

DA ESCALA DE CINZA DA ESCRITA *NEGRA* BRASILEIRA

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO
Universidade de Lisboa

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO
Universidade da Corunha

RESUMO: Neste ensaio pretende-se cartografar a plural escritura *negra* — isto é, policial, de mistério e/ou criminal —, vigente no Brasil nos últimos cinco lustros. A partir de reflexões já publicitadas e de opções particulares de leitura, estabelece-se um ‘tendencioso’ corpus referencial, onde se incorporam diversas tonalidades desta singular *grisaille* ficcional: a respeito dos parâmetros convencionais do género, tanto as obras mais ortodoxas quanto as gradativamente heterodoxas, mas privilegiando aquelas que indagam na problemática do socialmente humano.

PALAVRAS CHAVE: literatura negra, literatura policial, literatura brasileira contemporânea.

ON THE SCALE OF GREY IN BRAZILIAN CRIME FICTION

ABSTRACT: In this essay, the intention is to map the plurality of crime writing —that is detective, mystery or crime fiction— which has appeared in Brazil over the last quarter of a century. Working from reflections which have already been published as well as specific reading choices, a “biased” corpus of reference has been established. It incorporates the spectrum of this unique *grisaille* fiction, with regard to the conventional parameters of the genre, in both the more orthodox works and the more unorthodox works, favouring those that examine the issues of human social concerns.

KEYWORDS: crime fiction, hardboiled, detective fiction, contemporary Brazilian literature.

Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que não quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente o texto.

RUBEM FONSECA

Se la fantasia ha potuto coincidere con la realtà, la colpa è da addebitarsi, a mio parere, alla realtà.

ANDREA CAMILLERI

Le débile soumis à la psychanalyse devient toujours une canaille.

JEAN-PIERRE GATTÉGNO

Na literatura policial brasileira, entre o gris (ou o cinzento) e o negríssimo (ou o nigérrimo), há uma ampla gama de possibilidades, uma autêntica multiplicidade de tons e uma tal variedade de cores escriturais intermédias que, a preto e branco, permitiriam elaborar uma interminável lista Pantone de tal criminosa escrita.

É por isto que, nas páginas que se seguem, pretendemos só — e não é pouco! — referir algumas coordenadas que, *grosso modo*, centradas na escrita dos cinco últimos lustros,¹ podem (e devem) ser consideradas como muito parciais e até facciosas, por também estarem baseadas tanto no doestado gosto, quanto em prévias reflexões datadas, próprias e alheias, e na mais atual opinião harmonizada dos teimosos leitores do género que somos. E tendenciosas, sim, dado que temos vontade de, sem exclusivismo, privilegiar aqueles autores e obras que indagam na *umana cosa* bocacciana, que, afinal, è *aver compassio-*

¹ Como data *a quo*, optámos pelo ano de 1990, autêntico divisor de águas, em que, por um lado, além da sua centralidade sociopolítica no Brasil, é publicado o paradigmático romance «de mulher fatal desaparecida e de herói de particular moral a procurá-la» — *kitsch e noir*, na sua deglutição cinematográfica e literária da cultura de massa (e, paradoxalmente, também do desassossego) — *Onde Andará Dulce Veiga?: Um Romance B*, de Caio Fernando Abreu (1948-1996), encerrado, aliás, com uma citação da extraordinária narrativa *Água Viva* (1973) de Clarice Lispector: «Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus». Por outro lado, ano em que também se publica o não menos referencial romance *Agosto* de Rubem Fonseca (1925), em que, com o descorar das fronteiras do género, coexiste o discurso histórico-documental e o detetivesco-policial, revisitando a crise brasileira culminada em agosto de 1954 com o suicídio do Presidente Getúlio Vargas.

ne degli afflitti, assim como aqueles romances que extravasam os condicionantes restritivos do género negro *tout court*.

Neste sentido, se já Mário Cesariny legitimava em exclusivo «antologias só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas», temos para nós que uma real e possível via de aproximação criteriosa ao interminável Pantone criminal das terras verde-amarelas, honestamente, não devia ser de um outro modo menos partidista para quem isto escreve.

É assim que, partindo de «exercícios de admiração», à Cioran, de maneira propositada desenharemos úteis abcissas e esclarecedoras ordenadas do espaço negro que nos (pre)ocupa; insistimos, cartografamos, pois, com coordenadas subjetivas porque, de maneira paradoxal, achámos que também são facilmente objetiváveis neste duvidoso, etéreo e canibalesco género.

Na verdade, apesar de pretendermos evitar o bizantino, gasto e consabido debate nominalista,² assim como fugir da discussão quantitativa e qualitativa, próprios de tautológicos *sorbonnards* e *papelards*, deve-se atentar a que a prática da ficção negra devém, ainda assim e com muito poucas exceções, uma espécie de complicado e problemático «a-lugar descontraído e comercial», um algo secundarizado por não alcançar a etérea altura da, *bref*, «literatura a sério». Coisa, aliás, perfeitamente explicável — achamos que não tanto justificável —, por um lado, pela convencional e quase geral consideração displicente a seu respeito, da parte de aqueles que, erigidos em guardiães de restritivas essências, cultuam, em termos gerais, uma levitante e excludente literatura.

Por outro lado, apesar do reconhecimento desta escritura ficcional, através de repetidos e prestigiosos prémios e da sua transitividade para com o cinema ou a televisão, este universalizante e totalitário prejuízo resulta mais poderoso, se couber, numa literatura como a brasileira. Literatura que, inusitada e felizmente, também se caracteriza por ter elevado a referencial e paradigmática a singular (e notoriamente plural) heterodoxia de, entre muitas outras possíveis escritas, a ambigualmente desconfiável de um Machado de Assis, a epicamente «prosoemática» de um Guimarães Rosa, a conturbadamente íntima e desconcertante de uma Clarice Lispector, a telúrica e processualmente identitária de um Raduan Nassar, a distorcida e perturbadoramente terrível de uma Lygia Fagundes Telles ou, por polemicamente encerrar este caótico per-

² Achamos que a Câmara Brasileira do Livro, nos seus convencionais «Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)», optou por uma denominação despreziosa que, na sua paradoxal precisão inconcreta, é perfeitamente válida: «Ficção policial e de mistério (Literatura Brasileira)».

curso de enumerativos *exempla*, a compósita e entrecruzadamente indagadora de um Nuno Ramos.

Não há dúvida de que o «(a)lugar» da ficção criminal que nos diz respeito se situa, por via de regra, entre a «literatura exigente»³ e o *prêt-à-lire* dos *fast-book* (onde, especialmente, se integram os degradados livros de autoajuda com grande sucesso de vendagem).

No sentido de justificarmos os gritantes silêncios a respeito de certas obras e explicarmos o facto de, nas páginas que se seguem, só referirmos o, para nós, digno de ser lido neste campo escritural por um ou outro motivo, reparemos naquilo que, já na primeira metade do século XIX, dizia o filósofo alemão Schopenhauer das possíveis leituras: «a arte de não ler é sumamente importante; para ler o bom, uma condição é não ler o ruim, porque a vida é curta e o tempo e a energia são escassos».

