



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras
UNESP – Campus de Assis
ISSN: 1984-2899
www.assis.unesp.br/miscelanea
Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez.2010



A LITERATURA POLICIAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA LEITURA DOS TEXTOS DE RUBEM FONSECA

Rebeca Alves

(Mestranda — UNESP/Assis — FAPESP)

RESUMO: O gênero policial, na literatura, sofreu algumas alterações ao longo do tempo. Acredita-se que seu surgimento se deu com Edgar Allan Poe, em meados do século XIX. O escritor americano estabeleceu um método para esse tipo de narrativa que ficou sendo conhecida como *Romance de enigma*. Esse gênero foi muito explorado, e, apenas no século XX, com o *roman noir*, o gênero apresentou mudanças. Na contemporaneidade, escritores como Rubem Fonseca subverteram completamente o modelo de Poe, construindo uma narrativa que deixa de lado o crime para relatar o ponto de vista do criminoso. Assim, este texto pretende recuperar as transformações pela qual esse gênero passou, com o intuito de melhor compreender os romances policiais contemporâneos e, sobretudo, os de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: romance policial; literatura contemporânea; Rubem Fonseca.

RÉSUMÉ: Le genre policier, dans la littérature, a subi quelques modifications tout au long du temps. On croit que son épanouissement s'est donné avec Edgar Allan Poe, à la moitié du XIX^e siècle. L'auteur nord-américain a proposé une méthode pour ce type de récit qui a été connu comme *roman d'énigme*, par l'importance excessive donnée à la fin de l'histoire. Ce genre littéraire a été très exploré, et seulement au XX^e siècle, avec le *roman noir*, le genre a présenté des changements. À nos jours, des auteurs comme Rubem Fonseca ont complètement renversé le modèle de Poe, en construisant un récit qui méprise le crime, pour rapporter le point de vue du criminel. Ainsi, ce texte prétend signaler les transformations par lesquelles ce genre a passé, ayant l'intention de mieux comprendre les romans policiers contemporains, surtout ceux de Rubem Fonseca.

MOTS CLÉ: Roman policier; littérature contemporain; Rubem Fonseca.

Edgar Allan Poe (1809-1849), além de contista e teórico da arte do conto, é um artista importantíssimo para o surgimento do romance policial. Poe insere a figura do detetive Auguste Dupin em seus contos "Os crimes da Rua Morgue" (1841), "O mistério de Marie Roget" (1842) e "A carta roubada" (1845) e, com isso, estabelece um verdadeiro modelo para as narrativas policiais, tão bem conhecidas como narrativas de enigma. Para o artista, um conto deve ter uma estrutura incorruptível: começo, meio e fim, ou seja, ação com desenvolvimento, clímax e desenlace. O desfecho para o autor recebe um forte acento, pois

[...] todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho. [...] É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tenda ao desenvolvimento da intenção (*apud* GOTLIB, 1985, p. 36-37).

Da mesma maneira, Poe estabelece um método¹ de criação para a narrativa policial que leva em consideração dois pontos básicos: 1) a substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico na criação literária; 2) a história deve ser escrita de trás para frente, com o objetivo de que todos os incidentes se encaminhem a um fim desejado. Diante disto, percebemos facilmente que a estrutura narrativa do conto para Poe é equivalente à estrutura da narrativa policial, da qual o autor será uma grande referência.

As origens precisas do surgimento do romance policial não podem ser demarcadas com segurança: apenas tem-se a ideia de que suas primeiras manifestações ocorreram ainda no século XIX, em decorrência de diversos fatores dentre os quais destacaremos três.

Primeiramente, o desenvolvimento das cidades industriais, visto que o cenário onde passará parte das histórias policiais será, em geral, urbano. Concomitante ao crescimento das cidades ocorre também a necessidade de se

¹ Essas ideias estão presentes no texto de Edgar Allan Poe "Filosofia da composição" disponível em *Ficção completa, poesia & ensaios*, de 1981.

designar algumas pessoas para o exercício da função de policial, que neste momento já recebe a definição da qual conhecemos hoje. A este grupo de profissionais será dado, então, o ofício de manter a “ordem” e a “justiça” entre os cidadãos citadinos. Por fim, o terceiro e último elemento, que nos parece de fundamental importância para completarmos o quadro que ora propomos nesta rápida contextualização histórica, é a forte influência da ideologia positivista que tomava posse da filosofia e da ciência da época.

