

# RUBEM FONSECA E O POLICIAL *NOIR*

PERE COMELLAS

Universitat de Barcelona

**RESUMO:** Rubem Fonseca é considerado um autor chave na introdução do policial no Brasil. O artigo revisa a sua contribuição no gênero e analisa as especificidades da sua narrativa no quadro da literatura brasileira, na qual Fonseca representa várias ruturas e ultrapassa as clássicas dicotomias entre o culto e o popular. Fonseca insere-se nas distintas tradições do policial, que reinterpreta de forma distinta nos seus contos — em que dá a voz aos marginais — e nos romances — que incorporam elementos do *hard-boiled*, do *noir* e até do romance enigma. A figura de Mandrake é situada nesse contexto que evolui para preocupações crescentemente paraliterárias.

**PALAVRAS CHAVE:** Rubem Fonseca, policial brasileiro, violência na literatura, brutalismo.

## RUBEM FONSECA AND *NOIR* LITERATURE

**ABSTRACT:** Rubem Fonseca is considered a key author in the introduction of crime fiction in Brazil. This article reviews his contribution to the genre and analyzes the specifics of his narrative in the context of Brazilian literature, in which Fonseca breaks from and exceeds the traditional dichotomies between high and popular literature. Fonseca becomes part of the distinct tradition of crime fiction, which he reinterprets differently in his short stories by giving voice to the marginalized, and in his novels by incorporating elements of *hard-boiled*, *noir* fiction, and even whodunit. The character of Mandrake is situated in a context that increasingly includes paraliterary concerns.

**KEYWORDS:** Rubem Fonseca, Brazilian crime fiction, violence in literature, brutalism.

En el caso de Fonseca, cuando comenzó a escribir, el género ocupaba un lugar absolutamente marginal en el campo literario brasileño. Es su figura la que le dará relevancia y legitimidad al policial como forma de narrar.

N. I. JAKOVSKIS (2007: 106)

A literatura policial brasileira nasce marcada: o romance *O Mistério*, publicado em 1920 e considerado a primeira manifestação do gênero, é um trabalho em parceria assinado por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque

e Viriato Corrêa e feito segundo o procedimento seguinte: «cada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor deveria continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizadora final», o que «confere a essa narrativa um caráter lúdico, um certo aspecto de “irresponsabilidade”, de “brinquedo”» (Reimão 2005: 14).<sup>1</sup> Não espanta, portanto, que durante décadas não conseguisse ultrapassar a consideração de literatura pouco séria (o que aliás lhe aconteceu um pouco em toda parte).<sup>2</sup>

O gênero policial no Brasil teve o seu público, sem dúvida, mas foi fundamentalmente através de traduções do inglês, publicadas em coleções populares. Um exemplo ilustre foi a Coleção Amarela, da Livraria Globo Editora de Porto Alegre, que «de 1931 a 1934 publicou 158 volumes, nenhum deles de autor brasileiro» (Pellegrini 2008: 147). Os autores e obras citados por Sandra Reimão na sua síntese enquadram-se também com frequência em formatos editoriais muito específicos: coleções baratas, distribuição de banca... Segundo Craig-Odders (2006: 162-163) «While translations have been widely distributed and read since the 1930s, the national production has been relatively low and Simpson believes that detective fiction remains a marginalized genre quite often manifested as parody, farce and satire».

Esse panorama começou a mudar na década de 1970, com um incremento na produção do *noir* feito no Brasil. E o que realmente inaugurou uma nova etapa do gênero no espaço brasileiro foi a irrupção de Rubem Fonseca. Segundo Pellegrini (2008: 143), «pode-se afirmar que apenas a partir dos anos 60 o gênero policial consolidou-se, encontrando um autor, Rubem Fonseca, que lhe deu forma definitiva e cores nacionais, conquistando muitos leitores e críticos, tornando-se uma espécie de matriz para vários outros contemporâneos». Para esta autora, as condições de recepção brasileiras, muito diferentes das europeias, condicionaram também a proposta policial de Fonseca. No Brasil

<sup>1</sup> Curiosa a coincidência: também na literatura catalã o policial nasce paródico. Mercè Rodoreda escreveu em 1936 *Crim*, romance de que depois renegou.

<sup>2</sup> É muito conhecido o comentário de Borges e Bioy Casares (1961) sobre o descaso da crítica para com o policial: «Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio». Hoje é comum os acadêmicos devotados ao assunto se queixarem no mesmo sentido: «lo policiaco [...] una manifestación artística excluida del canon oficial y sistemáticamente ignorada por los popes de la alta cultura. [...] Condenados a arder en el fuego eterno de la literatura de aeropuerto y estación, los libros de detectives y asesinos parecen no tener redención posible. La santificada alta cultura no permite amenidad ni entretenimiento» (Martín e Sánchez 2006: 19 e 20).

não houve uma massa leitora diferenciada de uma elite intelectual. Pelo contrário, a chamada literatura popular não tinha público «popular»: «La crescendo assim o interesse por uma literatura folhetinesca, na origem de carácter popular, lida, no entanto, pela elite do país» (Pellegrini 2008: 145). O que poderia ter contribuído para uma adaptação brasileira do gênero *noir* que além de aproveitar muitos dos elementos presentes no *hard-boiled* e inclusive no romance enigma, incorporava recursos próprios da tradição literária mais ambiciosa e até experimental.<sup>3</sup> Para Flávio Moreira da Costa (2011):

Rubem Fonseca chegou para confundir. Confundir as insustentáveis fronteiras de literaturas menores e literaturas maiores, de gêneros e subgêneros, confundir o comodismo teórico e classificatório das nossas universidades ou academias, confundir a separação entre literatura de massa e literatura de elite, o bom-mocismo estético da realidade cruel que nos envolve cotidianamente. Confundindo, ele nos renova: não se pode dizer que Rubem Fonseca seja um autor policial ou um grande escritor: ele é as duas coisas.