Manuel Vázquez Montalbán (2009: 147 e 148), reivindicando, com justiça e com o seu habitual brilhantismo, a escrita ficcional de Chester Himes, em «Harlem, el mundo», dizia:

Si bien es cierto que sus novelas pueden ser adjetivadas como policíacas, son tan pluridimensionales y abiertas que merecerían ser consideradas como novelas sin adjetivos, grandes pequeñas novelas que han hecho de su autor un maestro equiparable a Hammett, Chandler, Poe o Simenon [...].

Con respecto a la novela policíaca, a la novela de género, Himes es una muestra de que los géneros son meros referentes que no deben ser respetados por los escritores auténticamente creadores. Lo policíaco se convierte en una apoyatura técnica, en una especial arquitectura de la novela, pero no en un fin ensimismado.

E, aliás, assumindo estas palavras, *ipsis verbis* e *ad hoc*, é de outros «grandes pequenos romances» e de diversos criadores brasileiros, desrespeitadores e não umbilicistas, que queremos nós hoje dissertar aqui, de maneira preferente e necessariamente sucinta, com inevitáveis elipses e incontornáveis eclipses. Isto é, falaremos fundamentalmente de autores expandidos, de ficções de género intempestivo e duvidoso, mas também, de maneira complementar, de não menos interessantes obras divertentes ou de escritores que, com inequí-

³ Servimo-nos, de maneira propositadamente exemplar, da afortunada e rendível expressão concetualizada pela professora Leyla Perrone-Moisés, em 2012, para referir uma tendência de «literatura de proposta» no Brasil dos últimos tempos — na verdade, situada mais em concreto no espaço literário paulistano —, marcada, principalmente, pelo ensaísmo, as artes plásticas e a recusa da linearidade narrativa.

voco proveito, obedecem as regras e respondem ao também respeitável «horizonte de espera» dos leitores.

Com estes discutíveis pressupostos, mas firmes alicerces, começemos pelos mais brancos territórios, pois é óbvio que o Brasil não se eximiu dessas operações de (re)escrita e continuação literária dos clássicos universais. Em concreto, referimo-nos, por um lado, como uma primeira, feliz e significativa amostra, à divertida reinvenção, ao afortunado pastiche que supõe o romance cómico-detetivesco *O Xangô de Baker Street* (1995), «continuando» as aventuras de um Sherlock Holmes na *Belle Époque* tropical no Rio de Janeiro do «Imperador filósofo» D. Pedro II.

Quase um século depois do seu nascimento público, o carioca Jô Soares (n. 1938) felizmente dava a lume a história de um *serial killer* — o abrasileirado «siriálquiler» e o «zirikili» filtrado pelo iorubá —, «do escabroso caso que não conseguiu resolver» o *irregular* cocainómano de Baker Street, apesar da sua «agudíssima» capacidade dedutiva, nem pôde contar o narrador Watson, mesmo seguindo o conselho de madame Sarah Bernhardt para «passar a escrever todos os seus casos», por proibição expressa do próprio Holmes: «esta história passada em terras brasileiras é a única que você jamais poderá contar».

Três meses depois da aparição do criminólogo violinista, criado por Arthur Conan Doyle, entre março e abril de 1886 no *Beeton's Christmas Annual*, «o gordo» Soares ousa explicar definitivamente para nós — que não para o «estúpido inglês» — a autêntica identidade carioca de um sádico, mórbido e antropófago Jack, o Estripador, o «Destruidor, o Exterminador» ou, na língua iorubá *nagô*, «o Oluparun», que, dois anos depois, cometeria os seus estarrecedores assassinatos no submundo londrino.

Só em parte utilizando o cânone original e servindo-se de uma perfeita ambientação — baseada numa rigorosa e seletiva bibliografia que se reproduz ao final do romance — e de uma liberta invenção, a obra aproveita as potencialidades humorísticas e hilariantes de Holmes — que, aliás, devirá Xangô «portuga»⁴ —, conseguindo

⁴ Caraterização essencial na esmerada carpintaria textual da obra, porque, sem chegar ao primor entrecruzado do italiano «oficial» e familiar, do siciliano e do italiano «sicilianizado» nas obras de Andrea Camilleri com o protagonismo do comissário Montalbano, o contraste entre as modalidades portuguesa e brasileira da língua, fazem com que, a pesar da canibalização fluminense de Holmes, este fale, «no mais fino português lisboeta», como um patricio de gema — na verdade, mais explicado pelo narrador do que refletido sistematicamente nos parlamentos do detetive de «inexpugnável castidade».

recuperar e escapelizar con vitalidade un imperialmente dourado Rio de Janeiro oitocentista, «que foi, mas não é mais» (adaptando o «Curitiba foi, não é mais» do iconoclasta narrador Dalton Trevisan); recrear e tropicalizar o «noso» británico Holmes de maneira xenial, paródica e maliciosa; propoer e construír honradamente o desafío dun atractivo e intrigante enigma detectivesco ou unha intelixente construción narrativa, unha riquísima expresividade e mais un moi divertido discurso para o noso disfrute (Martínez Pereiro 2007: 130-131).

Neste mesmo ámbito de continuidade e reescrita, podemos mencionar, para só pôr un segundo exemplo, outro lúdico romance situado num novo paradigma, onde vida e literatura (ou literatura e crime) se confundem, num dilatado espazo de sombra em que é possível relacionar, à distância e de maneira indireta, os alicerces e a escrita de um referencial e incontornável Borges e de não poucos autores contemporâneos.

No sentido em que Camilo Bogoya (2008: 27), «para relacionar dos obras: la de Borges y la de Pascal Quignard», manifestou que «la herencia de Borges no necesariamente está relacionada con su nombre, sino con un conjunto de problemas», com um algo de paradoxal, «buscando una vía intermedia entre la presencia explícita y la trama de las analogías», já dissemos noutro lugar (Martínez Pereiro 2011: 135) que:

En este espacio de (con) fusión y dilución de —por simplificar— ficciones y realidades (otras), en el interior de la zona sombría comandada por la literatura, el Borges escritor y el Borges hombre alcanza(n) la categoría de mito como personaje, como materia literaria. Y es aquí, evocándolos *in absentia*, donde nos contentaremos con reenviar, de entre otros muchos posibles, a los precisos mundos ficcionales, devoradores de lo (ir)real borgeano, del excelente *rompol* de Luis Fernando Veríssimo *Borges e os orangotangos eternos* (2000).