No século XIX, com a consolidação da burguesia, a sociedade sofre transformações de cunho econômico e ideológico. O criminoso, até o século XVIII, poderia se converter em vítima, devido, em grande parte, ao teor punitivo da lei que, por meio do suplício, exercia efeitos de alerta, terror e advertência ao povo, gerando ódio e desprezo das populações para com a polícia. Com o surgimento do Poder Judiciário, e da figura do Procurador, aos poucos vão se criando, solidificando e divulgando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado e a imagem de criminoso como um inimigo público, que pode prejudicar não só uma vítima em particular, como também a sociedade em geral. Assim, esse novo cidadão, habitante da recente sociedade industrial, sob um novo sistema político e influenciado por conceitos positivistas, adotará aos poucos a figura do criminoso como um inimigo público, um perigo social ou, até mesmo, um doente mental.

É neste novo ambiente que surgirá o Romance Policial Clássico, tendo como precursor no gênero o escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Como foi mencionado no início do texto, o autor referido concebe um método para o desenvolvimento da narrativa policial que o levará àquilo que chamamos de romance de enigma, cujo ponto fulcral está no desvendamento de um crime:

O enigma atua como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa, quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1983, p. 11).

Para Ricardo Piglia, em suas *Formas breves*, “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89), ou seja, a arte vive o duplo movimento — o

presente e o inesperado; o que aconteceu e o que está oculto. Assim, para ele, a arte do contista estaria em unir as duas histórias, revelando ao final aquela que não era de conhecimento do leitor. Esse pensamento pode ser transposto à teoria sobre a narrativa de suspense, já que o romance policial clássico sempre nos apresenta duas histórias: a do crime e a da busca de sua resolução.

O fato desencadeante deste tipo de narrativa é, então, o crime; sem ele não se tem história. A vítima morta é a personagem que motiva a investigação; ela serve de ingrediente narrativo que possibilitará o surgimento da segunda história, isto é, o inquérito. O mais curioso é que, neste tipo de romance, não se atribui valor à vítima enquanto ser humano; esta serve apenas como matéria prima para que o principal ocorra, ou seja, para que um detetive, repleto de coragem e habilidade, possa esclarecer o crime misterioso.

Ernest Mandel, no seu livro *Delícias do crime*, dirá o seguinte a respeito do descaso em relação à vítima nos romances policiais de enigmas:

A morte no romance policial não é tratada como um destino dos homens ou uma tragédia, e sim como objeto de indagação. Não é vivida, sofrida, temida ou combatida, mas torna-se um cadáver a ser analisado. A coisificação da morte se encontra no âmago do romance policial (MANDEL, 1988, p. 73).

Esse fenômeno ocorre devido à inversão de valores: o crime ganha relevo em detrimento da vida humana; o importante passa a ser um imediato restabelecimento da lei e da ordem. Existe apenas a divisão maniqueísta das personagens: os maus (criminosos) e os bons (o detetive), o que faz com que não haja espaço para questões psicológicas, como, por exemplo, os motivos que levaram o indivíduo a cometer tal delito.

No romance de enigma, o detetive é a figura-chave. Sua honestidade, seu raciocínio imbatível e sua coragem o tornam o herói da história. O resultado da investigação será sempre e necessariamente um triunfo da racionalidade e da lógica, centralizada no cientificismo da investigação e no positivismo como filosofia para o pensamento. Nos contos de Poe, por exemplo, o narrador é anônimo, amigo do protagonista-detetive Dupin, que é, ele próprio, um personagem apenas delineado, pois o que interessa é o seu raciocínio, sua

máquina cerebral. Tanto é assim que este detetive clássico é visto como um homem infalível e quase imortal.