O apagamento das fronteiras entre literatura «erudita» e «popular» constituiu uma das senhas de identidade de Fonseca, uma aposta estética e moral que vai muito além de um particular intuito de *épater les bourgeois*. Fonseca apaga essas fronteiras pelo menos em três frentes. Primeiro, com uma absoluta desinibição no manejo dos tópicos estilísticos e de gênero. Ele mistura elementos próprios da literatura popular (do *hard-boiled*, da banda desenhada...) com elementos tipicamente eruditos (reflexões metaliterárias, referências livrescas, citações da chamada alta literatura...). Segundo, fazendo uso dos mais amplos registros linguísticos: um estilo enxuto, extraordinariamente econômico, na ação; uma língua profusa, pormenorizada e especialista nas reflexões; um leque de vozes nos diálogos que tenta refletir sem estilizações (ou sem mais das estritamente necessárias para a inteligibilidade: afinal a oralidade precisa de certos arranjos) o português múltiplo dos brasileiros de todas as

<sup>3</sup> Apesar de concordar com a conclusão, isto é, que Fonseca transcende qualquer fronteira entre literatura erudita e literatura popular, o ponto de vista de Jakovskis parece o contrário: não foram as condições da recepção as que permitiram a Fonseca apagar esses limites; foi o experimentalismo do autor o que abalou essas fronteiras: «El éxito de *A grande arte* va a renovar la discusión respecto al libro como mercadería en Brasil, borrando la marcada división que existía en el campo cultural brasileño entre “literatura de entretenimiento” y “alta literatura”» (Jakovskis 2007: 102).

classes. Terceiro, Fonseca aborda assuntos tradicionalmente banidos da literatura «respeitável» — como tudo quanto tem a ver com as funções mais ocultadas do corpo — junto com questões e temas elevados, bem instalados como tópicos literários como o amor, a amizade ou a intriga política. Como assinala Boris Schnaiderman (1994: 774):

Assim, as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra «bárbaro». E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual, como no caso do rapaz que escreve com urina o nome da amada, acrescido de dois corações.

Fonseca destrói, portanto, a oposição entre temas aptos e inadequados, sofisticados e vulgares, do domínio do espírito e do corpo. À moda da tradição carnavalesca popular, ele consegue desmitificar o mais transcendente introduzindo o mais térreo, o mais ligado à natureza material das pessoas. Mas complementa esse movimento de descida com o contrário: a elevação do mais próximo à animalidade ou do mais sórdido para as altas esferas da dignidade, como ilustra o exemplo oferecido por Schnaiderman. E nesse jogo, o sexo representa um papel central, porque participa de quanto a humanidade tem de mais sutil e requintado e do mais rasteiro e brutal, e ora se atualiza como movimento de descida, ora como de elevação.

## O BRUTALISMO E O POLICIAL

Se o gênero policial é aquele que envolve um crime, Rubem Fonseca inscreveu-se nele desde o início. Já no seu primeiro livro, a coletânea de ficções breves *O Prisioneiro* (1963), inclui várias peças envolvendo assassinatos e assassinos. Precisamente o que logo chamou a atenção de leitores e críticos foi a forma como ela trata a violência. Um tratamento explícito, pormenorizado, propositadamente chocante, e ao mesmo tempo distante, frio, aparentemente descritivo. Não por acaso o crítico Alfredo Bosi (1975) batizou essa literatura de «brutalista».<sup>4</sup> Essa violência e a nova forma de apresentá-la seriam a conse-

<sup>4</sup> Antônio Cândido (1989) preferiu «realismo feroz». Daniele Ribeiro Fortuna (2011) a relaciona com o «realismo sujo».

quência de uma mudança profunda na sociedade brasileira, que teria as suas raízes na deriva socioeconômica:

O Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem. [...] Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca» (Bosi 1975: 18).

Imagem do fracasso de qualquer projeto de convívio social minimamente digno em solo nacional, esta ficção perturbadora ilumina o brutalismo da cena histórica que lhe é exterior, cumprindo o papel que cabe à arte em geral desempenhar: espelhar e simbolizar os dramas do mundo e dos homens (Coronel 2013: 190, 191).

Mas também uma determinada conjuntura política:

O período em que a ficção de Rubem Fonseca brutaliza-se coincide com o período do endurecimento político da ditadura militar instaurada em 1964.

Com efeito, os contos de Rubem Fonseca apresentam uma sociedade urbana (o seu cenário mais habitual é a cidade do Rio) completamente cindida, pelo menos em dois sentidos: a cisão entre classes e a cisão entre o indivíduo e a sociedade. Exemplo paradigmático de ambas as cisões são os famosíssimos contos que dão título a dois dos livros do autor: «Feliz Ano Novo» (1975) e «O Cobrador» (1979). Neles, alguns membros da classe mais miserável e marginalizada irrompem no mundo das classes privilegiadas com uma violência extrema. São muitas as reflexões que essas narrativas já suscitaram. Aqui só são apresentadas como representativas de uma característica que a literatura de Fonseca compartilha com alguns autores do *noir* em outras tradições, e que o distingue da maioria do policial contemporâneo (inclusive de muito do mais culturalmente próximo, isto é, o chamado neopolicial hispano-americano): a violência como relacionamento despido de qualquer sentido e de qualquer finalidade. Uma violência que não redime, que não restitui. No mundo sem ligações de Fonseca não é possível uma ordem restaurada. Não há esperança de justiça. Pelo contrário, as personagens agem convictas de que se alguma coisa não tem lugar no mundo é justiça. Quando muito, procura-se vingança, e em geral é uma vingança insatisfatória.

