


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MURILO EDUARDO DOS REIS

**CARACTERIZAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL
EM RUBEM FONSECA**

ARARAQUARA – SP
2018

MURILO EDUARDO DOS REIS

CARACTERIZAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM RUBEM FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2018

Eduardo dos Reis, Murilo
Caracterização do romance policial em Rubem
Fonseca / Murilo Eduardo dos Reis – 2018
99 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Fonseca, Rubem. 2. Romance policial. 3. Narração.
4. Focalização. I. Título.

MURILO EDUARDO DOS REIS

CARACTERIZAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM RUBEM FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 25/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidenta e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel
Unesp/Araraquara-SP.

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Scheel
Unesp/São José do Rio Preto-SP.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
UNEMAT/Tangará da Serra-MT.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marli e Paulo, pela base educacional que me permitiu chegar até aqui.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel, pela paciência e por ter acreditado na ideia que deu corpo a esta dissertação.

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel e à Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, por terem aceitado compor a banca de defesa.

Aos funcionários da sessão de Pós-Graduação, pela disponibilidade e pela prontidão de sempre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa, sem a qual a realização do mestrado seria impossível.

“O mais importante nunca se conta.”

Ricardo Piglia (2004, p. 92)

Resumo

O tema do trabalho é a caracterização do romance policial de Rubem Fonseca, tendo em vista a importância desse gênero em sua obra. O objetivo é verificar, em três livros do autor, o modo como ele se apropria de recursos clássicos desse tipo de composição, trazendo ou não contribuição para o gênero em pauta. O *corpus* é composto pelos romances *O caso Morel*, de 1973, *A grande arte*, de 1983, e *Agosto*, de 1990. Para a concretização da proposta, realizamos análise detida de cada livro em particular. A história, as personagens, a narração, a focalização, bem como o espaço e o tempo, serão objeto de exame com o intuito de se estabelecer a maneira como, atuando organicamente ou não, tais elementos constituem romances que são classificados como policiais. Entre tais componentes, no que se refere à história, levantamos e analisamos a menção a um homicídio já realizado, cujo autor deve ser descoberto na sequência da narrativa, e o leitor acompanha as investigações. No que diz respeito às personagens, é examinada a presença de detetives, delegados, policiais, advogados, etc., como também a sua caracterização superficial ou mais profunda. Para que os objetivos sejam atingidos, é fundamental a investigação das figuras do narrador (quem fala) e do focalizador (quem vê). O espaço social e a ambientação construída na obra também serão levados em conta, bem como a representação ou não de determinado período histórico do país. Além dos livros pertencentes ao *corpus*, há inserções relativas a obras anteriores e posteriores de Rubem Fonseca, pois existem elementos dessas obras mencionados nos objetos de nossa pesquisa, como também de autores que o influenciaram. Para isso, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos que tratam do romance policial, da obra de Rubem Fonseca e de aspectos da narrativa, tais como Ernest Mandel, Boileau e Narcejac, Sandra Lúcia Reimão, Vera Lúcia de Follain Figueiredo, Alfredo Bosi, Tânia Pellegrini e Gérard Genette.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Romance policial. Narração. Focalização.

Abstract

The theme of the work is the characterization of Rubem Fonseca's detective novel, considering the importance of this genre in his work. The objective is to verify, in three books by the author, the way in which he appropriates classical resources of this type of composition, whether or not making a contribution to the genre in question. The *corpus* is composed by the novels *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990) and *Agosto* (1990). For the purpose of the proposal, we carry out a detailed analysis of each book in particular. History, characters, narration, focus, as well as space and time, will be examined in order to establish how, acting organically or not, such elements constitute novels that are classified as criminal. Among such components, as far as history is concerned, we raise and analyze the mention of a homicide already made, whose author must be discovered following the narrative, and the reader accompanies the investigations. With regard to the characters, the presence of detectives, delegates, police officers, lawyers, etc., is examined, as well as their superficial or deeper characterization. In order for the objectives to be achieved, it is fundamental to investigate the figures of the narrator (who speaks) and the focus (who sees). The social space and the atmosphere built in the work will also be taken into account, as well as the representation or not of a certain historical period of the country. In addition to the books belonging to the corpus, there are insertions concerning Rubem Fonseca's previous and later works, because there are elements of these works mentioned in the objects of our research, as well as of authors that influenced him. For this, we take as theoretical support critical and analytical texts of researchers dealing with the police novel, the work of Rubem Fonseca and aspects of the narrative, such as Ernest Mandel, Boileau and Narcejac, Sandra Lúcia Reimão, Vera Lúcia de Follain Figueiredo, Alfredo Bosi, Tânia Pellegrini and Gérard Genette.

Key-words: Rubem Fonseca. Crime novel. Narration. Focusing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O ROMANCE POLICIAL	12
1.1 A origem	12
1.2 O detetive.....	13
1.3 Temor e fascínio diante do crime	16
1.4 O criminoso	18
1.5 O romance negro	19
1.6 O detetive particular	22
1.7 Tempo, espaço e ação	24
1.8 Uma literatura de consumo	25
1.9 O romance policial no Brasil	26
2. RUBEM FONSECA E A TRINCA DE ROMANCES	29
2.1 Uma sofisticada literatura brutalista.....	29
2.2 Influências: romance policial e literatura do século XIX	32
2.3 <i>O caso Morel</i>	34
Um tabuleiro com troca de perspectiva.....	50
2.4 <i>A grande arte</i>	52
O jogo de xadrez	69
2.5 <i>Agosto</i>	70
2.5.1 O fim do período Vargas representado em <i>Agosto</i> : a história conforme jornalistas	79
2.5.2 A versão histórico-ficcional de Rubem Fonseca	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a alta qualidade do fazer literário de Rubem Fonseca, bem como a importância do romance policial em sua obra, o tema desta dissertação é a caracterização dessa parte da produção do autor. O *corpus* é composto pelos romances *O caso Morel*, *A grande arte* e *Agosto*, publicados em 1973, 1983 e 1990, respectivamente.