Neste pequeno policial de base literária e localizaçãõ portenha, escrito *ad hoc* e por encomenda, para a excelente coleção, não por acaso, intitulada «Li-

Neste sentido, os leitores devem saber que, na edição portuguesa da Editorial Presença, em 1996, o referido contraste é totalmente apagado com a nivelação, na modalidade lusitana, das «peculiaridades» linguísticas brasileiras (gráficas, morfológicas, sintáticas e lexicais), prejudicando «desafortunadamente grande parte das connotações e dos efectos ambientais, estilísticos e narrativos conseguidos polo autor, que, ademáis, teñen moi importantes repercusións no intelixente enigma que se pon ao lector na intriga» (Martínez Pereiro 2007: 130).

teratura ou Morte» da paulistana Companhia das Letras,⁵ sobre escritores que devem personagens, o porto-alegrense Luís Fernando Veríssimo (1936), também com a explícita sombra da obra inaugural de Edgar Allan Poe, converte, de maneira magistral, o cego Borges e o borgeano em matéria ficcional e, com ele, o anódino e livresco Vogelstein em testemunha de um crime congressional de consequências apocalípticas, peça-chave do diabólico e difícil quebra-cabeças⁶ que dele se deriva, e colaborador, com a sua visão e memória, do escritor argentino, na sua mirabolante resolução.

Mas a afluência para a escritura policial brasileira do borgeano não passa por este texto de Veríssimo — que, com desenhos de Miguel Paiva, criou as paródicas e divertidas histórias a quadrinhos do «americanizado» detetive Ed Mort —, pois, com maior ou menor entidade, o universo do genial escritor argentino está presente noutras obras, ora como base difusa, mas atuante, ora, não raro, como culturalista referência analógica de *mise en abyme*.

Pelo que diz respeito ao primeiro aspeto, para pôr apenas um exemplo, recorde-se *Estado Vegetativo* (2007) do psicanalista Tiago Novaes (n. 1979), romance em que, à maneira borgeana, o filosófico detetive Guedes, em «estado vegetativo» e em paralelo à interpretação da cidade paulistana, divaga e rememora a investigação sobre uma série de assassinatos de escritores de romance policial.

Quanto ao segundo aspeto, entre outras várias possíveis, tenha-se em linha de conta a obra do paulistano Daniel Galera (1979). Se o primeiro e premiado romance da citadina coleção «Amores Expressos», *Cordilheira* (2008),

⁵ Apesar de a sua génese partir de um evidente interesse comercial, esta feliz iniciativa editorial propiciou que, na prestigiada coleção, também aparecessem, nesse mesmo ano de 2002, outros textos de autores brasileiros de diferentes gerações e diversas conceções e trajetórias escriturais; por assim dizê-lo, oscilando entre a ludicidade e o patetismo, menos «brancos», mas equivalentes ao de Veríssimo naquilo que diz respeito à distorção policial e à inteligência «(meta)literária» — para nós, de uma inegável qualidade e um incomum interesse, não suficientemente ponderados: *O Doente Molière* do já mencionado Rubem Fonseca, *A Morte de Rimbaud* de Leandro Konder (1936), *Os Leopards de Kafka* de Moacyr Scliar (1937), *Bilac vê Estrelas* de Ruy Castro (1948) ou *Medo de Sade* de Bernardo Carvalho (1960).

⁶ Há numerosos «romances enigma» que, misturando modelos de enredo policial, apresentam um quebra-cabeças. Deles, gostaríamos de referir, a título de significativo exemplo, *Suicidas* (2012), interessante ficção de estreia do jovem advogado Raphael Montes (1990), em que a delegada Diana Guimarães investiga o suicídio, servindo-se do jogo da roleta russa, de nove jovens universitários da abastada elite carioca, através das suas mães: da sua coletiva e traumática compreensão das razões e da sua difícil e progressiva conscientização das consequências.

é protagonizado por uma escritora e pela seita de escritores fanáticos com que se envolve em Buenos Aires, em *Barba Ensopada de Sangue* (2012), utilizando como mote a indagação, em âmbito gaúcho, da morte violenta do seu avó, assim como o processo de auto e de exo conhecimento, gera-se um desenvolvimento paralelo ao da narrativa borgeana de *Ficciones* (1945) «El Sur», pois, como nos comunica, já no primeiro capítulo, o inominado protagonista: «Lembro de ter pensado que se ele acabasse morrendo num buraco qualquer da existência numa briga de faca como aquele personagem do Borges naquele conto “O sul”, nada seria mais apropriado. Seria trágico, mas apropriado».

Seguindo no universo escritural da mais branca *grisaille*, ainda podemos lembrar duas das instigantes obras publicadas na coleção «Elas são de morte», promovida em 2003 pela editora carioca Rocco, na procura de um suspense criminal feminino e verde-amarelo escrito por autoras brasileiras do campo dos mídia.⁷

Em primeiro lugar, em *Uma Aula de Matar* (2003), a jornalista e professora pernambucana Ana Arruda Callado (1937), sob o viés do romance *noir*, resolve o enigma ficcionalizado, mas, à revelia da habitual vitória do bem e da virtude, a assassina não pode ser culpada pelo detetive: no âmbito da perpétua conspiração acadêmico-universitária e relacionado com os interesses de um concurso para uma vaga de professor titular, um dos candidatos é assassinado, recaindo as suspeitas sobre a concorrente mulher que, no passado, padecera prisão política.

Em segundo lugar, no muito carioca — por sabor — e perfeito — por construção — romance *Pescaria de Corpos* (2004), ortodoxo a respeito dos modos e das modas do policial em inglês dos dois lados do Atlântico, a escritora e jornalista Cláudia Mattos situa a fascinante delegada Luzia a investigar um sofisticado *serial killer* que só mata mulheres estrangeiras.

Dando mais um passo para o limite mais negro da escala, podemos focar os territórios da violência e da marginalidade, afirmando o que, nos últimos tempos, alcançou uma maior visibilidade representativa, a respeito da escrita do período visado e como consequência do encerramento do caótico, acelerado e ininterrupto processo brasileiro de urbanização e migração.

⁷ Aos que se seguem, ainda poderíamos acrescentar a também interessante trama em *flash back* do cinematográfico romance *O Primeiro Crime* (2003), da escritora carioca Carmen Moreno, ou a interessante história de amor, desengano e crime *Vende-se Vestido de Noiva* (2004), da roteirista e jornalista mineira Denise Assis — que, aliás, também é a responsável pela ideia e pela coordenação da coleção.

A título de exemplo de uma das representações possíveis da violência urbana, mas num teor essencialmente burguês e modulada em equilibrados parâmetros ético-estéticos, podemos citar a novela *Estorvo* (1991), do romancista e compositor Chico Buarque (n. 1944), que se constitui como uma grande metáfora desse Brasil finissecular, tantas vezes distorcido e espetacularizado, sob o signo da indiferença e o amoralismo endémicos. *Estorvo* é a história do homem errante e errado, do «estorvo»: é o retrato de uma peculiar resistência e afirmação face ao desastre dominante no espaço marginal, com base na decisão de alguns de se fazerem, além de participantes, inexpugnáveis numa sociedade em decomposição. Narrada em primeira pessoa, a novela mantém-se constantemente no limite do onírico, como uma projeção do desespero subjetivo na crónica do quotidiano brasileiro. De facto, o narrador inicia um percurso obsessivo através da sua história, arquetizada de memória e covardias, em que há espaço também para a realidade e mesmo para a ironia a respeito da epidemia sensacionalista da escrita da altura.