Trata-se de um mundo completamente dissolvido, sem ligações. Existe um abismo entre classes sociais, não há contínuo, de forma que os persona-

gens de muitas das narrativas de Fonseca não parecem sentir a menor empatia com os membros do outro lado desse abismo. A desumanização do outro é uma exigência de qualquer cenário bélico, e o que Fonseca apresenta é uma autêntica guerra social na qual o inimigo é despido da condição de pessoa. Mas não se trata de uma guerra tradicional, com frentes, princípios, objetivos e justificações morais mais ou menos acreditadas. Trata-se de uma guerra em que não existem linhas traçadas nem discursos de justificativa, e na qual noventa por cento das vítimas são «efeitos colaterais». Uma guerra na qual não pode haver heróis:

Para os personagens de Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade. Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado (Scholhammer 2007: 37).

É, portanto, uma guerra de classes, mas sem projeto, sem saída. Simplesmente os despossuídos — caracterizados por não terem dentes: no imaginário de Fonseca os dentes, ou melhor a falta deles, é um motivo constante — procuram, através da violência, uma certa satisfação: material (tomando coisas, ou pessoas como coisas) e espiritual (exercendo a vingança como fim em si mesmo):

O que os oprimidos de Fonseca querem é ressarcir o que lhes foi negado (ou mesmo usurpado) usando para isso a mesma violência com que são tratados pela classe dominante. Seus atos, no entanto, são ainda mais inconsequentes e bárbaros (Loro e Paz 2013: 58).

Entretanto, os possuidores contêm — principalmente através da polícia, que atua como seu exército privado, mas também com outros meios — a turbamulta, que é encarada como algo perigoso, indiferenciado, desumano, que pode ser usado e destruído sem remorsos.

Mas existe também um abismo entre os indivíduos e a sociedade, particularmente na classe média e alta. O indivíduo vive isolado no meio de uma massa com a qual não se identifica, com a qual também não sente empatia. É uma cisão mais sutil, porque — ao contrário do que acontece com as classes, que podem permanecer quase impermeáveis, apesar da proximidade física — o relacionamento é imprescindível, e talvez por isso mais lancinante. No conto «Duzentos e vinte e cinco gramas» três homens visitam o necrotério porque

uma mulher de que todos eles eram amantes foi assassinada. O legista oferece a possibilidade de assistir à necropsia apenas a um deles. Depois de uma por menorizada descrição da extração dos órgãos internos da mulher — que alterna o linguajar técnico com comentários corriqueiros e despreocupados do médico —, o homem sai transtornado... mas feliz, porque conseguiu aguentar sem desfalecer (o que parece desapontar o legista). Não há o mínimo sentimento pela mulher morta.

Exemplos de indiferença para com os outros aparecem em inúmeras narrativas. Uma das mais chocantes — das poucas, aliás, que contém alguma menção explícita à situação que a ditadura propiciou — é «O jogo do morto»: por causa do seu gosto pelas apostas, surgem entre amigos pequenos ressentimentos que logo crescem; finalmente, a aposta é a quantidade de mortos que os esquadrões da morte vão causar num determinado período, e um dos amigos paga um esquadrão para que mate o outro e sua família.

Esse é o mundo dos contos de Fonseca, relacionados com o gênero policial porque cheios de crimes e de assassinos (profissionais ou amadores). Mas raramente apresentando estruturas facilmente enquadráveis no gênero mais prototípico. Outra coisa são os seus romances. E o elo entre narrativa breve e romances (esses sim, muito mais reconhecíveis como policiais clássicos) o constitui o personagem de Mandrake.

## MANDRAKE

A sombra do *noir* e do *hard-boiled* está presente em vários contos do autor, mas é a conhecida narrativa chamada «Mandrake» que se impõe quase que como um paradigma do gênero, ou dos rumos que o gênero tomou depois de Hammett e Chandler. «Mandrake», aliás, é paradigma e propositalmente pastiche de Raymond Chandler / Philip Marlowe, criador e criatura. O próprio narrador deixa isso claro ao se referir, no final, a dois títulos de Chandler: *O longo adeus* e *O grande sono*.

FLÁVIO MOREIRA DA COSTA (2011)

Segundo Amelia Simpson (1990: 67), é «characteristic of Brazilian authors, who, in contrast to Argentine writers, do not make a point of distinguishing

between the classic model and the hard-boiled». <sup>5</sup> As distinções, em literatura, parecem feitas para serem ignoradas, pelo menos pelos escritores. A distinção entre romance enigma e *hard boiled* já é clássica (embora sempre tenha sido problemática). Depois veio a distinção entre *hard boiled* e *noir*, ainda menos clara. Segundo George Tuttle (1994: 36), o *noir* constitui um sub-gênero do *hard-boiled* com características bem diferenciadas:

In *noir* fiction, the protagonist is a criminal, a victim, or someone directly tied to a crime. He/she has little choice on whether or not to be involved. Unlike a detective, a *noir* hero is not an outsider hired or brought in to remedy a situation. Instead, he/she is caught up and entangled by a situation. Even in cases when the individual is the cause of the predicament, he/she is a captive.