O objetivo de nosso trabalho é verificar como o escritor apropria-se de recursos do romance policial, trazendo ou não contribuições para esse tipo de narrativa. Para a concretização da proposta, analisamos cada livro em particular. Com a reunião dos resultados do exame de cada romance, é possível caracterizar a produção policial do autor por meio do levantamento e da investigação dos elementos narrativos. Realizamos apreciação detida das categorias, como a história, a narração e a focalização, os personagens e o espaço, com o intuito de estabelecer a maneira como, atuando organicamente ou não, tais elementos no romance em pauta levam à construção de uma obra que pode ser classificada como policial e, ainda, verificar as inovações e os contrastes trazidos para esse tipo de romance.

Devido à recorrência de certas características em sua obra, sobretudo a produzida entre os anos 1960 e 1980, outros textos de Rubem Fonseca são trazidos à baila. Destacamos, por exemplo, a retomada de algumas personagens como Vilela e Mandrake, os detetives de *O caso Morel* (1995) e *A grande arte* (1990), respectivamente, outrora protagonistas em contos.

O método de trabalho é intrinsecamente vinculado ao tema e aos objetivos da pesquisa. Para alcançar o objetivo de estabelecer a caracterização dos romances policiais de Rubem Fonseca, foi necessário verificar o vínculo entre os recursos expressivos e os de conteúdo empregados pelo escritor na elaboração das narrativas. Daí decorre o início do percurso metodológico que se vale da apropriação seletiva dos resultados de ensaios críticos sobre o autor e sobre os livros selecionados, bem como de proposições teóricas sobre o romance policial. O conhecimento adquirido dessa forma, aliado ao dos estudos da estrutura narrativa, permitiu a análise detida de cada livro, cujos resultados, comparados, levam à determinação das características do romance policial do autor. Trata-se, portanto, de um movimento que vai do mais geral para o mais particular e deste para o geral.

Assim, em primeiro lugar, detivemo-nos na fortuna crítica, começando por ensaios mais gerais que tratam das características da narrativa policial do escritor como os de Vera Lucia Follain de Figueiredo – *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (2003) – e Ariovaldo Jose Vidal – *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca* (2000). Em seguida, utilizamos ensaios que se detêm a aspectos mais

específicos e pontuais da obra de Fonseca, dentre os quais destacamos os de Antonio Candido – “A nova narrativa”, parte de *A educação pela noite* (2011) –, Alfredo Bosi – “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”, pertencente ao livro *História concisa da literatura brasileira* (2009) – e Tânia Pellegrini – “Rubem Fonseca”, do volume *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999).

Já no que se refere à narrativa policial e a sua evolução histórica, contou-se com *O romance policial* (1991), de Boileau e Narcejac; *Delícias do crime: história social do romance policial* (1988), de Ernest Mandel; *O que é romance policial* (1983) e *Literatura policial brasileira* (2005), de Sandra Lúcia Reimão; *No mundo do romance policial* (1953), de Álvaro Lins; “Tipologia do romance policial”, de *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov (2013) e *Segredos do romance policial: histórias das histórias de detetive* (2012), de P. D. James.

Foram utilizadas para exame do tratamento da narração e da focalização as proposições de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* ([197-]). Para a análise dos personagens, o texto elementar é o de Antonio Candido, “A personagem do romance”, pertencente à obra *A personagem de ficção* (2014). Para o estudo do espaço, o texto-base foi *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), de Osman Lins.

1. O ROMANCE POLICIAL

1.1 A origem

Antes de analisarmos de maneira aprofundada cada um dos romances pertencentes ao *corpus*, julgamos necessária uma breve incursão pelas modificações sofridas pela literatura policial desde sua origem, tanto no que condiz aos temas que são compostos pelas categorias narrativas, sobretudo as personagens ali representadas, bem como o modo como tais elementos estruturais relacionam-se para a construção temática.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 8) ressalta que, para uma narrativa ser caracterizada como policial é necessário haver um crime e uma personagem disposta a desvendá-lo. A forma básica desse gênero foi criada por Edgar Allan Poe nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin, textos estes que devem ser tomados como base para uma reflexão a respeito das questões que envolvem o gênero. Segundo a mesma estudiosa (REIMÃO, 1983, p. 11), o elemento que atua como força motriz dessa narrativa é o enigma, e a busca da solução é o que mantém a história em funcionamento até que ela seja encerrada e a trama tenha um fim.

Álvaro Lins (1953, p. 11) diferencia a ficção policial do romance literário, não no sentido de degradar o primeiro em comparação com o segundo, mas por acreditar que ele possui estruturas e regras próprias, técnicas essas que, se aplicadas à literatura de Defoe e Richardson, mostrar-se-iam inadequadas.

Otto Maria Carpeaux (2016, p. 401) destaca que há uma vasta bibliografia sobre a origem desse tipo de narrativa, mas nenhum dos estudos é completamente satisfatório, pois os autores se limitam aos famosos contos de Poe. O crítico afirma que o americano Charles Brockden Brown, hoje totalmente esquecido, foi precursor de “Os assassinatos na Rua Morgue”. A inspiração de Brown foi o escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann, autor da novela policial *A senhorita de Scuderi* (2011). Marcelo Backes (2011, p. 133) classifica-a como a primeira narrativa policial alemã, publicada, pela primeira vez, no ano de 1820, enquanto o primeiro conto policial de Poe, segundo P. D. James (2012, p. 35), foi lançado em 1841.