Já, no seu segundo e impressionante romance *Benjamim* (1995), o narrador retoma a exemplaridade metafórica e aprofunda vetores ficcionais e escolhas temáticas do anterior: «máis unha vez en chave de angustiante *desesperanto*, aborda unha outra “peregrinación alucinada”, agora visando a demanda dunha vida fragmentada, mais neste caso no interior da mente do novo “proto-agonista”, Benjamim Zambraia» (Martínez Pereiro 1977: 136), lembrando-a, fragmentar e oniricamente, no momento do seu fuzilamento.

Destarte, a literatura *negra* integra entre os seus temas, numa (re)apresentação alternativa, o novo espaço «residual», marginal e violento, resultante do capitalismo altamente desenvolvido: a perspetiva e o protagonismo do passadista âmbito burguês são cedidos à geografia humana da favela, que, na dialética entre riqueza e pobreza, encontra o seu polo catalisador, para onde convergem os principais vetores da sua problemática, das suas esperanças e frustrações, e onde, curiosamente, muitas vezes, a miséria — material e moral — se revela um poderoso motor económico. O professor João Cezar de Castro Rocha (2005: 65) explica esse fenómeno literário, surgido com o fim do passado século e ainda em processo de (re)elaboração, como a passagem da tradicional «dialética da malandragem» — formulada por Antonio Candido já em 1979 — à inovadora e mais crua «dialética da marginalidade».

Trata-se, pois, de uma ficção realista urbana, dominada pelo desassossego, a incomunicabilidade e a desagregação social, que modela em termos «presentativos» uma vertente polifónica e heteróclita do tema da angústia do tempo presente, reassumindo uma *literaturização* idealizada do complexo mundo da

favela, na procura de um universo narrativo mais coerente e plural. Nessa idealização, o barroquismo da violência incorpora um movimento circular de sensacionalismo literário, a que se impõe a necessidade de uma literaturização diferente, em que a imagem da violência não se dissipe, mas sim a obliteração absoluta da preocupação estética ou artística.

Nesta linha, deparamos com a produção ficcional de criadores chegados da periferia das grandes cidades, favelados em sua origem — de maneira respectiva, no Rio e em São Paulo — como Paulo Lins (n. 1958) ou Reginaldo Ferreira da Silva (n. 1975), de nome literário Ferréz. São aqueles que, em parâmetros realistas e (pseudo)naturalistas, fazem matéria romanesca da sua experiência pessoal de exclusão radical nesse espaço, permitindo, assim, refletir sobre a interessante variação a respeito da distopia urbana contemporânea. São os autores dos romances polifonicamente estruturais *Cidade de Deus* (1997), o carioca, e de *Capão Pecado* (1999) e *Manual Prático do Ódio* (2003), o paulistano, em que, aliás, a pobreza já não é simples paisagem e a favela está problematizada como mapa intersticial de histórias e identidades:

Essas obras distanciam-nos dos espaços de alto risco e da persistente incerteza criada pelos nihilismos contemporâneos, mas deixam manifesto algo mais do que uma perspectiva pessimista e purgativa sobre a realidade, pois aproximam uma nova visão artística do sofrimento e da miséria através da aguda sensibilidade para o terror e o espanto (Martínez Teixeira 2013: 62).

Aguda sensibilidade que, aliás, poderia adjetivar também o tenso retrato do poder e da cruel violência no vívido e excelente romance *Inferno* (2000), da paulista Patrícia Melo (1962) — cuja obra depois retomaremos —, que nos expõe a saga de Zé Luís Reininho e a história do seu percurso, no crime e no tráfico numa favela carioca, a partir dos onze anos até se tornar o líder do morro.

Esse novo e sucinto espaço surge, pois, sob o signo da agilidade narrativa contemporânea, que exige, segundo Regina Dalcastagnè, «o reconhecimento quase instantâneo dos diferentes códigos sociais embutidos em cada situação» e que permite que, «mais do que nunca, a personagem transporte seu próprio espaço. É em seu corpo que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados» (Dalcastagnè 2005: 93). Seguindo a sua análise, esse fenómeno, que, por meio das respectivas invasões violentas dos favelados despossuídos do território burguês, encorpava as páginas de narrativas como a mítica «Feliz Ano Novo» (1975), de Rubem

Fonseca,⁸ será o mesmo que, com uma presença circunstancial, encontremos, em especial, nas violentas e delituosas relações entre dominantes e dominados das obras de Ferréz e Paulo Lins, mas também, por vezes, noutras incursões de aparência irrelevante.

Mas sabemos das inúmeras obras que, ao aproveitarem a arquitetura fragmentar e polifónica característica de não poucos romances policiais contemporâneos, facilitam a canibalização de diferentes modalidades narrativas e promovem a lassidão dos comunais limites e das convencionais fronteiras do género.⁹

É assim que, nestes dilatados parâmetros «negros» menos policiais, centrando-se também nos «marginais», a impactante escrita de Ana Paula Maia (1977) atrai e repele porque, afinal, com o feliz precedente da mais policial e dovstoievskiana visão polifónica do extraordinário romance social *A Guerra dos Bastardos* (2007), leva os (proto)agonistas homens-besta — isto é, alguns dos «muitos brutos para admirarmos» — que sustentam a sua ficção, a um espantoso paroxismo amoroso, em especial no romance *Carvão Animal* (2011) que encerra a sua crua trilogia da «Saga dos brutos».¹⁰

⁸ E, com posterioridade, estará também presente no romance *O Fantasma da Infância* (1994), de Cristovão Tezza (n. 1952), ou no roteiro cinematográfico *O Invasor* de 2001, publicado como livro dez anos depois, sendo, *mutatis mutandis*, uma espécie de excelente *Crime e Castigo* paulistano, com o estilo contido do grande escritor Marçal Aquino (1958).

Num sentido inverso, uma autêntica invasão às avessas é a que se produz no desmedido romance paródico *Pornopopéia* (2008), de Reinaldo Moraes (n. 1950), ao acompanharmos ao excessivo e insaciável protagonista Zeca — aliás, delirante e obsessivo egotista —, na sua «odisseia epopeia», entre o descontrolo do sexo e o desgoverno da droga, pelos *bas-fonds* paulistanos.