O gênero policial clássico pode ser explicado ideologicamente, tendo em vista todos os aspectos apresentados acima, além de outros, como o fato de esta narrativa se situar em um período de consolidação da burguesia, o que evidencia um forte acento ideológico representado por esta classe social. Como se sabe, não há, para esta “máquina de raciocínio”, um caso impossível de ser resolvido; por este motivo a classe dominante consegue de certa maneira incutir na população a ideia de que tudo caminha “da melhor maneira possível, dentro da mais profunda ordem, moralidade e paz social”:

O romance policial é o império do final feliz — onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato (MANDEL, 1988, p. 80).

Edgar Allan Poe e seu detetive Dupin inspiraram outros inúmeros detetives, entre eles o famoso Sherlock Holmes, de Conan Doyle; Hercule Poirot, de Agatha Christie e, em menor grau, o importante *Commissaire Maigret*, de Georges Simenon. Juntos eles constroem, salvo algumas particularidades, por meio do medo, do mistério, da curiosidade, do universo matemático da investigação, da racionalidade — a falsa realidade de um possível equilíbrio social, nos quais os maiores e talvez únicos beneficiários sejam os membros da classe burguesa.

Na contramão dessas narrativas de investigação surge no final da segunda década do século XX o “romance negro”, romance da “série negra” ou “romance americano”, cujo criador foi Dashiell Hammett (1894-1961). Trata-se de um romance policial diferente daquele destinado aos amantes de enigmas, dedicado ao leitor que já estava saturado e até insatisfeito com este tipo de narrativa. Em princípio são abandonadas muitas das características do policial tradicional, como, por exemplo, o otimismo, a moralidade convencional, o

espírito conformista e, sobretudo, o detetive ou policial imbatível, incorruptível e extremamente racional.

Para tanto, muitas são as novidades incorporadas por este novo subgênero. A começar pela imoralidade ou amoralidade, pelo pessimismo, por uma linguagem baixa, pela falência da racionalidade quando defrontada com o real e o reconhecimento da fraqueza do intelecto, apontando suas incertezas. O detetive é um profissional que trabalha para sobreviver; logo, não há garantia de sua imunidade física, o que faz com que deixe de ser o herói social e passe a se misturar com os outros representantes da sociedade. O detetive não é mais aquele homem fino e bem-educado da maioria dos romances policiais tradicionais. Sam Spade, por exemplo, personagem central de *O Falcão Maltês* (1930), um dos mais conhecidos romances de Hammett, é agressivo, áspero e sem glamour.

O leitor, neste tipo de narrativa, adquire papel fundamental, e isso se dá por diversos motivos. Primeiramente, porque a ação é simultânea à narrativa, o que pressupõe certa incerteza quanto ao desfecho da história para ambos: o leitor e o narrador. Além disso, as descrições externas referentes às ações brutais e as violências físicas e verbais obrigam o leitor a deduzir o caráter e a personalidade das personagens e, assim, tirar suas próprias conclusões e sancionar o desfecho. Salientamos que essa tarefa é complexa, tendo em vista que, na maioria das vezes, este leitor, acostumado a uma “palavra final” do detetive clássico, no momento em que passa a acompanhar lado a lado os tropeços e enganos deste detetive *noir*, se vê exercendo um papel, não mais de puro espectador do quebra-cabeça dedutivo, mas de companheiro ativo na co-construção de significado, no preenchimento das lacunas deixadas pelo narrador.

Outros pontos significantes do romance negro dizem respeito à incorporação da eventualidade, do imprevisto, do acaso, com a finalidade de desmistificar o equilíbrio do policial clássico. Além disso, as gírias, os palavrões e o humor tornam-se ingredientes narrativos frequentes; os detetives, que

antes se abstinham de relacionamentos mais íntimos, passam a se envolver com mulheres em relacionamentos rudes e sem romantismo.