Portanto, a diferença essencial seria a perspectiva do protagonista, que não é alguém exterior que chega para restaurar a ordem alterada por um crime, mas alguém diretamente envolvido no crime (e na desordem social em geral, uma desordem não circunstancial, episódica, mas essencial, inerente, sistêmica). Sem dúvida, vários dos protagonistas dos romances mais tipicamente policiais de Fonseca entram nessa definição. Gustavo Flávio, escritor, é de fato (se não leu Fonseca, pule esta parte) o assassino — um deles, para sermos mais precisos — em *Buffo & Spallanzani* (1986). Winner, de *Romance Negro* (1992), também é escritor e assassino. O cineasta de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), pelo contrário, é ameaçado de morte: embora também ele cometa alguns pequenos crimes, neste caso é a possível vítima. Nenhum deles se corresponde com a figura clássica do detetive. <sup>6</sup> Já Mandrake talvez encarne melhor essa figura, pelo menos segundo é definida por Rex Burns (1999) no quadro do *hard-boiled*:

<sup>5</sup> Em Fonseca essa tendência parece acentuar-se ao longo da sua carreira. Para Franken (2009: 127), nas obras posteriores a *A Grande Arte*, «Fonseca tiende a interactuar menos con la tradición negra norteamericana y más con la tradición policial clásica inglesa. De esta forma, Fonseca asimila, en forma híbrida, las dos vertientes de la novela policial clásica, es decir, se sirve tanto del formato policial clásico de enigma como del negro, pero, al mismo tiempo, defiende sus propios intereses temáticos y lingüísticos al transgredir las reglas de estos modelos clásicos».

<sup>6</sup> Ou policial, jornalista, acadêmico, frade...: hoje temos todo tipo de profissões entre os esclarecedores de crimes.



Accustomed to violence — indeed, often relishing it — the hard-boiled sleuth began as a loner, unaffiliated with the police or government and lacking a woman friend, pitting himself against villains of gigantic stature in a corrupt and nihilistic world. A gun for hire, he worked on the edge of the law and beyond it, relying on his fists and wits and adopting a personal code of ethics to justify his actions. [...] His world was pervaded by greed, corruption, and alienation in the face of ill-defined but massive economic and social threats. Nonetheless, the private eye often maintained a personal, albeit bruised, faith in values he felt ought be upheld in a fallen world: loyalty to his code and the few who shared it, self-honesty, unsentimental charity toward the weak and defenseless, pride in doing a had job well, and a sardonic belief that human nature will ultimately reveal itself in the worst light.

Mandrake é um advogado criminalista que compartilha escritório com seu amigo Wexler (que vira Weksler no último livro do personagem: *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*, de 2005), homem sério e responsável que é quem realmente toma conta dos casos «normais». Entretanto, Mandrake recebe com frequência encomendas especiais, como especialista em tirar de sarilhos e evitar encrencas a pessoas que podem pagar. É um personagem lúcido, consciente da miséria da sociedade na qual vive, mas ao mesmo tempo oportunista. Pratica um individualismo feroz, que o faz detestar os exploradores e aproveitados mas o incapacita para qualquer causa coletiva. Gosta das pessoas fracas, mas geralmente trabalha para os poderosos e pactua com uma realidade injusta da qual aproveita o que pode.

O personagem de Mandrake aparece pela primeira vez no conto «O caso de F. A.», do livro *Lúcia McCartney* (1967). A narrativa inicia com uma afirmação esclarecedora: «A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar», isto é, nada é tão bonito quanto parece de longe. Essa constatação, tão comum no mundo do policial, não leva o autor a construir uma personalidade soturna, arredia, desapontada do mundo e amargurada, como acontece com frequência no *hard boiled* e no *noir* norte-americano.<sup>7</sup> Pelo contrário, Mandrake não se

<sup>7</sup> Segundo Tuttle (1994: 36), «Other common characteristics of *noir* fiction is the lean, direct style of the prose, the self-destructive qualities of the lead characters, and the emphasis on sexual relationships and the use of sex to advance the plot». Essas qualidades autodestrutivas faltam nos protagonistas do policial de Fonseca. Eles têm, por exemplo, um sentido extremamente hedonista da vida. Não bebem para esquecer. São atletas sexuais. Mandrake é um especialista degustador de vinhos portugueses. Gustavo Flávio é um sibarita da comida. Ambos os dois fumam charutos, mas não cigarros.

sente culpado das misérias do mundo, nem elas o levam a fugir do contato humano. Simplesmente, não se ilude com a natureza humana («Cínico e inescrupuloso não. Apenas um homem que perdeu a inocência», diz de si próprio noutra conto). A ingenuidade, a inocência com respeito aos outros, é privilégio dos que não lidam com a dura realidade dos despossuídos.

Precisamente esse é o assunto central desse primeiro conto. Mandrake é procurado por um figurão porque ficou apaixonado por uma menina muito nova e quer tirá-la do prostíbulo onde a conheceu. Ela finge-se de inocente, mas na verdade combinou um esquema com a proprietária do local para ludibriar o homem. O figurão frequenta prostíbulos, faz possível com seu dinheiro e sua moral esse mundo de exploração, mas depois fica de fora e quer acreditar que é um bom homem capaz de «salvar» uma garota. Um tipo de ingenuidade reservada à classe alta, àqueles que foram preservados da dura realidade dos pobres: «O putto estava dormindo. Meu pai era imigrante. O pai dele era ministro. Na época em que eu lavava chão e espanava balcões e vendia meias, das sete da manhã às sete da noite, e corria pro colégio, sem jantar, onde ficava até às onze horas, o putto ganhava medalhinhas no colégio de padres e passava as férias na Europa». Mandrake pode ser cínico (ou pior, lúcido, como ele próprio diz em *A Grande Arte*), mas não esqueceu completamente donde ele vem. Finalmente Mandrake conta para F. A. que a garota é uma vigarista, mas ele não liga e quer ficar com ela: sabe que o seu dinheiro pode comprar esse capricho sem problema.