⁹ De que, neste sentido, a ficção híbrida «Romance negro» — que, à maneira epifânica e como homenagem a Edgar Allan Poe, encerra a obra *Romance Negro e Outras Histórias* (1992), de um Rubem Fonseca sempiterno precursor — explicita uma das possíveis vias de dilatação genérica. O romance, de facto, revela-se como um entrecruzamento — além da aplicação das consabidas «receitas» de enigma, do *noir* ou do *hardboiled* — de mais duas feições estruturantes e (para)definitórias do romance negro: uma subversiva, intratextual e discursiva, em relação ao próprio género criminal, e outra metafictional, reflexiva e historicista, a respeito da incorporação nele do fantástico genesiaco.

¹⁰ Como dissera recentemente a crítica e professora Leila Lehnen (2014), os textos de Ana Paula Maia «lidam com o lado *escuro* da globalização, os efeitos do neoliberalismo por exemplo». Com efeito, deve-se atentar ao facto de a sua escrita supor, em certa medida, uma afortunada estilização e *aggiornamento* da obra da mineira Conceição Evaristo (n. 1946), na sequência da sua «escrivivência» (Oliveira 2009). Aliás, autora militantemente afrodescendente e feminista que, depois de contactar com o «Grupo Quilombhoje» na década de 1980, publica o romance *Becos da Memória*, escrito 20 anos antes de ser publicado

Já numa diferente aproximação, essa lassidão do género policial na sua fértil relação com a representação de uma menos «escura» — ou, por sermos mais precisos, diferente — violência, pode inclinar-se para um modelo composto de diversificado teor histórico e/ou político.

Por um lado, podemos mencionar o erotizante e instigante romance *O Senhor do Lado Esquerdo* (2011) do carioca Alberto Mussa (n. 1961), em que situando a trama no Rio de Janeiro da segunda década do século passado, a estrutura do modo policial e a presença e concetualização da violência estão presentes, em paralelo ao violento âmbito do Rio colonial seiscentista onde se situava uma parte da história de escravidão da sua obra *O Trono da Rainha Jinga* (1999). No mais recente dos dois romances, está presente uma das linhas de força que percorrem o conjunto da sua escrita: a (re)criadora da mitologia urbana carioca, através da ficcionalização dos seus crimes, numa paradoxal utilização «da violência como possibilidade civilizacional» — assumindo um dos brilhantes pressupostos interpretativos, aliciantemente levantados pelo professor João Cezar de Castro Rocha, no posfácio da recente reedição deste romance em 2013.

Por outro lado, nesta mesma extensiva e diferenciada consideração da escrita policial, a renovadora ficção do jornalista Edney Silvestre (n. 1950) orienta-se quer para uma certa interiorização psicanalítica, no romance *Se eu Fechar os Olhos Agora* (2009) — onde, em 1961, na iminência da ditadura militar, o olhar das crianças protagonistas e a ação de um velho asilado e antigo preso político da ditadura de Getúlio Vargas desvendam a violência da tropelia e do abuso dos poderosos, investigando o crime da mulher de que as primeiras encontram o corpo mutilado —, quer para o romance político em *A Felicidade é Fácil* (2011) — onde, partindo do sequestro do filho, assistimos ao dia angustiante dos seus pais que, junto com o protagonismo múltiplo e diversamente coral que estrutura a ficção,¹¹ põe em evidência, na altura do venal governo Collor, o despudor e a decadência social e pessoal.

em 2006, abordando o tema da discriminação racial, de género e de classe, em que uma especular escrita fragmentária do eu retrata a violência discriminatória da exclusão, assim como *donne à voir*, de maneira dramática, as (in)visíveis margens sociais.

¹¹ Permitam-nos referir o pormenor de mais uma presença de Jorge Luis Borges, no capítulo décimo sexto desta obra: como prova da sua nacionalidade argentina, um dos sequestradores é interrogado sobre a autoria dos oito versos finais do poema «Rosas» de *Fervor de Buenos Aires* (1923) — e, de maneira subsidiária, também sobre outros versos do tango «Cambalache» (1934), da autoria de Enrique Santos Discépolo e celeberrimo na interpretação de Carlos Gardel.

Retornando aos mais consensuais, convencionais e restritos territórios do *negro* brasileiro, ocupam um lugar de especial relevo dois autores basilares tanto na evolução e consolidação da orto e heterodoxia do gênero nas últimas décadas (e não só), quanto no estabelecimento do repetido protagonismo de uma indagadora figura de referência serial.

Em primeiro lugar, o invulgar escritor mineiro — e, entre 52 e 58, também comissário da polícia no Rio — Rubem Fonseca despontou como um dos mestres do conto estreando-se, já em 1963, com *Os Prisioneiros*, à qual seguiram, na área do conto, diversas obras, entre as quais destacam a polêmica *Feliz Ano Novo* (1975) ou a também extremamente realista *O Cobrador* (1979), e, no âmbito do romance, *O Caso Morel* (1973), *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), que, antes do período que nos ocupa, fizeram com que este heterodoxo autor se tornasse o grande precursor e mestre — e a sua obra em violento e «brutalista» modelo genesiaco-matricial — de grande parte da escrita posterior neste diversificado campo do criminal, fixando com extrema originalidade, nas suas crônicas urbanas, poéticas e cruéis, os diversos terrores sociais do Rio e movimentando, com técnica cinematográfica, investigadores, policiais e escritores, representantes de uma burguesia degradada e depravada.

Neste espaço ficcional fonssequiano, o ajuste entre o componente autóctone e o influxo alheio está presente, a nível temático, mediante a importação de motivos forâneos, como a tropicalização de Mandrake, protagonista de bandas desenhadas de referência e ficcionalizado como o prévio personagem literário Paulo Mendes, já em 1967, no conto «O Caso de F. A.» da obra *Lúcia McCartney* (1967) — sendo posteriormente também pivô das narrativas «Mandrake», pertencente à coletânea de contos *O Cobrador* (1979), *A Grande Arte* (1983), *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto* (1997), ou *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* (2005) em que, perante o espaço de que dispomos, nos centraremos quase de maneira exclusiva.

Na verdade, a respeito da heteróclita singularidade da prosa *negra* fonssequiana que, com *O Seminarista* (2009), ratifica um seu mais do que evidente prestígio intelectual e «desmedido êxito popular»,¹² deve atentar-se a que:

¹² É também de interesse assumir o que Florent Kohler (2005: 184) afirmava a respeito da ficção fonssequiana, num critério extensível também à obra de García Roza de que a seguir falaremos: «Il y a dans les écrits de Rubem Fonseca de quoi satisfaire plusieurs types de lecteurs. Quiconque apprécie les clins d'oeil à l'amateur éclairé, trouvera dans ses subtiles constructions romanesques, ses jeux de narration, la variété de ses contes et nouvelles, la preuve

A globalidade da súa escrita resulta, nunha ollada retrospectiva [...], dunha teimosa coherencia e dunha insultante cualidade, para alén dos moldes xenéricos e das múltiples estruturas en que se incardina ou das constantes temáticas diversas a que serve. Unha perfecta carpintaría ficcional, unha atrevida enxeñaría narrativa, unha perturbadora arquitectura da angustia e da insegurança e mais unha poderosa construción lingüística, que dá corpo ao esqueleto enigmático da existencia, alicerzan as pertinaces dicotomías que xeran a doentía e veloz escrita literaria de Rubem Fonseca: sexo e morte, amor e violencia, elitismo e vulgaridade, arte e vida, éxito e fracaso, familiaridade e estrañeza, inocencia e culpa, poder e marxinalidade, etc. (Martínez Pereiro 2007: 120).