Sobre as questões que envolvem a novela de Hoffmann, Karin Volobuef (2011, p. 97) pontua que a história do autor alemão não seria exatamente um romance policial, pois, como dissemos, a narrativa de detetive só surgiria duas décadas mais tarde com o conto “Os assassinatos na Rua Morgue”. Volobuef (2011, p. 97) ainda destaca que tanto Hoffmann

quanto Poe dão continuidade ao romance de mistério inglês sintetizado por Robert Alwyn. Segundo ela, o estudioso refere-se ao gênero como histórias que se iniciam com um acontecimento inusitado ou sobrenatural e que terminam com a dissolução do mistério. Essa estirpe de romances de mistério tem como descendentes a literatura gótica (representada por autores como Horace Walpole e Anne Radcliffe) e a narrativa policial (adiantada por Hoffmann e totalmente ampliada por Poe).

Para Gisela Gorski (apud VOLOBUEF, 2011, p. 98), as características formais e temáticas não são os elementos que separam Hoffman e Poe. Segundo a pesquisadora, *A senhorita de Scuderi*, devido às condições históricas de sua composição, não seria a realização madura do romance policial, já que o escritor alemão apresenta uma crítica aos procedimentos judiciais em voga na época: uma polícia simpática a torturas e não à apuração de provas como etapa da investigação. De acordo com Gorski, diferentemente de Hoffman, Poe teve condições de basear-se em métodos da criminalística moderna e explorar metodologias de dedução racional para o desvendamento de crimes.

Ernest Mandel (1988, p. 42) oferece, ainda, uma alternativa referente à gênese da literatura policial ao afirmar que, em 1869, o francês Émile Gaboriau criou, na figura do inspetor Lecoq, um detetive que reúne as habilidades dedutivas de Dupin com a apurada investigação de pistas. Por isso, os franceses podem protestar dizendo que o romance policial originou-se em língua francesa e não em língua inglesa, pois Gaboriau foi o primeiro a inventar uma autêntica série de romances policiais. Entretanto, é a narrativa de Edgar Allan Poe que apresenta recursos que serviriam de modelo para as posteriores histórias de detetive.

Tzvetan Todorov (2013, p. 96-97) classifica essas primeiras histórias como romances de enigma. Sobre a sua estrutura, o teórico afirma que há duas histórias nas quais a narrativa sustenta-se: a do crime e a do inquérito. A segunda história é frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes) e, acima de tudo, seria a verdadeira história do livro, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento dela. Ainda de acordo com o autor búlgaro, o detetive mostra-se invulnerável, nunca sendo vítima de ferimentos.

Criada por Edgar Allan Poe, a figura do excêntrico protagonista que se encarrega de dissolver enigmas tornou-se modelo para personagens que vieram a seguir, como Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie.

1.2 O detetive

Os romances policiais publicados após o lançamento de “Os assassinatos na Rua Morgue” apresentam protagonistas que, de alguma maneira, exibem excentricidades inauguradas por C. A. Dupin. Segundo Ernest Mandel (1988, p. 41), a personagem criada por Edgar Allan Poe é o protótipo do detetive amador que soluciona um enigma auxiliado por pura técnica analítica.

Boileau e Narcejac (1991, p. 18) evidenciam que esse profissional (nem sempre um profissional propriamente dito) ocupa-se em desvendar crimes tidos como insolúveis. De acordo com os autores, se o homem é objeto da ciência assim como a eletricidade, o assunto criminal também pode ser analisado por procedimentos de laboratório. O cientista que se transforma em detetive não se deixa levar pelas aparências, mas remonta os efeitos e as causas, com base na lógica, a serviço da observação. Por conseguinte, prende o culpado em uma rede de provas, que são ligações ou relações evidentes. Os estudiosos destacam ainda que Dupin não é melhor do que Édipo em seu ofício: o que ele possui a mais que a personagem de Sófocles são os conhecimentos relativos à ciência do comportamento. Se Édipo fosse dotado de tal mecanismo intelectual, não só teria derrotado a Esfinge, como também a teria prendido, e desvendado as razões dos próprios crimes.

A caracterização do detetive varia de acordo com o tipo de romance que ele protagoniza. Essa variação vai dos procedimentos utilizados para investigar um caso até os motivos que levam o protagonista a desvendar o crime cometido.

Boileau e Narcejac (1991, p. 23) também ressaltam que o brilho da dedução perder-se-ia em narrativas longas. Por isso, os três contos policiais de Poe são novelas. É a razão pela qual Dupin resolve os casos apenas pelo que ouve dizer e pelos jornais. Assim, reconstitui, com exatidão, os acontecimentos do assassinato de Marie Rouget sem sair de seus aposentos. Mas, quem seria Dupin? Como não é o homem que interessa a Poe, basta dizer que ele é uma máquina de raciocinar. São esboçados apenas o seu aspecto geral, os seus olhos dissimulados atrás dos óculos verdes e o seu gosto por caminhar à noite. Segundo os mesmos autores (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 24), Dupin é uma personagem da qual só se tem a voz e, como homem que nunca se engana, é excluído da comunidade. Os estudiosos ainda destacam que essa característica antissocial é herança para todos os detetives (personagens solteiras, excêntricas e estranhas, cheias de manias), uma vez que seria difícil imaginar Holmes ou Poirot constituindo família, pois, sendo extremamente cerebrais, ambos parecem ser incapazes de amar.

Sandra Reimão (2005, p. 8) também fala de Dupin como uma personagem apenas esboçada. A estudiosa menciona que a carência de características e de personalidade próprias

faz com que a capacidade de raciocínio seja ainda mais salientada, permitindo à personagem exercer a sua função básica: ser uma máquina de leitura apta a esclarecer o enigma inicial, motivo da narrativa.