Em 1975 Fonseca publica «Dia dos Namorados», o segundo conto protagonizado por Mandrake (no livro *Feliz Ano Novo*) no que novamente coloca um caso de riqueza «ingênuo». J. J. Santos, bancário, sai entediado do casamento da filha de um sócio e pela rua vê uma garota nova e bonita. Leva-a a um hotel, mas resulta ser um travesti. Santos fica escandalizado, e o travesti rouba-lhe o dinheiro e ameaça com suicidar-se se não recebe mais. O bancário recorre a Mandrake para resolver o caso «sem deixar rasto, entendeu?», e é o que ele faz, ficando de passagem com o carro do cliente.

Em 1979, no livro *O Cobrador*, aparece a terceira narrativa do personagem, intitulada precisamente «Mandrake». Cavalcante Meier, mais um figurão («Fazendeiro, exportador, suplente de senador por Alagoas, serviços prestados à revolução»,<sup>8</sup> é a definição que o próprio Mandrake faz dele) está sendo tam-

<sup>8</sup> Segundo Aline Andrade Pereira (2005, 2006), Rubem Fonseca esteve ligado ao IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), um *think tank* vinculado a empresariado brasileiro que teria atuado como órgão propagandístico de preparação do golpe de 1964, a «revo-

bém objeto de chantagem. Sua amante foi encontrada morta e alguém diz ter cartas que o relacionam com ela. Mandrake é contratado para lidar com o chantagista. Entretanto, a polícia suspeita de Cavalcante Meier. O enredo apresenta claras semelhanças com *The Big Sleep*, romance em que Raymond Chandler criou o detetive Philip Marlowe, e encerra com a referência explícita a essa obra e a *The Long Googbye*, como fazia notar Flávio Costa (2011), o que — pastiche ou não — declara uma vontade de filiação.

Mas sem dúvida a obra mais importante com Mandrake como protagonista é *A Grande Arte* (1983), segundo romance de Fonseca e o livro que fez dele um escritor muito conhecido. *A Grande Arte* confirma e consolida sua trajetória de autor de policiais. Confirma também seu intuito de ignorar as fronteiras entre literatura popular e culta, e portanto entre influências e referências eruditas e da cultura de massa.<sup>9</sup> Nele, Fonseca continua a apresentar a face da sociedade carioca que não se pode ver do Pão de Açúcar, mas a voz não é mais a dos despossuídos, como acontecia em muitos dos contos. Isso não significa que as classes subalternas sejam esquecidas. De fato, há um esforço que já estava presente na narrativa breve, e que Loro e Paz (2013: 59) exprimem como segue:

É preciso compreender que Rubem Fonseca não possui personagens maniqueístas: não há ricos bonzinhos sendo atacados por bandidos pobres e malvados. É evidente que, do ponto de vista não-ficcional, nada justifica a ação dos marginais em suas narrativas, mas não podemos taxá-los de vilões.

No romance, Mandrake é quase morto de uma facada por dois assassinos profissionais. Ele procura vingança, mas ao mesmo tempo vai conhecendo a personalidade de um deles, Camilo Fuentes, que exerce considerável fascinação sobre ele e a quem tenta de fato compreender, da mesma forma que tenta compreender a mente esquisita e requintada de Lima Prado, homem de negócios legais e ilegais (envolvido no tráfico de drogas a grande escala) e psicopa-

---

lução» aqui citada. A literatura de Fonseca não parece condizer em absoluto com as ideias sustentadas pelo regime saído do golpe. Ele próprio afirma ter tido no IPES uma função meramente administrativa (Pereira 2006: 3-4), afirmação contestada por pesquisadores que estudaram os arquivos do IPES com René Armand Dreifuss e Denise Assis.

<sup>9</sup> A própria alcunha de Mandrake provém de um personagem de banda desenhada norte-americana. Mandrake era um mago que conseguia fazer com que as pessoas vissem o mundo como ele queria, através de uma hipnose instantânea.

ta assassino. O ponto de vista da narrativa, no seu sentido moral, continua a ser complexo, só que a voz, a primeira pessoa, não pertence mais aos marginais. A mesma coisa vai acontecer com o resto dos romances de Fonseca: nunca há uma voz direta de marginal, ao contrário do que acontece em bastantes contos (e não só os ligados à violência).

O próprio Mandrake, que ainda vai protagonizar outro romance (*E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto*, de 1997) e duas novelas (reunidas em *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*, de 2003),<sup>10</sup> reflete bem um dos efeitos curiosos da guerra social no Brasil: a ausência de um espaço intermédio, de um território de ninguém. O advogado — como também Gustavo Flávio ou o cineasta, outros narradores em primeira pessoa já citados — simpatiza muito mais com as classes baixas, os marginais, as vítimas, os que levam a pior parte nessa tão desigual divisão da riqueza brasileira, do que com os possuidores, que pelo geral são, no melhor dos casos, desinteressantes e egoístas, e no pior psicopatas assassinos.<sup>11</sup> Mesmo assim, eles não pertencem a essas classes, e portanto acabam por se ver alinhados junto com aqueles que detestam. Isto é: eles não concordam com a ordem social vigente, mas sabem que em qualquer outra que visasse corrigir a injustiça do presente, eles sairiam prejudicados, perderiam também privilégios. O mundo dos marginais é-lhes simpático, atraente, mas nunca vão fazer parte dele.