Segundo Mandel (1988), o tema central do *roman noir* circunda em torno da corrupção social e da brutalidade. Esta perspectiva entra em consonância com o estudo que Sandra Lúcia Reimão apresenta em relação aos textos de Hammett. Assim, podemos concluir que o ponto central desta “narrativa policial negra” é a crítica ético-político-social, haja vista que o escritor, por meio de seu detetive falível, nos mostra o quanto o mundo do crime está integrado à moderna sociedade capitalista:

Usando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc. E faz com que nós, leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente (REIMÃO, 1983, p. 62).

A crítica implícita do *noir* ao romance policial de enigma se dá principalmente pelo fato de este oferecer um grau quase nulo de realidade e verossimilhança. As tramas da série *noire*, quando se propõem a apresentar as fragilidades das relações sociais – a corrupção dos órgãos de autoridade, as violências urbanas, entre outras manifestações do egoísmo humano – buscam se espelhar de maneira “fiel” na realidade social. Em outras palavras, o romance policial americano — que Dashiell Hammett em sua narrativa da série negra, inaugura — pretendeu construir, via linguagem, uma metáfora do mundo político e social contemporâneo que o romance policial tradicional, comprometido com uma ideologia positivista-burguesa, tanto tentou ocultar.

No Brasil, o primeiro romance policial foi publicado em folhetim em 1920, pelos autores Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Coelho Neto e Medeiros e Albuquerque sob o título de *O mistério*². Este romance é importante não só por inaugurar o gênero em terras brasileiras, mas, sobretudo, por verbalizar a desvalorização do gênero tradicional, uma vez que incorpora na figura do

² Ver mais em: *Na trilha da narrativa policial brasileira*: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca, dissertação de Mestrado de Tássia Bellomi Patrezi (2009).

detetive Major Mello Bandeira, um Sherlock Holmes às avessas. Neste romance, todos (a polícia, o poder judiciário e a própria narrativa policial) sabem quem é o criminoso, menos o detetive. Este enredo evidencia a falência do paradigma deste profissional tradicional. É interessante pensarmos neste surgimento do tema policial no Brasil, para verificarmos que os primeiros romances policiais brasileiros já surgem com acentuado tom de crítica ao modelo cerebral difundido por Poe.

A narrativa policial na contemporaneidade consolida as transformações propostas pelo *noir*, mas também apresenta algumas diferenças, incorporando novos olhares para o gênero. No romance negro, Sam Spade é um detetive frequente, assim como Philip Marlowe de Raymond Chandler; técnica já muito usada no romance de enigma. Isso quase não acontece na narrativa policial do final do século XX. Não há o estabelecimento de uma personagem que acumula resoluções de crimes. Mesmo Mandrake, o advogado que aparece em algumas narrativas de Rubem Fonseca, não pode ser encarado desta maneira, já que ele não estabelece um padrão fixo como os detetives clássicos e da série negra. Ele não mantém, como mantiveram Spade e Marlowe a frieza e a atenção incansável para os detalhes, visando alcançar a justiça e a conclusão para o caso.

Outra diferença está no fato de os romances *noir* apresentarem certo tom de engajamento, fruto do desejo em fazer críticas à sociedade, à política e à moral da época. Na literatura contemporânea, pelo contrário, parece que não há esse interesse; temos mais uma exposição de novas possibilidades para o mundo do crime do que uma crítica incisiva às instituições. A oposição detetive/criminoso se dilui já que muitas vezes o próprio infrator também é autor de alguns crimes.

Na atualidade, muito se tem falado sobre a relativização da verdade. Esta questão perpassa diversos gêneros literários, como o romance histórico, a biografia e, como não poderia deixar de ser, também o romance policial. A própria História enquanto ciência sofreu alterações nas últimas décadas. As

interpretações dos fatos históricos são hoje tomadas como versões; sendo assim, um mesmo acontecimento pode conter diferentes variantes, dependendo, em muitos casos, do lugar social de quem as investiga e, principalmente, das motivações e intenções que este alguém — um historiador, por exemplo — quer comprovar, interferindo diretamente naquilo que se quer revelar. Sabe-se agora que a historiografia³ não está isenta das marcas ideológicas de quem fala, narra ou escreve.