Em segundo lugar, num posicionamento bem menos evidente, mas não menos sugestivo, defrontamos o charme desleixado do policial carioca Espinosa, um Maigret revisitado por outro escritor referencial, Luiz Alfredo Garcia-Roza (n. 1936). A série dos nove romances «espinosianos», publicados até hoje por este filósofo e psicólogo carioca, iniciou-se em 1996 com *O Silêncio da Chuva*, com o protagonismo do delegado Espinosa do bairro Peixoto em Copacabana, com a mesma trama inteligente, penetração psicológica e carência de pretensões mirabolantes que os romances que se seguiram: *Achados e Perdidos* (1998), *Vento Sudoeste* (1999), *Uma Janela em Copacabana* (2001), *Perseguido* (2003), *Espinosa sem Saída* (2006), *Céu de Origamis* (2009) e *Fantasma* (2012), aos quais haveria que acrescentar *Berenice Procura* (2005), onde se apaga Espinosa como protagonista, mas se mantém uma evidente continuidade de escritura e de ficcionalização.

Enfim, *O Silêncio da Chuva* de Luiz Garcia-Roza e *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* de Rubem Fonseca — a que, como significativos *exempla*, nos restringimos —, são dois romances que, a partir do preguem em que as obras policiais se aposentam, referimos de modo a captar as ruturas «epistemológicas», em relação à noção reversível de violência social ou de sociedade violenta, na literatura contemporânea brasileira. Nelas são refletidos acontecimentos que eludem uma referência expressa ou gráfica ao estado concreto da sociedade, existindo uma notória tendência em favor da permuta da mensagem por uma narrativização da aflição, da incongruência pós-moderna, de minúsculos sinais ecoantes da denúncia e do retrato de exemplares representantes do cânone, quando menos local, e a violenta crise de alcances ainda ignotos.

qu'il existe au Brésil des écrivains capables de s'approprier et de renouveler, en l'acclimatant, un genre littéraire, en l'espèce le roman noir. Mais le lecteur du dimanche, le citoyen lambda "qui ne lit qu'un livre par mois" (ou moins), aura également lieu d'être satisfait».

Mandrake e Espinosa transgredem os modelos padronizados do gênero¹³ e também não se configuram só na tradição da produtiva figura do *flâneur*, pois palmilham o urbano na procura da solução aos respetivos enigmas, como já diz o inaugural Paulo Mendes: «quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés».

No romance fonsequiano, as novelas que compõem o livro são duas ficções que se complementam numa evidente relação de continuidade. Na primeira das novelas e/ou partes, «Mandrake e a Bíblia da Mogúncia», o advogado deve resolver o roubo de uma Bíblia rara, impressa por Gutemberg e conservada na Biblioteca Nacional do Rio. Nesta história, Mandrake introduz-se no mundo da bibliofilia, onde o colecionismo acaba por tornar-se obsessão, vendo-se envolvido num caso de homicídio dos dois ladrões da Bíblia, de um anão e da sua namorada. Mandrake resolve o enigma: os assassinatos foram provavelmente cometidos pela sua cliente e amante Karin Altolaquirre, bibliófila que o contratara para procurar o anão. Na sua procura o advogado não sai ileso, pois é baleado numa perna, o que o leva a ter de usar bengala, objeto-chave da segunda novela. Nesta segunda história, o próprio Mandrake é acusado de assassinar o marido de uma amante com uma das suas bengalas, uma bengala-estoque. O crime apresenta semelhanças com os clássicos detetivescos, que o próprio Raul, o policial amigo e contraponto de Mandrake, refere, pois é um mirabolante assassinato numa casa onde ninguém entrou. A circularidade das narrativas vem dada pelo facto de Mandrake resultar inocente, mas deixando claro, no final, que continua a ser presa fácil de mulheres difíceis, pois a obra encerra-se com o aviso do retorno de Karin, co-protagonista da narração anterior, pela qual o advogado continua a se interessar.

Espinosa e Mandrake parecem autorizar a teoria da ligação entre o domínio do psiquismo e o do fisiológico ou físico, pois as suas observações implicam habitualmente a crença na exteriorização da vida interior e na «visibilida-

¹³ De modo ainda mais evidente, surge a quebra das constantes da ficção policial e a contestação da denominação genérica no romance *Berenice Procura*, pois a personagem de Berenice não é policial ou detetive, no sentido determinado pelas normas convencionais, ao realizar uma pesquisa independente e ao envolver-se, ainda mais, pessoalmente na investigação. Sinais dos mesmos atributos noutras das obras dos dois autores seriam, por exemplo, a demanda motivadora da ação no romance *Vento Sudoeste* de Garcia-Roza, no qual não há vítima, nem motivo, nem arma, mas só um possível assassinato, que um vidente agoura que cometerá no seu aniversário, ou a obra *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto*, uma narrativa policial onde o desenlace viola os cânones clássicos, pois não esclarece — nem pretende esclarecer — os crimes apresentados.

de» da complexidade psicológica. Mandrake e Espinosa, compartilhando o comunal descrédito a respeito da justiça,¹⁴ deparam, em grande medida, com aparências e superfícies. Tanto Rubem Fonseca como Garcia-Roza são narradores da vida visível, ruidosa e pública da sociedade, sendo ao mesmo tempo narradores de uma vida profunda e oculta na fluminense «cidade miseravilhosa» (Jean Canesi, *dixit*).

Nessa procura da singularidade enigmática dos enredos, o ponto culminante da estrutura policial, o assassinato, sofrerá um notório deslocamento no romance *O Silêncio da Chuva*. No modo clássico, o crime ocupa a abertura, a sequência inicial, alterando profundamente o caráter do relato pela tensão social que provoca, mas também pelas expectativas do leitor.

Temos para nós que o encerramento da ficção de Garcia-Roza, através da frase «Preferia não fazê-lo» — referência incontornável à pequena obra-prima *Bartleby* de Henry Melville — como filtro conceitual da radicalidade do real, em que o mistério da morte fica descoberto desde o início, é um facto que não debilita a história policial, pois o segredo desloca-se da culpabilidade para a explicação das motivações psicológicas que impulsaram a personagem ao suicídio.