## O PAPEL DOS POLICIAIS

Apesar de não serem os donos da voz — que como vimos pertence em geral a personagens mais típicos da tradição *hard-boiled* e/ou *noir* —, os agentes da polícia estão bem presentes na ficção de Rubem Fonseca. Nalguns casos, como em *Buffo & Spallanzani*, um deles tenta e consegue esclarecer o assassinato, aliás com extrema competência e absoluta honestidade, e contra a pressão de interesses sociais aos que os seus próprios superiores obedecem muito mais que ao suposto dever de punir os criminosos. Trata-se do Guedes, um policial que já tinha aparecido no conto «Mandrake» como alguém incor-

<sup>10</sup> Na minha opinião, esses dois livros representam uma etapa crescentemente maneirista do ciclo de Mandrake; neles os cacoetes mandrakianos ganham espaço a custo das tramas.

<sup>11</sup> As exceções, como Delfina Delamare, têm origem humilde e viraram ricas por circunstâncias alheias às suas ações.

ruptível, disposto a sacrificar sua carreira antes que aceitar arranjos. Em *Buffo & Spallanzani* ele é caracterizado como uma espécie de tenente Colombo: com uma aparência que irrita e leva as pessoas a subestimá-lo, mas extremamente inteligente e incansável.

Já o Raul, amigo de Mandrake desde a faculdade, é apresentado como menos «puro» do que Guedes, em certo sentido muito mais prático: é preciso aceitar um certo nível de corrupção — aliás inevitável — nas forças da ordem, mas o essencial, a perseguição dos criminosos, fica preservado. Raul, como Mandrake, debuta em «O caso de F. A.». Aí, como acontece com frequência, Mandrake o procura para obter informações privilegiadas da polícia. Neste caso, pergunta pela proprietária de um prostíbulo. Entre outras coisas, quer saber se ela tem «proteção» da polícia, e Raul faz-se de surpreendido:

«Proteção?»

«Ora porra, Raul, você sabe o que eu estou falando.»

«Comum. O velho esquema. [...]»

Mesmo assim, Raul nunca aparece envolvido diretamente na corrupção: simplesmente a deixa passar em casos menores, o que dá ao personagem verossimilhança sem sujar de fato a imagem da polícia. É curioso como Rubem Fonseca oferece um panorama policial corrupto e ineficiente, mas essa corrupção em geral não tem nomes próprios, ou então se trata de figuras extremamente secundárias na narrativa, enquanto a honestidade policial, aparentemente excepcional, sempre se corresponde com tiras proeminentes na ação. Como se Rubem Fonseca não pudesse nem quisesse ocultar que as polícias do Rio (e em geral do Brasil) são genericamente corruptas, mas ao mesmo tempo desejasse salvar o coletivo através dos indivíduos.

Uma narrativa muito esclarecedora dessa posição aparentemente ambígua, oscilando entre a denúncia e a reivindicação do papel da polícia, é o conto «A coleira do cão» (1965), do livro do mesmo título. Neste caso o policial honesto, escrupuloso com os direitos dos suspeitos, leitor de Drummond, é o delegado Vilela (que volta em *O Caso Morel*, de 1973). Seus subordinados, a certa altura, contam para ele que não estão avisando os jornalistas quando há um crime porque eles escreveram sobre a corrupção policial (o que, segundo eles, não é para denunciar, mas para tirar melhor parte do bolo: também os jornalistas são corruptos). O fato é que escreveram que certos detetives aceitavam subornos. Então Vilela pergunta:

«Quer dizer que tem gente, acima de detetive, que leva...», disse Vilela. Washington ficou em silêncio.

«Aqui?»

«O único que não leva é o senhor.»

«No cartório?», perguntou Vilela.

«Todo mundo.»

«Você?»

«Não sou santo, doutor», respondeu Washington, encarando o delegado.

«Não, você é outra coisa», disse Vilela.

«Eu tenho família para sustentar», disse Washington. [...]

«A gente aqui ganha uma miséria, nosso trabalho é de responsabilidade», disse Washington.

«Não vou discutir com você», disse Vilela.

«Doutor, o senhor não precisa ficar chateado. Dinheiro do bicho não é nada de mais. Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil.»

Vilela é também contra os maus tratos para conseguir informação. Ele proíbe os agentes de baterem num suspeito. Há uma discussão, os policiais se justificam:

«Isso é feito no mundo inteiro, doutor...», disse Melinho.

«Não é verdade», disse Vilela.

«Eu também pensei muito nisso», disse Pedro. «Nós não temos os recursos de outras polícias. O jeito é meter medo. O dia em que eles não tiverem mais medo da gente está tudo perdido.»

«A polícia está ficando mole», disse Washington, «e o resultado é este que o senhor está vendo: o número de assaltos e furtos aumenta dia a dia. Eu fiz o curso de detetive na Escola. Lá não tem um *stand* de tiro, mas em compensação ensinam psicologia e direito constitucional. He, he.»

A mensagem é clara: direitos civis, etc. são coisas de escritório, de intelectual. Na rua é a guerra sem quartel. O delegado resiste, mas depois de uma saída para a favela na que acaba por morrer um policial, ele próprio encena uma execução para que o suspeito fale. E descobre que ele também tem o seu lado escuro.