Essa mudança na História é significativa porque evidencia uma perspectiva moderna, ou como se tem chamado, pós-moderna, da qual todos nós aos poucos temos sistematizado. Trata-se do fato de que nada no plano social condensa a verdade, mas tudo são versões para o mesmo acontecimento. Por isso, quando se pensa em romance policial levando-se em consideração este novo contexto histórico, é possível prever, por exemplo, que o desejo de condenação do criminoso depende do olhar de quem vê, pois, certamente, sob o ponto de vista do próprio infrator, seu delito é justificável. Segunda a estudiosa de Rubem Fonseca Vera Lúcia Follain de Figueiredo, o que se questiona na narrativa policial contemporânea é a possibilidade de alcançar a verdade dos fatos mediante a dúvida em relação ao que há fora do universo da linguagem. “[...] o grande crime a que esta literatura se refere é o ‘assassinato’ da realidade — daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo” (2003, p. 15)

Outras abordagens relevantes, referentes à pós-modernidade, dizem respeito à questão do sujeito. O indivíduo pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Hoje, se veicula o pensamento de que somos transformados continuamente pelos fatos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias,

³ Ver mais em: *Metahistória. A imaginação histórica na Europa do século XIX* (1973), livro do historiador estadunidense Hayden White, considerado um dos principais pontos da discussão internacional acerca do pós-modernismo e do pós-estruturalismo na teoria da História.

empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

Em virtude disso, não caberia mais ao texto policial do século XX um detetive linear, como aquele do romance de enigma. Segundo o teórico cultural Stuart Hall, "A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (2006, p. 13). Assim, o romance de tema policial que se faz hoje traz um enredo e personagens cuja ênfase está neste sujeito complexo, na instabilidade social, na intersubjetividade das relações humanas e na revelação da fragilidade de todos os órgãos sociais, dentre os quais podemos citar os veículos de comunicação, os partidos políticos e as secretarias de segurança (prisões, manicômios).

No Brasil, o escritor contemporâneo Rubem Fonseca é conhecido por empregar de maneira recorrente o gênero policial. Dentre as obras que se destacam, podemos citar *A grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990). Nesses romances o autor nos mostra além das características já apresentadas pelo *roman noir*, novas particularidades próprias da literatura contemporânea. Segundo Figueiredo, Fonseca parte dessa semelhança com o romance da série negra com o objetivo de alcançar indagações mais profundas. Nesta literatura, as personagens, percebendo "a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão possível que substitui a verdade inatingível [...]" (2003, p. 45); o que prova, mais uma vez, o distanciamento desta literatura em relação ao engajamento do romance negro, sobretudo por ela pressupor a impossibilidade de se alcançar o real.

De fato, em muito Rubem Fonseca contribuiu para a subversão do gênero policial clássico, em primeiro lugar pelo fato de sua literatura ter bebido das fontes do *roman noir*, mas também por trazer elementos ainda mais distantes do modelo criado por Poe. O autor deixa de lado a narrativa policial convencional, principalmente por ela se mostrar tão pouco correspondente à

realidade atual, e, assim, incorpora características inovadoras para o gênero, como, por exemplo, o hibridismo genérico, a intertextualidade e o exercício da metalinguagem.

Em *A Grande Arte*, um dos seus livros mais importantes, Rubem Fonseca apresenta como figura central o advogado Mandrake e seu sócio Wexler. Os dois representam a figura do detetive e do ajudante. No entanto, Mandrake subverte em quase todas as facetas os antigos decifradores de crimes. Primeiramente, ele não é um exemplo de homem moralmente inquestionável; tem um relacionamento fixo com Ada, por quem se diz apaixonado, mas não consegue ser fiel a ela. Sendo o advogado da história, Mandrake costuma se envolver fisicamente na investigação, já que, inclusive depois de quase ter morrido e sua namorada ter sido estuprada por bandidos, o nosso protagonista se empenha na busca pelos culpados, motivado pelo desejo de vingança pessoal e não pela vontade de fazer justiça social. Uma outra questão relevante sobre este advogado é o fato de estar sempre se envolvendo com todas as personagens da trama: muitas vezes, seus encontros sexuais têm por finalidade aproximá-lo dos criminosos.