Essa escolha do romancista em simplificar os traços das personagens é evidenciada por Antonio Candido (2014, p. 58). O estudioso brasileiro diz que, a partir do século XIX, os escritores começaram a optar por elementos significativos que marcassem esses indivíduos para a fácil identificação do leitor, sem diminuir a sua impressão de complexidade e riqueza. O crítico toma como exemplo o romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, no qual o mestre José Amaro é descrito apenas pela pele amarelada, pelo olhar raivoso, pela brutalidade impaciente, pelas ferramentas de trabalho e pelo remoer incessante do sentimento de inferioridade. No entanto, a repetição desses atributos nos mais variados contextos forma uma ideia completa e suficiente daquele indivíduo.

Reimão (2005, p. 8-9) reforça o legado deixado por Edgar Allan Poe ao afirmar que, assim como Dupin é representado como uma “máquina de raciocinar”, Sherlock Holmes e Hercule Poirot também são elaborados dessa maneira. Mas, além de serem tidos como “mentes dedutivas”, não abdicam de suas personalidades. Holmes é usuário de morfina e cocaína, tem crises melancólicas e toca violino nas horas vagas. Poirot é extremamente vaidoso com as suas vestimentas, bastante emotivo e, em suas últimas aparições, apresenta problemas de saúde.

A presença do narrador que participa da história, mas não é protagonista – e que, adotando-se as proposições de Gérard Genette ([197-], p. 244), é classificado como homodiegético ou “narrador testemunha” –, como relator das aventuras do detetive é uma das características basilares do romance de enigma. Segundo Reimão (2005, p. 9), essa particularidade ocorre pela função do protagonista: se o detetive fosse o narrador da história, o leitor estaria sempre a par de sua mente, fazendo com que a revelação final e a reconstrução da história, traços marcantes desse tipo de literatura, perdessem o sentido.

Ernest Mandel (1988, p. 54) menciona outra característica que compõe a maioria dos heróis do romance policial clássico: fazer parte das classes sociais mais altas. Enquanto os membros de camadas inferiores trabalham, Dupin, Holmes e Poirot resolvem enigmas. Gerar renda é um trabalho de horário integral que, em um regime capitalista, deixa pouco tempo livre para outros afazeres. Seus amigos narradores são indivíduos pertencentes à mesma hierarquia social, pois desfrutam de aposentadoria ou renda que lhes permitem o exercício intelectual em tempo integral.

Além de protagonistas excêntricos, a literatura policial apresenta, como traços fundamentais, o temor diante do desconhecido e o assombro produzido pela resolução do enigma.

1.3 Temor e fascínio diante do crime

Boileau e Narcejac (1991, p. 10) ressaltam que o romance policial está ligado à psicologia humana, por isso, é tão velho quanto a sobrevivência do homem. Correndo risco de morte, o caçador da pré-história, quando encurralava uma fera, devia imaginar uma armadilha com certo engenho, já vivendo, assim, um romance policial. Segundo os autores, causa-nos pavor e curiosidade aquilo que não podemos identificar: quando a imagem não se converte em ideia, estamos na mesma condição do homem primitivo ao ver uma pegada desconhecida ou na das primeiras testemunhas dos crimes da Rua Morgue.

Por sua vez, Fábio de Carvalho MESSA (2002, p. 11-12) escreve que a literatura é um campo em que podem ser plantadas representações de crimes transbordantes de maldade, assassinatos cometidos por personagens com complicações patológicas ou até mesmo por indivíduos inocentes que, de repente, perdem a estribeira diante de uma situação limite. Também afirma (MESSA, 2002, p. 40-41) que Freud patenteou os instintos como impulsos inerentes a necessidades do organismo humano. Os estudos mais recentes conceituam tais reações como a junção de reflexos hereditários que aparecem consecutivamente para atingir uma meta imediata. É desse ponto que vêm as definições de *Eros* (impulso vital) e *Tânatos* (impulso mortal). Escreve ainda que o homem civilizado criou a moral como um imperativo social, algo que foi seguido pela obediência compulsória, para depois aparecerem as punições aplicadas a atos antissociais e, então, no plano do discurso literário, criou-se a possibilidade de um crime acontecer apenas no imaginário.

Creemos que, por esse ângulo, podem-se mencionar os acontecimentos representados no filme *Relatos selvagens* (2014), de Dámian Szifon, que apresenta seis histórias não interligadas, nas quais as personagens rompem com a barreira social que as obriga a conviver pacificamente ao se depararem com situações de ódio e desespero, agindo de acordo com os instintos mais primitivos.

Ainda sobre a questão de leitores utilizarem romances policiais que primam pela violência como válvula de escape para seus próprios desejos, podemos citar a série televisiva *Westworld* (2017) como um caso em que isso é possível e em que há realismo. Nela, é apresentada uma trama que envolve um parque temático onde os visitantes pagam para viver

aventuras como as narradas em filmes de faroeste. Uma vez dentro do recinto, o público pagante convive com inteligências artificiais dos mais variados tipos: heróis, donzelas, prostitutas e vilões. Desse modo, o indivíduo pode realizar atos heroicos ou, se assim o desejar, cometer crimes hediondos – atos que não poderiam ser consumados no mundo real sem punições impostas pelas leis.

Já o conto “O monstro” (2007), de Sérgio Sant’Anna, relata uma história na qual aquilo que só é permitido no imaginário realiza-se no mundo real. Na narrativa, Antenor, professor de filosofia, em parceria com Marieta, estupra e assassina a deficiente visual Frederica. Ele não suporta o fardo da culpa e acaba entregando-se à polícia. Depois de encarcerado, aceita conceder entrevista à publicação semanal intitulada *Flagrante*. Em determinado ponto do diálogo, o entrevistador questiona o assassino: “Não acha que o que se permite na fantasia nem sempre se pode colocar em prática na vida real?” (SANT’ANNA, 2007, p. 365). Sem hesitar, o entrevistado responde: “Sim, é verdade. Mas há pessoas como Marieta, e eu mesmo, que buscam materializar suas fantasias. E isso é muito perigoso.” (SANT’ANNA, 2007, p. 365).