Dessa forma, o papel dos policiais nas narrativas de Fonseca acaba por contrapor a sua força crítica. De um lado, evitando discursos moralistas e tomadas de posição externas à própria trama (o que é facilitado pelo fato de usar com muita frequência a primeira pessoa, evitando a presença de um nar-

rador alheio à história), o autor consegue oferecer um panorama social de inegável contundência. Só um exemplo: em *A Grande Arte*, Fuentes perdeu um olho numa briga. No jornal aparecem anúncios de córneas para fazer transplante. Fuentes se interessa por uma delas, e a dona resulta ser uma garota de menos de vinte anos: é difícil retratar a miséria de forma mais efetiva. Mas de outro lado, a polícia — instituição fundamental no mantimento do statu quo — vê totalmente justificada a sua existência e valorizado o seu trabalho, embora seja supostamente graças a uns poucos dos seus membros, que se mantêm à margem da corrupção. Essa é uma característica muito comum na literatura criminal, a que o *hard-boiled*, inclusive na sua versão *noir*, não necessariamente renunciou. Pelo contrário, talvez seja mais lamentável a imagem da polícia que transmitiram certos clássicos do romance enigma (que certamente nunca a acusam de corrupta, mas é apresentada como sumamente estúpida) do que muitos dos autores atuais, com inúmeros delegados e inspetores como protagonistas e heróis. Como se o trabalho policial fundamentalmente fosse resolver casos de assassinato.

## CONCLUSÕES

Que importava?, a coerência não era uma virtude, era uma característica vegetal que eu não possuía, felizmente.

*A Grande Arte*

Quer pelas particulares características do público leitor brasileiro, quer pelo caráter transgressor do autor, o fato é que Rubem Fonseca contribuiu para o policial com obras que não se resignaram aos limites bem estabelecidos do gênero. Ele não só evitou situá-lo no âmbito da denominada literatura popular, renunciando supostamente, portanto, a uma literatura mais ambiciosa ou mais erudita, como também tirou proveito de toda a tradição policial sem distinções, misturando elementos do romance enigma<sup>12</sup> com as várias tradições do *hard-boiled*, particularmente nas suas versões mais hiper-realistas. O que não é raro

<sup>12</sup> Em *Buffo & Spallanzani* chega a apresentar um crime à moda Agatha Christie: há um grupo de personagens isolados e um deles é o culpado, o que afinal é descoberto na frente de todos.

quando, como acontece com o policial, uma determinada produção estética é importada, já pronta e com suas chaves fixadas, para um espaço com umas coordenadas culturais relevantemente distintas das que a conformaram em origem.

A temática criminal está presente em toda a obra de Fonseca, mas é possível perceber diferenças essenciais na sua abordagem entre os contos e os romances. Na narrativa breve ele desenvolve mais claramente o que foi chamado de brutalismo através de uma apresentação explícita e pormenorizada da violência e de uma linguagem próxima dos registros mais populares, tradicionalmente banidos da literatura. Mas sobretudo dando voz a personagens das camadas mais despossuídas da sociedade carioca. Já nos romances, ganha importância a trama e o tratamento dos personagens, numa aproximação mais clássica ao policial (como dissemos, sem distinção de tradições), mas desaparece a voz do marginal. Este é aí lido através da voz dos personagens «detetive», isto é, os que representam mais ou menos o papel de canalizadores da resolução do crime, embora Fonseca escolha para eles umas feições herdadas do *noir* e portanto nunca sejam investigadores privados, mas advogados, escritores ou artistas. Aqui as vozes em primeira pessoa fazem parte, mesmo que seja em posições mais ou menos periféricas, do outro lado na guerra social que o autor retrata nos seus livros: dos possuidores, dos privilegiados. Sendo personagens lúcidos, têm consciência dessa divisão e podem ser críticos com ela, mas também não querem passar ao outro lado, nem podem: a guerra traça fronteiras muito nítidas; ou você fica do seu lado, embora não goste dele, ou você deserta com todas as consequências; não pode escolher um caminho intermédio. Torcer pelos pobres mas continuar a usufruir dos privilégios sociais é uma posição estética ou quando muito caritativa (Mandrake ajuda de vez em quando marginais), mas pouco mais. Além disso, se a posição crítica é sincera, pode supor um certo drama moral, o que explica, na minha opinião, as atitudes mais ou menos cínicas e marcadas por um hedonismo bocacciano (no sentido de «vamos aproveitar que o mundo acaba») de muitos dos protagonistas de Fonseca.<sup>13</sup>

Fonseca foi policial. Talvez seja essa uma razão para explicar o paradoxo entre uma polícia genérica corrupta e uns policiais específicos honestos e comprometidos. Ou talvez simplesmente Fonseca siga aqui uma das tradições do policial contemporâneo, particularmente europeu. Nesse sentido, se por

<sup>13</sup> O conto «Condomínio», de Luís Fernando Veríssimo, reflete magistralmente esse drama: o de um ex-guerrilheiro de classe A forçado a conviver com o seu torturador no mesmo condomínio onde a preocupação fundamental (inclusive da mulher dele) é a segurança contra os marginais das favelas vizinhas.



um lado apresenta uma sociedade brasileira marcada pela violência e a guerra social, e põe em evidência (sem julgamentos morais, sem retórica sobreposta, sem voz em *off*) a injustiça que a sustenta, por outro lado acaba por salvar, pelo menos até certo ponto, a atuação da polícia nessa equação.