Mandrake, assim como o Sherlock Holmes de Conan Doyle, reaparecerá na obra de Fonseca na novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), no romance *Mandraque, a Bíblia e a Bengala* (2005) e em alguns contos. Em todas essas aparições, ele estará envolvido em relacionamentos amorosos e em tramas perigosas.

No romance *Agosto*, o autor, por meio de fatos históricos, apresenta um policial, o comissário Mattos, que é o narrador e o protagonista da história. Mattos é honesto acima de tudo; logo, buscará sempre o verdadeiro culpado e a justiça. No entanto, ele não se engrandece vaidosamente por isso, haja vista que, para ele, encontrar o culpado é apenas uma de suas obrigações, prejudicando-o em muito sua atuação profissional. Na narrativa, são inúmeros os crimes que permeiam a vida do comissário, inclusive o suicídio do presidente da República, Getúlio Vargas. No final da narrativa, Mattos é morto, juntamente

com sua namorada, por Chicão, o assassino de um milionário que estava sendo investigado pelo comissário. O romance termina em meio a uma série de elementos deprimentes: a corrupção policial, as negociações políticas no Senado e na Câmara, a compra de favores etc. E por fim, a morte do único honesto, o comissário Mattos, serve como símbolo para sinalizar a impossibilidade de persistir algum resquício de honestidade naquele meio.

Mattos assemelha-se muito a outra personagem de Rubem Fonseca, anterior a esta: trata-se do detetive Guedes, de *Bufo & Spallanzani*. Isto é evidente, tendo em vista, principalmente, a honestidade e a persistência de Guedes nas investigações do assassinato de uma mulher rica. Neste romance, o narrador e protagonista é o escritor Gustavo Flávio, que tenta escrever o livro *Bufo & Spallanzani*, do qual já recebera da editora o pagamento adiantado. No entanto se envolve no crime referido acima, o que retarda ainda mais seus objetivos.

Aparentemente, *Bufo & Spallanzani* é um romance policial. Sob esse disfarce, Rubem Fonseca faz um pastiche do gênero, uma vez que o desconstrói fazendo uso dele mesmo. Dentre as características que sustentam esse raciocínio, a mais evidente é a metalinguagem, através da qual o escritor reflete sobre seu ofício. No romance em questão, o narrador é escritor e precisa escrever um livro intitulado *Bufo & Spallanzani*. Ao final, *Bufo & Spallanzani* é o livro de memórias do escritor Gustavo Flávio (não se deve confundir-lo com a obra de Rubem Fonseca), e o assassino desse peculiar romance policial não é um bandido encomendado, o mordomo, ou uma velha senhora, mas o próprio narrador.

Em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, Rubem Fonseca consegue subverter ainda mais o gênero. Neste romance decididamente não há quem “jogue limpo”. O cineasta-narrador representa bem o malandro que inverte a moral para justificar seus erros. Realmente, seus delitos se dão, em geral, por uma boa causa, ou melhor, uma boa causa para ele, mas que não prejudica a sociedade como um todo. Acontece que nem por isso ele está fora

da criminalidade. É válido dizer, entretanto, que seu primeiro “erro”, aquele que motivou os demais, não foi premeditado, já que as joias roubadas por uma quadrilha foram parar em suas mãos por um acaso do destino. Pequena eventualidade que, por sua vez, determina todo o desenrolar da história, envolvendo-o, de maneira expressiva, nas “sujeiras” da vida do crime. O chefe da quadrilha, assim como o narrador, também justifica seu erro por um motivo muito nobre: a sobrevivência do seu próprio corpo. Por outro lado, o irmão do narrador, um homem religioso, utiliza-se do exercício nobre do pastorado para enriquecer a custa dos fiéis.

Sob essa ótica, Rubem Fonseca não apenas adota como também explora o ponto de vista do criminoso; temos acesso ao crime pela perspectiva daquele que o cometeu. A ação, na maioria das vezes, acontece concomitante à narrativa, como se nós, leitores, fossemos, além de cúmplices do delito, a favor do crime ou de determinada ilegalidade; enfim, o narrador de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* nos faz entender o motivo que o levou a tal procedimento, de tal modo que ao final aceitamos completamente os seus argumentos.