Retomando o raciocínio supracitado, Messa (2002, p. 12) ainda diz que certos escritores possuem habilidade criativa para descreverem rituais brutais que resultam em verdadeiras obras de arte para o deleite do público que está acostumado a acompanhar perseguições policiais em tempo real por meio de programas sensacionalistas, que mostram caçadas a fugitivos em pleno horário vespertino.

Recorrendo ainda ao cinema para exemplificar tal realidade representada na ficção, podemos citar *O abutre* (2014). Dirigido por Dan Gilroy e protagonizado por Jake Gyllenhaal, o filme mostra a saga de um cinegrafista que ganha a vida registrando imagens de corpos banhados de sangue. Esses registros servem para aumentar a audiência dos telejornais matinais transmitidos pelas redes de TV estadunidenses, acompanhados por milhares de telespectadores, sedentos de consumir esse tipo de notícia enquanto tomam café da manhã.

Esse tipo de atitude faz parte de uma curiosidade peculiar ao ser humano. Ademais, o escritor, cuja obra abordamos no presente trabalho, fala sobre o assunto no conto “A recusa dos carneiros”, narrativa pertencente ao volume *Romance negro e outras histórias* (1994). Nele, Rubem Fonseca apresenta o discurso de políticos brasileiros do século XIX, em que discutem a aplicação da pena de morte no sistema legislativo vigente, já que, em algumas regiões, ela era efetivada, apesar de não ser legislada. O debate tem início após a informação de que um major teve que ser fuzilado após seu algoz se recusar a realizar seu enforcamento. Assim, para que não houvesse mais recusas por parte de carrascos, sugeriu-se que tal sentença

fosse legalizada. Além disso, o narrador lembra que até podem faltar algozes, mas nunca faltará público. Entrementes, para justificar o interesse de muitos munícipes por espetáculos macabros, a instância narrativa informa que, em alguns lugares da França, “[...] comprava-se (ou compra-se) um condenado à morte em uma cidade para que ele fosse executado numa outra, que por falta de criminosos ficara um tempo muito longo sem oferecer ao povo um espetáculo dessa natureza.” (FONSECA, 1994, p. 686).

Como foi dito anteriormente, segundo Boileau e Narcejac (1991, p. 10), ficamos apavorados e curiosos com aquilo que não podemos identificar. No que diz respeito a esses estados de ânimo, Antoine Compagnon (2010, p. 129) recorre ao historiador italiano Carlo Ginzburg, que compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. O reconhecimento na ficção está ligado às mesmas informações fornecidas por pegadas ou marcas que permitem identificar um indivíduo (no caso do ocorrido na Rua Morgue, o assassino) ou restabelecer um acontecimento. Opondo-se à dedução, o padrão desse tipo de conhecimento é a arte do caçador que decodifica a narrativa do caminho feito pelo animal a partir das pegadas deixadas por ele. A reconstituição dessa sequência pode levar a uma identificação baseada em vestígios quase invisíveis.

O detetive, assim como o caçador da pré-história, lê, nas marcas do assassinato, os acontecimentos que compõem a narrativa do crime. O assassinio traz como consequência um falecimento inesperado, o que gera temor. Mandel (1988, p. 72) afirma que o medo, principalmente o medo da morte, é tão antigo quanto a raça humana. O que se vê, porém, na literatura policial, é a recorrência de mortes violentas causadas por homicídio.

Em consonância com Mandel (1988), James (2012, p. 17) ressalta que a morte não precisa ser violenta, mas é justamente o assassinato brutal que fascina, repugna e atrai o leitor.

No caso específico de “Os assassinatos na Rua Morgue”, Boileau e Narcejac (1991, p. 12) dizem, assim como a autora inglesa, que o que transtorna é a selvageria do crime: como o corpo da senhora L’Espanaye ficou desconjuntado? Como a sua filha foi enfiada na chaminé? Carnificinas desprovidas de sentido configuram-se como um enigma que sofre uma metamorfose: tornam-se crimes misteriosos para o nosso prazer e transformam o cientista em detetive.

Nota-se que, por trás de cada homicídio, seja ele sutil, por meio de uma dose de cianureto, ou sangrento, resultado de uma carnificina, há o assassino que, ao longo da história, passou a ser representado como um inimigo tão ou mais astuto que o detetive.

1.4 O criminoso

Segundo Boileau e Narcejac (1991, p. 14-15), a primeira das circunstâncias que ajudaram no surgimento do romance policial foi o aparecimento da civilização urbana, com a sua multidão formada por pessoas consideradas de bem, e que podem, cada uma à sua maneira, dissimular um criminoso. A cidade seria, para o detetive, cúmplice, adversária e companheira, o símbolo do fantástico camuflado na máscara do cotidiano. Mais precisamente, a cidade industrial é entendida como composta por uma procissão de miseráveis e de forasteiros, todos de prontidão para se tornarem capangas. Os autores escrevem que, paralelamente ao desenvolvimento urbano, vê-se o avanço da polícia e do infrator. Dessa forma, reiteram que se trata de uma polícia mais feita de espíões do que de detetives, uma vez que essa instituição faz parte do panorama da cidade e o policial é um tipo social, com cartola, suíças, sobrecasaca e bastão, tudo constituindo uma silhueta muito familiar. A ele contrapõe-se o criminoso que utiliza inúmeros disfarces e truques para se camuflar e tornar-se inatingível. É iniciada, assim, a guerra da astúcia ou o confronto entre o bem e o mal, elementos que agradam a um vasto público.

