RITO, Lúcia. “O discreto charme de quem não quer dar entrevista”. *Jornal do Brasil*. Revista de Domingo, 17 mai 1987, p.26/31.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*, prefácio Marcelo Coelho; Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTOS, Amílcar Figueiroa Peres dos. “A grande arte e a sétima arte: uma leitura de Rubem Fonseca”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto>. Acesso em: 10 jan 2006.

SHIRASSU JR, Rubens. “A grande arte e o desespero feroz”. *Crônicas, contos e ensaios*. 11 jun 2003. Disponível em: <http://www.verdestrigos.com.br/sitenovo/site/cronica>. Acesso em: 13 dez 2005.

SILVA, Deonísio da. “A violência nos contos de Rubem Fonseca”. In: *Um novo modo de Narrar*. São Paulo, Cultura, 1979, p.49-61.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

_____. "O romance policial". In: *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Biblioteca tempo universitário, 1978.

TZVETAN, Todorov, "Tipologia do romance policial". In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VENTURA, Mauro. "Dois autores e seus dois personagens". *O globo*. Rio de Janeiro, 08 mai 2005, Segundo Caderno, p.1.

_____. "A grande arte de despistar". *O globo*. Rio de Janeiro, 08 mai 2005, Segundo Caderno, p.2.

_____. "Escritor venceu ação contra União". *O globo*. Rio de Janeiro, 08 mai 2005, Segundo Caderno, p.3.

_____. "Mandrake chega à TV e volta à literatura". *O globo*. Rio de Janeiro, 08 mai 2005, Segundo Caderno, p.8.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. "Rubem Fonseca volta ao conto". Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n15/fariovtexto.html>. Acesso em: 10 jan 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)