Em *O doente Molière* (2000), o fato propulsor da história é a morte do dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622-1673). O romance é narrado pelo amigo de Molière, conhecido na narrativa apenas como Marquês, que rememora os momentos finais do autor de *Le malade imaginaire* (1673) quando este afirma ter sido envenenado. Durante um bom tempo em silêncio, o marquês decide então, por meio da narrativa, esclarecer o suposto assassinato. Toda história, portanto, gira em torno da investigação realizada pelo marquês, que vê nas peças de Molière as pistas que o levará ao assassino do amigo.

Como observa Elaine Cristina Caron em sua dissertação de mestrado (2008, p. 56), ao contrário do suspense característico das narrativas policiais, em *O doente Molière* esse momento de tensão quase desaparece e isso acontece por um motivo claro: o crime só pode ter ocorrido devido aos

inúmeros inimigos que o dramaturgo somou durante a vida ao ridicularizar em suas peças vários grupos da sociedade, desde os “burgueses tolos” até os “religiosos hipócritas”. Assim, saber quem de fato cometeu o crime fica em segundo plano servindo apenas como elemento narrativo e “pretexto para um passeio pelas obras do dramaturgo e também pela literatura francesa do século XVII” (p.56).

No livro de crônicas *O romance morreu* (2007), Fonseca aborda o tema policial em “o quinto suspeito”. Nesta crônica, temos um narrador que, por meio de um relato cuja proposta é achar o culpado do sumiço de seu relógio, apresenta desde métodos e teorias concernentes à descoberta de um crime — no caso um assalto, à comprovação da fraqueza do raciocínio lógico quando defrontado com o real, chamando a atenção para a fragilidade da memória quando utilizada como instrumento de análise. Um ponto importante nesta crônica é o fato do narrador explorar o gênero policial sem a presença do crime de morte, isto é, não é propriamente um assassinato que motiva a narrativa policial contemporânea, diferentemente dos romances de enigma e dos romances *noir* em que o corpo estava sempre presente como um motivador indispensável à investigação.

Nos contos, Rubem Fonseca aborda o tema policial na medida em que explora a violência urbana nos seus mais variados aspectos. O crime acontece no âmbito social — a cidade contra o indivíduo e o indivíduo contra a cidade, movimento que ultrapassa qualquer fronteira de classes. Nas histórias de “feliz ano novo” e “o cobrador”, contos que dão título às obras de 1975 e 1979, respectivamente, o crime é justificado pela situação de carência — saúde, moradia, alimentação — e ausência — de respeito, de atenção das autoridades etc. Todavia, ainda que o leitor compreenda que os crimes são um reflexo de uma sociedade desigual, que marginaliza, julga e oprime, a descrição dos assassinatos o causam igual horror. O dilema nos leva, então, a reflexão de uma situação social comum e frequente em que todos somos parcialmente culpados pelos crimes. Em “passeio noturno”, por sua vez, Fonseca comprova

que, se no âmbito econômico a sociedade se agrupa em classes — alta, média e baixa, citando as principais — no quesito que diz respeito à criminalidade, as camadas sociais se diluem e formam um único grupo em que a diferença está no motivo, no modo e no objetivo de cometer o delito, porém todos chegam ao mesmo fim.