Ernest Mandel (1988, p. 36-37) escreve que a maior parte dos crimes violentos cometidos no século XIX, em países como França, Inglaterra e Estados Unidos, não demonstra qualquer engenhosidade na ocultação de provas ou maquinações para culpar inocentes bodes expiatórios. Portanto, os primeiros romances policiais acham-se muito distantes do realismo e do naturalismo literário, mantendo sua principal preocupação não com o crime em si, mas com o quebra-cabeça a ser montado no processo de descoberta do mistério.

Completando o raciocínio de Mandel de que o assassinato e o seu autor são meros pretextos para o exercício intelectual, Boileau e Narcejac (1991, p. 29) ressaltam que o macaco da Rua Morgue é apenas um criminoso ocasional, e o assassino de Marie Rouget, uma grande incógnita sem importância. Em outras palavras, nessas narrativas, o criminoso está fora da história, pois é um indivíduo que cometeu seu crime e se pôs a salvo.

1.5 O romance negro

Ernest Mandel (1988, p. 59) assinala que a evolução do romance policial acompanha a história do crime. As atividades criminosas amadureceram com a Lei Seca, nos Estados Unidos, expandindo-se das margens da burguesia para o interior de todas as esferas sociais e empresariais. Sequestros e guerras entre quadrilhas saíram das páginas ficcionais dos livros para as notícias de jornal. O mesmo estudioso ressalta que, no período pós-depressão, houve

um grande aumento no número de assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante essas investidas. Com o avanço da quantidade de crimes, eles foram aprimorados, formando-se, assim, o crime organizado. A expansão das operações forçou os criminosos a realizarem investimento de capital em transporte, armas, assassinos de aluguel e subornos para a polícia e para os políticos. Segundo Mandel (1988, p. 62-63), o aprimoramento do crime organizado encerrou o romance policial ambientado em salas de visitas. Na opinião do autor, seria impossível imaginar o distinto Hercule Poirot lutando contra a máfia. Além disso, a tomada de consciência dos leitores a respeito das atividades criminosas tinha tornado improváveis os assassinatos ocorridos nesses recintos burgueses.

A partir daí, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 51), há o surgimento de outro tipo de romance policial, criado a partir do estilo de Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Ambos os autores escreveram em revistas como a *Black Mask*, publicação impressa em papel barato e de baixa qualidade, que inaugurou o conceito de *pulp magazine*¹. Foi esse periódico que popularizou o romance negro.

Mandel (1988, p. 63) compara o aumento de circulação dessas revistas com o crescimento do crime organizado. De acordo com o autor, a *Black Mask* (considerada o protótipo dessas publicações) foi fundada em 1920 por H. L. Mencken e George Jean Nathan, em uma tentativa de alavancar fundos para a cara e sofisticada revista *Smart Set*. Mandel (1988, p. 63) também destaca que o termo *roman noir* (tradução de “romance negro” para o francês) costuma ser vinculado à literatura pós-guerra das décadas de 1940 e 1950, iniciada por Marcel Duhamel, idealizador da *Série noire*. Na opinião do estudioso, a literatura *noir*, na verdade, surgiu na década de 1930 e se estabeleceu dentro da tradição principiada pela *Black Mask*.

De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 58), o *roman noir* encontrou na América, terra de gângsteres representados em filmes como *Era uma vez na América*, de Sergio Leone, ou *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, o terreno que lhe convinha. Do xerife representante da lei ao inescrupuloso matador de aluguel, não faltaram, na tradição do Oeste, *rangers* que atiravam primeiro. E quando a cidade grande substituiu a pradaria, esses indivíduos prosperaram por meio de variados tipos de extorsão (prostituição, tráfico de drogas e jogatinas) e da corrupção política porque perceberam como era fácil manipular eleitores com ameaça, chantagem e dinheiro. Assim, o poder pertence ao mais forte e, nesse caso, o gângster é o mais forte.

¹ Segundo nota do tradutor de *Delícias do crime* (MENDEL, 1988, p. 122), são revistas impressas em papel ordinário e barato, produzido com polpa de madeira – daí a denominação *pulp magazines*.

Segundo Reimão (1983, p. 52), nos primeiros volumes da *Série negra*, inaugurada em 1945, aparece um texto de Marcel Duhamel em que o autor alerta que aquele tipo de história não é para os amantes de Sherlock Holmes. Em *O romance policial*, Boileau e Narcejac (1991) transcrevem a introdução de Duhamel:

Que o leitor não prevenido desconfie: os volumes da *Série noire* não podem, sem perigo, ser postos em todas as mãos. O amator de enigmas à Sh. Holmes frequentemente não achará proveito neles. O otimismo sistemático também não. A imoralidade, em geral admitida nesse gênero de obras, unicamente para servir de contraste à moralidade convencional, aí está naturalmente tanto quanto os belos sentimentos, como a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí se veem policiais mais corrompidos que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático nem sempre resolve o mistério. Às vezes, não há mistério. E algumas vezes, nem detetive. Mas então?... Então, restam ação, angústia, violência – em todas as suas formas e, mais particularmente, as mais infamantes –, sova e massacre... Há também amor – preferivelmente bestial –, paixão desordenada, ódio sem piedade; todos sentimentos que, numa sociedade civilizada, só se considera que têm curso muito excepcionalmente, mas que são aqui moeda corrente, e são às vezes expressos numa língua muito pouco acadêmica, mas em que sempre domina, rosa ou negro, o humor. (DUHAMEL apud BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 64).