Segundo alguns críticos, a partir da década de 90 Rubem Fonseca virou um escritor pós-modernista, porque os elementos metaliterários e as reflexões sobre a própria arte de escrever — isto é, «tematizando el propio quehacer del escritor», como diz Franken (2009: 116) —, junto com uma aguda consciência do discurso como elemento criador de realidade, passaram a ter um papel crescentemente importante na sua obra, até o ponto de que, para Poppel (citado por Franken 2009: 118) «El crimen se convierte por eso en el pretexto de iniciar una investigación sobre el enigma de escribir sobre el crimen». Ora bem, a reflexão sobre a escrita, assim como o recurso à intertextualidade, estão presentes em Fonseca desde muito cedo. O conto «\*\*\* (Asteriscos)», do livro *Lúcia McCartney* (1967) é uma paródia-reflexão sobre a literatura de vanguarda. O diretor teatral José Henrique encena o *Guia dos Telefones*. O conto reproduz uma entrevista num jornal e uma na tv, o programa de mão da peça, o relatório do censor que finalmente a autoriza, e dois fragmentos de crítica. «Corações Solitários», em *Feliz Ano Novo* (1975), trata de um jornalista que redige as cartas de um consultório sentimental feminino («Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. [...] As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher de classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.») e os roteiros das fotonovelas:

O fotógrafo das novelas veio falar comigo. [...]

Expliquei para ele que acabara de receber a incumbência de Peçanha e que precisava pelo menos dois dias para escrever.

Dias? ha ha, gargalhou ele, fazendo o som de um cachorro grande, rouco e domesticado, latindo pro dono.

Qual é a graça?, perguntei.

Norma Virgínia escrevia a novela em quinze minutos. Ele tinha uma fórmula.

. . . . .

Se Norma Virgínia, ou lá o que fosse o nome dele, escrevia uma novela em quinze minutos, eu também escreveria. Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o'neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays. Era só chupar uma idéia aqui, outra ali, e pronto.

Nesse mesmo livro há ainda mais dois contos sobre escritores e escrita, «Agruras de um jovem escritor», com abundantes referências intertextuais, e

«Intestino Grosso», uma suposta entrevista a um escritor que já foi interpretada como auto-entrevista do próprio Fonseca. Assim, as narrativas que envolvem atos de criação literária e nas quais ecoam outros textos se sucedem já antes dos anos 80. E o romance *Buffo & Spallanzani* (1986) é tão policial quanto metaliterário: o próprio título é na verdade o romance que o personagem protagonista, Gustavo Flávio (por Flaubert), está a escrever. A mesma coisa acontece em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*: dedica-se mais espaço às reflexões sobre como contar, neste caso através do cinema, ou à figura do escritor russo Isaac Babel, do que à trama policial. Para não falar, com efeito, da novela «Romance Negro», um tratado sobre o gênero *noir* onde a história policial mais parece um pretexto do que o foco da atenção do autor.<sup>14</sup> De fato, muitos dos títulos citados são também ressonâncias intertextuais, de *A Grande Arte* («muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem») a *E no Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto* (versos de Álvares de Azevedo) ou *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (uma citação de Freud citando Havelock Ellis).

Deste modo, classificamos Rubem Fonseca como um autor policial que recorre o gênero de forma híbrida e eclética e inaugura uma linha que já deu no Brasil abundantes e interessantes resultados. Mas talvez poderíamos classificá-lo com tanto ou mais direito como um ínclito autor do não menos ilustre — embora bem mais reduzido — círculo dos que escrevem sobre escritores, dos autores que fazem metaliteratura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. (1961). «¿Qué es el género policial?». *Vea y Lea*, 6 julio 1961, 67.
- BURNS, R. (1999). «Hard-boiled fiction». Rosemary Herbert (ed.). *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*. Oxford: Oxford University Press, 199-200.
- CÂNDIDO, A. (1989). *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática.
- CORONEL, L. P. (2013). «A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão». *Revista Literatura em Debate*, 7 (12), 183-192.

<sup>14</sup> E onde afirma: «A língua que produz mais escritores policiais do mundo é a catalã, considerando-se o número reduzido dos seus utentes.»

- COSTA, F. M. da (2011) «Existe uma literatura policial brasileira?». *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. [Em linha] [18 fevereiro 2014]. <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=192>>.
- FORTUNA, D. R. (2011). «O realismo sujo na literatura de Rubem Fonseca e a influência da arte pop». *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros - Ética, Estética (18 a 22 de julho de 2011)*. Curitiba: UFPR. [Em linha] [20 janeiro 2014]. <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0373-.pdf>>.
- FRANKEN, C. A. (2009). «Rubem Fonseca y su detective-abogado». *Taller de Letras*, 44, 115-127.
- IAKOVSKIS, N. I. (2007). *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade da Florida.
- LORO, A. J.; PAZ, D. A. (2013). «As classes sociais nos contos censurados de Rubem Fonseca». *Revista Literatura em Debate*, 7 (12), 39-60.
- MARTÍN ESCRIBÀ, A.; SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2006). «Introducción». *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Librería Cervantes, 19-20.
- PELLEGRINI, T. (2008). *Despropósitos: Estudos de Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Annablume.
- PEREIRA, A. A. (2005). «Os Prisioneiros de Rubem Fonseca: uma análise historiográfica da obra em relação à sua atuação no Ipês». *ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História - Londrina, 2005*. [Em linha] [24 janeiro 2014]. <<http://anpuh.org/anais/?p=14328>>.
- PEREIRA, A. A. (2006). «A produção literária/trajetória política de Rubem Fonseca entre 1962-1963». *Usos do Passado – XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006*. [Em linha] [24 janeiro 2014]. <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Aline%20Andrade%20Pereira.pdf>>.
- REIMÃO, S. (2005). *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SCHNAIDERMAN, B. (1994). «Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca». R. Fonseca. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 773-777.
- SCHOLLHAMMER, K. E. (2007). «Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 29, 27-53.
- SIMPSON, A. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- TUTTLE, G. (1994). «What Is Noir?». *Mystery Scene*, 43, 35-36 e 91-92.