Vera Follain de Figueiredo por meio da exemplificação de vários contos do autor, entre eles, “Agruras de um jovem escritor” (*Feliz Ano Novo*, 1975), “Artes e ofícios” (O buraco na parede, 1995) e “Romance negro” (*Romance Negro e outras histórias*, 1992) chama a atenção para uma preocupação recorrente de Rubem Fonseca em sua literatura; trata-se da questão de autoria “num contexto em que a arte é um bem comercializável” (2003, p. 53). Segundo a autora, repetidas vezes os crimes narrados na literatura fonsequiana “nada mais são do que plágio ou formas diversas de usurpação da autoria” (p.53). Em “Agruras de um jovem escritor” o personagem que ditava os romances para a namorada datilografar, descobre depois que esta se suicida de que era ela a verdadeira criadora da obra. Em “Artes e ofícios”, um verdadeiro exercício de *mise en abîme* se forma para contar a história de um narrador que compra o romance escrito por uma mulher desconhecida que, curiosamente, cria uma narrativa chamada *O falsário* cuja história gira em torno de alguém que forja uma autobiografia de Machado de Assis. Já em “Romance negro” Landers, um escritor desconhecido, mata o famoso romancista de histórias policiais Peter Winner e se faz passar por ele, fazendo com que a sua própria biografia seja tragada pelo universo ficcional. Vale mencionar o fato deste conto também teorizar a respeito da narrativa policial, uma vez que a grande maioria das personagens são escritores ou apreciadores deste gênero.

Assim sendo, as narrativas policiais de Rubem Fonseca ganham profundidade estética devido, muitas vezes, às “brincadeiras” que o autor desenvolve com a linguagem. Seus textos são repletos de intertextos literários; seus narradores, por meio da metaficção, expõem o ato profissional de escrever livros; sua linguagem se aproxima muita da dinâmica fílmica; seus livros

sempre adotam o procedimento da *mise en abîme*, ou seja, sempre há uma história dentro da outra, como em *Bufo & Spallanzani* e no conto "Artes e ofícios", dentre outros recursos de escrita. Por outro lado, a sagacidade de Rubem Fonseca se evidencia, sobretudo, pelo fato de o autor explorar a corrupção social que está engendrada no ser humano, isto é, em meio a tanta degradação sexual, relações por interesse, prostituições de todos os âmbitos, Fonseca consegue abarcar em seus textos o caráter filosófico dos comportamentos humanos.

Para finalizar, é válido sistematizar esta nova frente policialesco-literária reforçando seus aspectos mais relevantes. Como já vimos, desde o romance negro até hoje, o gênero policial sofreu profundas alterações ideológicas. O que se pretendia na origem de sua criação era, entre outras coisas, agradar o público leitor com uma literatura instigante, que incutisse moralidade e tranquilidade, e isso porque o detetive dedutivo era capaz de solucionar todos os crimes e fazer crer à sociedade que a ordem estaria restabelecida. Com o surgimento da série negra, o romance policial começou a ser veículo de crítica social. Assim, além do prazer literário, os escritores também se empenhavam em desmistificar a irrealidade racional e genial dos detetives decifradores de enigmas. Na contemporaneidade, por sua vez, eles mantiveram os aspectos de denúncia dos meios de comunicação, das autoridades e da fragilidade física, moral e social do indivíduo como um todo; mas, além disso, houve também um aperfeiçoamento estético e uma relativização em relação ao criminoso e ao desfecho da história, propondo novas interpretações sobre os fatos.

Para concluir, nesta narrativa policial contemporânea o importante não é desvendar o crime, mas, ao contrário, seu efeito de valor está na busca, na investigação, isto é, em todo o processo que envolve a criminalidade. A habilidade desta narrativa encontra-se na "brincadeira" da averiguação, metaforizada, muitas vezes, na figura do labirinto, da biblioteca ou de uma enciclopédia onde um dado sempre nos leva a outro, infinitamente. Então, diante das diversas possibilidades de caminhos é preciso optar por um, nem

que ele seja fruto da própria imaginação. Assim, como muito bem concluiu Umberto Eco em sua célebre narrativa, para esse novo romance policial o importante é continuar buscando o nome da Rosa.

Referências bibliográficas

CARON, Elaine Cristina. A metaficção e as entrelinhas em *O doente Molière* (2000) de Rubem Fonseca. Dissertação (Mestrado em Letras) — Literatura e Vida Social/Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ UNESP.

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

FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

_____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

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

_____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

_____. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

_____. *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

_____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: História social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

PATREZI, Tássia Bellomi. Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca (2009). Dissertação (Mestrado em Letras) — Estudos Literários/Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de. José Marcos Mariani & Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

Artigo recebido em 23/07/2010 e publicado em 08/11/2010.