Coincidindo os dois romances no equilíbrio entre a aceitação e a violação do código do género, existem evidentes diferenças entre os sistemas especulativos dos dois protagonistas, mas é comum a ênfase na reconstrução mais do que na dedução. Surge aqui a complexa veia sherlockiana dos «investigadores», pois num género onde são aplicáveis as rígidas normas da lógica, as opi-

¹⁴ «Para jugar con esta desconfianza generalizada en la justicia, los autores nos ofrecen la creación del policía honesto a través de varios personajes secundarios y, principalmente a través de la figura de Espinosa, que parece complementar la caricatura convencional del pálido filósofo que le da nombre —en un explícito homenaje que, a su vez, supone también una confesión indirecta de una cierta filiación a parte de la ficción minimalista *mainstream* norteamericana, representada, en concreto, por la obra del laureado Lawrence Block *The Burglar who Studied Spinoza*, respecto de la cual el autor brasileño ha manifestado su admiración—, heredada de la biografía del cartesiano Colerus con la soledad melancólica del delegado carioca, que ocupa sus momentos de ocio ordenando libros en su apartamento de Copacabana.

Y también en el caso de Rubem Fonseca, que aprovecha la relevancia en términos genéricos de la figura del investigador privado, que actúa al margen de la policía [...], para perfilar el draconiano cinismo con que Mandrake encara el carácter poco escrupuloso de su trabajo como, siguiendo la denominación de Eisenstein, tutor del patrimonio y ahora también del prestigio de unos clientes poco rectos en su papel de pilares de la sociedad» (Martínez Teixeira 2012: 346).

niões de Mandrake e de Espinosa nem sempre se fundam na lógica: atuam, em ocasiões, apoiando-se na dialética, sobre a negação da negação: todos os indícios denunciam este homem, *ergo* ele não é o assassino.

Contra a ideia de que habitualmente o nível temático-cognoscitivo do gênero não é muito alto, diga-se também que os autores empregam, de maneira sistemática e indicial, as referências, a erudição, o *collage* cultural e a intertextualidade nos seus textos. São revisões, releituras e homenagens, sendo o discurso metafictício preocupação central e não só desvio do policial tradicional, pois como, com contundência, afirma o próprio Espinosa no romance *Uma Janela em Copacabana*, «crime também é cultura».

Na esteira destes dois autores e dos seus protagonistas, podemos também referir outros três escritores que, embora cultivem o gênero *comme il faut*, com os seus aliciantes e diferentes investigadores, também nas urbes paulistana e carioca,¹⁵ têm obtido extraordinários e coerentes resultados literários.

Neste sentido, o acreano Joaquim Nogueira (n. 1942), advogado e ex-delegado de polícia, publica os brilhantes romances *Informações sobre a Vítima* (2002) e *Vida Progressa* (2003), protagonizados, nos baixos fundos e nas cloacas policiais de São Paulo, pelo maduro e «durão tira» Venício. A respeito destas ficções de inegável suspense e ágil ação, a posterior *Homem ao Mar* (2011) supõe um giro intempestivo e inusitado, mas bem-sucedido, em que de novo (re) visitamos o degradado submundo cidadão, agora com as memórias agônicas do seu baleado e vitimado protagonista-outro.

Por sua vez, o professor universitário de literatura portuguesa e reconhecido escritor infanto-juvenil, o paulista Álvaro Cardoso Gomes (n. 1949) publica, com um tom humorístico, a crua e frenética trilogia das aventuras do investigador Medeiros da violenta Zona Sul da capital paulista. Constituída pelos romances *A Boneca Platinada* (2007), *O Comando Negro* (2009) e *As Joias da Coroa* (2011), o seu protagonista, leitor inveterado da ficção *negra* clássica, do *hardboiled* (ou do *noir*), desejaria encorpar-se num misto de Marlowe, Spade e Hammer, de tal

¹⁵ Fora desta dupla e prioritária geografia das duas megalópoles do crime brasileiro, temos para nós que poderíamos dar apenas alguns exemplos, alternativos na localização das tramas, embora por diferentes motivos, de incontornável interesse literário: em Salvador da Bahia, Nelson Motta (n. 1944), com *O Canto da Sereia – Um Noir Baiano* (2002), ou em Florianópolis, Mario Prata (n. 1946), com os romances *Sete de Paus* (2009) e *Os Viúvos* (2010), protagonizados pelo detetive Ugo Fioravanti Neto, ou a autora catarinense Katia Rebello, com *Homicídio em Dó Maior* (1996) ou *Olhos de Vidro* (2001) com o protagonismo de uma detetive feminina.

maneira que, nesses parâmetros especulares e de uma certa brutalidade, investigará, de modo respetivo, o assassinato de um travesti; sob o disfarce de polícia corrupto, procurará resgatar a filha de um grande empresário do brutal Comando Negro, liderado por Nenzinho na periferia de São Paulo; e tentará, já como privado, recuperar o inigualável e único diamante Espoir.

Finalmente, o paulistano Tony Bellotto (n. 1960), escritor, compositor e guitarrista da mítica banda de rock *Titãs*, nos romances *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997) e *Bellini e os Espíritos* (2005), situa o casmurriano detetive Remo Bellini desvendando enigmas no submundo da cidade de Sampa;¹⁶ ou, entre esta e Rio, procurando um manuscrito perdido de Dashiell Hammett e investigando a morte de uma bela jovem; ou, em âmbito espírita e percorrendo o bairro «japonês» de Liberdade, indagando sobre o encoberto homicídio de um advogado, já de regresso na cidade onde vive na Av. Paulista.

Se se nos permitir utilizar, para um dos graus da nossa escala, o paradoxo do «negro colorido», resulta de justiça dirigir a nossa atenção para duas extraordinárias criadoras de alternativos mundos no, por via de regra, iterativo âmbito do criminal.

A roteirista e dramaturga Patrícia Melo, além do antes referido romance *Inferno*, cria, na assumida sequência de parte da singular e plural obra fonsequeana,¹⁷ um variado e evoluído universo ficcional paulistano, que, com um

¹⁶ Onde, embrenhando-se num terreiro de candomblé, não queremos esquecer que também se movimentava o delegado Tiago Paixão, à procura de um suposto assassino religioso, o «Sacrificador», no conseguido romance *Morte nos Búzios* (2006) do professor e sociólogo paulista Reginaldo Prandi.

Por outro lado, situando a veloz trama na amálgama social carioca, também podemos mencionar, para pôr um exemplo do «jeitinho» com que se canibaliza e abraçadeira a *pulp fiction*, o romance de Nelson Motta *Bandidos e Mocinhas* (2004), em que o bandido Dida e a delegada-«mocinha» Marlene investigam a morte da atriz, naturalmente *sexy*, Lana Leoni.

¹⁷ Que, de maneira evidente, homenageia em *Elogio da Mentira* ou em *Jonas, o Copromanta* (2008), romance em que o protagonista, funcionário da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, através da interpretação das suas fezes devem agouro, estando convencido, num seu vaticínio profético do passado, de ter sido «plagiado» por Fonseca, o seu idolatrado escritor, com o conto «Copromância», derivado do gosto genuinamente coprológico levado ao paroxismo por ele, precisamente, nas narrativas de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001): um Rubem Fonseca que, aliás, convertido em personagem, começa a frequentar a Biblioteca para recompilar (ou simular pesquisar) materiais para o seguinte romance que vai escrever.