Boileau e Narcejac (1991, p. 59) relatam que a revista *Black Mask* chegou a publicar novelas policiais de gênero clássico, mas evoluiu rapidamente para o *thriller* e o gênero *hard boiled*, isto é, brutal. Os autores explicam que o termo *thriller* é largamente utilizado para se referir a obras de suspense, tanto na literatura quanto no cinema. Dessa forma, afirmam que a narrativa “de fazer medo” deve ser entendida de duas maneiras: há a chamada “narrativa de espanto”, cujo modelo remete ao velho romance *noir* (representado por obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley), no qual a detecção não desempenha nenhuma função; e há o novo romance policial americano, em que não se procura causar espanto, mas pode fazer mal ao leitor pela crueza de certas cenas.

Todorov (2013, p. 98-99) diz que o romance negro suprime a primeira e dá vida à segunda história. Segundo o autor búlgaro, não se trata mais de um crime já acontecido, pois, artificialmente, a narração coincide com o tempo da ação relatada. Assim, ele nunca é narrado em forma de memória. O leitor não sabe se o detetive chegará vivo ao final da história, uma vez que ele sempre arrisca a vida. Para o estudioso, esse tipo de expectativa era inconcebível no romance de enigma, uma vez que, nele, o detetive e o seu parceiro eram imunes à morte.

Boileau e Narcejac (1991, p. 65) afirmam que os autores da *Série noire* não variam o estilo e o conteúdo das narrativas: assalto à mão armada, rapto, rivalidade entre gangues e violência. Na escrita, nota-se o uso de gíria, que se tornou marca da linguagem da coleção,

representada pelo estilo falado e pelo uso frequente da primeira pessoa. Os estudiosos ressaltam ainda que a série rompeu com a premissa do “escrever bem” e contribuiu para a criação de um estilo novo. Ernest Mandel (1988, p. 67) afirma que o estilo lento e relaxado de Agatha Christie, com gracejos elitistas e pseudosofisticados, é substituído por uma economia de recursos; diálogos diretos e pujantes passam a ter grande engenhosidade, atingindo, por vezes, traços de maestria.

Mandel (1988, p. 63-64) menciona Raymond Chandler, o qual, no ensaio *The simple art of murder*, assinala que essa mudança de característica do romance policial iniciou-se na obra de Dashiell Hammett, momento em que houve um abrupto rompimento com a sutileza do romance policial clássico, principalmente nos crimes cometidos por razões relacionadas à avareza ou à vingança. A corrupção presente nas classes mais altas da sociedade tornou-se, juntamente com a brutalidade, o tema central dessas histórias, compondo um reflexo da mudança dos valores burgueses oriundos da Primeira Guerra Mundial e do impulso dado pelo banditismo organizado.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 54-55) expõe o cenário político-cultural da época dessa reviravolta narrativa: iminência da Segunda Guerra Mundial e do *crack* da Bolsa, em 1929, e ascensão da filosofia de Nietzsche e do existencialismo, criando oposição ao positivismo, corrente filosófica em voga durante a ascensão do romance de enigma.

P. D. James (2012, p. 74) escreve que, independentemente da forma de escrita adotada, dificilmente um escritor consegue se distanciar do contexto sociocultural de seu país. Quando o leitor vai de Chandler a Christie, vê sociedades e realidades totalmente diferentes.

Esse cenário gerou detetives que, diferentemente dos aristocratas Dupin, Holmes e Poirot, têm o seu ofício como a única fonte de rendimento, e não como uma oportunidade para o exercício intelectual.

1.6 O detetive particular

Ernest Mandel (1988, p. 85) diz que, mesmo com a mudança de local e a representação de atmosferas mais próximas das apresentadas nos jornais, os detetives particulares possuem traços que dão continuidade à estirpe de Sherlock Holmes, ou seja, são românticos em busca da verdade e da justiça. Sam Spade e Philip Marlowe podem até parecer durões e desprovidos de crença quanto à ordem social vigente, mas, no fundo, são indivíduos sentimentais que se comovem com mulheres em perigo e com indivíduos fracos em confronto com outros mais fortes. De acordo com Mandel (1988, p. 65), esse herói – dotado de cinismo,

dureza e sentimentalismo – perseguirá criminosos por meio de acirrados interrogatórios e de mudanças constantes de cenário, mas não por procedimentos especialmente analíticos, pois, embora sejam sujeitos individualizados, não são mais excêntricos cavalheiros que resolvem enigmas em seus escritórios, mas, sim, profissionais da investigação que vivem disso, ao contrário de Dupin, Holmes ou Poirot.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 57-58) afirma que, ao contrário dos romances de enigma, em que os detetives não agem, mas detectam mentalmente a solução para os casos, no romance negro, eles são, muitas vezes, a força motriz da ação, além de se envolverem com outros personagens da história. Os aspectos psicológicos desses protagonistas não são descritos pelo narrador, evidenciando-se apenas as suas características externas. Por esse motivo, Gérard Genette ([197-], p. 188) utiliza as narrativas de Dashiell Hammet para exemplificar o procedimento narrativo de focalização externa, situação em que o herói é representado à frente do leitor sem que seja admitido que se tome conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos.

Reimão (1983, p. 64) diz que, ao se deparar com um romance negro, o leitor acompanha um detetive falível, que faz da investigação o seu ganha-pão e não apenas um exercício mental para matar o tempo. À sua construção também são acrescidas outras dimensões que demandam análise crítica política e social, da ética e da conduta, etc. Tais características ajudam o leitor a construir uma visão de mundo, fazendo-o questionar a sociedade na qual está inserido.