Como já referimos, o *maître à penser* Rubem Fonseca tem um papel matricial a respeito de muitos outros autores da escrita criminal brasileira. Para só pôr mais um exemplo,

hábil doseamento da surpresa e de um sarcástico e descontraído humor, nas duas novelas de *Acqua Toffana* (1994), se centra em anómalos assassinos do comum e banais psicopatas; ou que, em *O Matador* (1995), exhibe um Máiquel dos subúrbios, a que o acaso faz com que se torne, primeiro, um violentíssimo e profissional «matador» e, depois, um «justicheiro» no caótico quotidiano da Zona Sul; ou que, em *Elogio da Mentira* (1998), apresenta, em feliz paródia (e homenagem) de escritas clássicas do género, um escritor em ritmo «fordista» de fabricação de policiais *romans du gare* e uma especialista em cobras, que, quando amantes, decidem matar o marido dela com o crime perfeito, esboçado pelo escritor que deviera exitoso autor de livros de autoajuda. Aliás, esta fascinante personagem de um Máiquel relativista e desiludido, que se tornou foragido dez anos depois, é retomada no *Mundo Perdido* (2006) do violento Brasil que, por amor e vingança, demorada e amoralmente percorre.

Com anterioridade ao seu primeiro livro de contos, *Escrevendo no Escuro* (2011),¹⁸ se em *Valsa Negra* (2003), o ciumento e obsessivo maestro protagonista, entre uns indistintos sentimentos de amor e/ou ódio, narra, em primeira pessoa e com inusitado suspense, como vai minando a sua vida, finalmente, no romance *Ladrão de Cadáveres* (2010), troca São Paulo pelo Pantanal matogrossense, para evidenciar, no cínico interior mental do protagonista, uma «robinsoniana» história de acaso e violência no contexto do narcotráfico.

Gostaríamos de finalizar estas heteróclitas páginas, dando o relevo que merece à magnífica obra de outra das grandes escritoras do género (e não só), a invulgar e precisa escritora Elvira Vigna (n. 1947), que procura fixar um modelo de (neo)romance negro, também heterodoxo, com, à maneira machadiana, desconfiáveis protagonistas femininas em primeira pessoa que narram os próprios (e, às vezes, também alheios) crimes: em *O Assassinato de Bebê Martê* (1997), uma mulher rememora o antigo parricídio cometido por uma sua amiga numa festa de aniversário, sabendo que, durante uma nova festa imi-

lembramos o caso menos evidente do muito interessante romance *O Campeonato* — com edição definitiva em 2009 e intitulado como o conto fonsequiano de *Feliz Ano Novo* —, com que Flávio Carneiro (1962) revisita a cidade de Rio de Janeiro e, com espírito de *ad venturam*, propositadamente também a literatura policial e popular.

¹⁸ Onde retoma temas, motivos, atitudes e estilos já experimentados nos seus romances, para, numa amálgama de realidade e ficção, mostrar o interior das personagens, como já fizera, num tom mais cómico e absurdo — e até com elementos tirados da carioquice da (para)costumista comédia «besteirol» —, na excelente peça policial *Duas Mulheres e um Cadáver* (2001), a respeito das duas protagonistas teatrais: a mulher e a amante de um psicanalista assassinado.

nente, irá repetir esse crime já como assassina; outro parricídio é reconfigurado na truncada e incompleta narração da assassina para o namorado, em *À Seis em Ponto* (1998); em *Coisas que os Homens não Entendem* (2002), assistimos perplexos a uma narração ambígua e polimórfica, resultado da profícua capacidade «conveniente» de (re)invenção da protagonista, a respeito do assassinato do seu amigo — e da sua participação nele; em *A um Passo* (2004), um roubo e uma tentativa de assassinato são interpretados por um grupo de personagens que, afinal, sabemos estão sendo contados por outro que é o narrador «interessado»; em *Deixei Ele lá e Vim* (2006), a morte, afogada, de uma garota de programa e narrada de tal maneira que perdemos a capacidade de saber discernir do inventado e do real derivado, no tempo real, narrado e escrito, em que nos é contado o que sabemos foi, com certeza, um crime; finalmente, em *O que Deu para Fazer em Matéria de História de Amor* (2012), a maneira como contar a história — da parte de uma narradora que pretende entender tanto a vida de um casal morto, quanto a de um outro seu próprio e possível casal — faz com que esta seja a de um desmedido amor e/ou a de um não menos grandioso crime.

Enfim, com um grandioso crime escrito e infelizmente deixando matéria para muita conversa, finalizamos por aqui este autêntico e criminal *name-dropper*, que, entre o *docere* e o *delectare*, só pode (e deve) ser entendido como um conjunto de honestas dicas de leitura, como uma pálida sombra concretizada da diversificadíssima escala de cinzentos do *negro* verde-amarelo, inútil e tendenciosamente, cartografada no (pouco) possível na anterior digressão dissertativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOGOYA, Camilo (2008). «Borges y Quignard: lectura y tradición». *Variaciones Borges*, 26, 27-43.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2005). *Entre Fronteiras e Cercado de Armadilhas: Problemas da Representação na Narrativa Brasileira Contemporânea*. Brasília: Editora UnB.
- KOHLER, Florent (2005). «Littérature et bricolage: Rubem Fonseca». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 83, 184-188.
- LEHNEN, Leila (2014). «Respostas de Leila Lehnen». *Folha de São Paulo – Ilustríssima*. [Em linha] [23/02/2014]. <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415938-respostas-de-leila-lehnen.shtml>>.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2007). *Querer crer entrever (Expresións críticas de reflexión e lectura)*. Santiago de Compostela: Laiovento (Col. Ensaio, 220).

- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2011). «Dos *figures* borgeanas edificadas por Blanchot y Cioran... *et alia*». Magdalena Cámpora; Javier Roberto González (ed.). *Borges - Francia*. Buenos Aires: Selectus, 131-139.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva (2012). «La literaturización de la violencia en la narrativa policiaca carioca (Rubem Fonseca y Luiz Alfredo Garcia-Roza)». Javier Sánchez Zapatero; Àlex Martín Escribà (ed.). *El género negro: el fin de la frontera*. Santiago de Compostela: Andavira, 341-348.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva (2013). «A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 41, 61-86.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva da (2009). «Escrivências: Rastros biográficos em *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo». *Terra Roxa e Outras Terras (Revista de Estudos Literários)*, 17, 85-94.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2012). «A literatura exigente - Os livros que não dão moleza ao leitor». *Folha de São Paulo – Ilustríssima*. [Em linha] [25/03/2012]. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2005). «La dialectique de la “marginalité” et la violence dans la culture brésilienne contemporaine». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 83, 64-73.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel ([1997] 2009). «Harlem, el mundo». *El escriba sentado*. Barcelona: Público, 146-149.