Boileau e Narcejac (1991, p. 56) denominam esse tipo de narrativa “romance do criminoso”. Quando se faz do detetive uma réplica do delinquente, ao contrário da lógica, é a violência que domina. Os estudiosos escrevem que esse investigador faz parte do meio em que vivem os seus inimigos: fala como eles, veste-se de maneira igual e é tão brutal quanto esses indivíduos. Os respectivos autores (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 58) ainda ressaltam que o detetive agora é um empregado que trabalha por rendimento. Não lhe será possível, tal como Dupin, fechar-se em um escritório para refletir sobre as investigações. Pelo contrário, ele deverá se arriscar, receber golpes e revidá-los, colocando-se no limite da legalidade, exposto à polícia oficial. A aspereza é uma das principais características desse indivíduo rabugento, pois ele tem de encarar pessoalmente seus adversários. Por tudo isso, afirmam os estudiosos, o quebra-cabeça se transforma em imbróglio. O estilo desse romance é a imagem de seu herói: duro, elíptico, desarrumado e hirsuto.

De acordo com Reimão (2005, p. 12), os escritores de narrativa policial *noir* têm como objetivo tornar possível o reencontro dessa literatura com a realidade do mundo do crime, da

qual, acreditavam eles, o romance de enigma estava separado. Em vez de abordar crimes contextualizados em classes sociais privilegiadas, os autores clássicos desse tipo de literatura enfocam o crime em seu meio mais usual: a marginalidade. A estudiosa afirma que os detetives *noir* apresentam-se como críticos da estrutura social em que vivem e investem contra essa situação por meio da rudeza, do sarcasmo, da insolência e da violência.

Conforme mencionado anteriormente, Mandel (1988) observa que esses detetives, por não resolverem enigmas dentro de escritórios, fumando charutos e lendo livros como os seus antecessores, mudam constantemente de cenário enquanto caçam bandidos. Essa mudança de cenário está também vinculada ao tempo. Diferentemente dos romances de enigma, o *roman noir* não mais apresenta uma unidade espacial e temporal.

1.7 Tempo, espaço e ação

Ernest Mandel (1988, p. 50) ressalta que uma das principais características que diferenciam os romances policiais clássicos de seus sucessores é o caráter convencional e formalizado de suas tramas, marcando a volta da regra aristotélica enquadrada no drama: unidade de tempo, lugar e ação. De acordo com ele, em todos esses romances, há regras comuns, como o pequeno número de personagens e o fato de todos estarem presentes e permanecerem na cena do crime. O espaço temporal também é curto, configurando-se no período em que os suspeitos permanecem juntos e durante o qual o assassinato é cometido, embora acontecimentos localizados no passado possam fornecer a chave para a solução do enigma. O homicídio inicial é o centro da ação, ocorrendo no princípio da trama ou até antes do ponto de partida da história.

O estudioso (MANDEL, 1988, p. 52) também afirma que, em seu esforço para reunir tempo, lugar e ação, o romance policial clássico deixou as nebulosas ruas de Londres e os contrastes urbanos de Paris para ser ambientado em salas de visita e casas de campo inglesas. Essas cidades refletiam (embora de maneira convencional e simplificada) a luta que industriais e comerciantes travavam para conquistar seu lugar na sociedade burguesa emergente. Na casa de campo inglesa de Agatha Christie, vemos uma classe estabilizada, na qual pessoas que vivem de renda (aluguéis e juros), sem desenvolver nenhuma atividade produtiva, comandam as ações.

Sobre a arquitetura dessas residências, Walter Benjamin (1994, p. 14-15) afirma que a única apresentação suficiente do estilo mobiliário da segunda metade do século XIX é dada por certos romances policiais cujo tema é o terror da casa. A disposição da mobília do interior

burguês dos anos de 1860 até 1890 é, a um só tempo, o plano topográfico das armadilhas e a rota de fuga para as vítimas.

Apesar de todas as modificações pelas quais o romance policial passou ao longo do tempo, sendo a principal delas a maior proximidade com as notícias de jornal, o gênero ainda é, muitas vezes, considerado de baixo gradiente literário: um tipo de literatura descartável e uma leitura recomendada para aeroportos e viagens longas. Mas qual foi o processo que conduziu a literatura policial a esse patamar?

1.8 Uma literatura de consumo

De acordo com Mandel (1988, p. 109-110), a verdadeira massificação do romance policial deu-se com a revolução do livro de capa mole. A produção em massa de brochuras e de livros de bolso alterou qualitativamente o campo da editoração e dos leitores. Não há dúvida de que o romance policial foi responsável por uma grande proporção dessa produção. De 1945 até a década de 1980, ao menos dez milhões de romances policiais foram comercializados em todo o mundo.

Boileau e Narcejac (1991, p. 86) ressaltam que certos autores, como Agatha Christie, constituem por si sós um mercado. O ritmo de produção desses escritores é notável. É inevitável que, com o tempo, apareça certa saturação do mercado junto a um esfalfamento do gênero, já que há autores que produzem facilmente seis romances por ano, caracterizando uma necessidade de não ser esquecido pelo público que apenas recorre ao romance policial com o intuito de encontrar uma rápida distração. Assim, um romance policial lido é um romance morto. O leitor não voltará mais a ele.

A pergunta é: por quê? Que necessidade psicológica básica dessas milhões de pessoas é satisfeita pelos romances policiais? Para Mandel (1988, p. 112), uma das explicações seria que ler sobre a violência é uma maneira simples e inocente de ter prazer com ela, sugerindo a formação de dois processos: a escolarização em massa, que implica a alfabetização até os 14 ou 15 anos, e o abandono do exercício da violência pela aderência à brutalidade conhecida vicariamente, ou seja, os leitores realizam, através da imaginação, o que secretamente desejam fazer, mas nunca farão na vida real – os *cowboys* do Velho Oeste americano não precisavam ler sobre tiroteios, já que eles mesmos os praticavam. O estudioso conclui que, partindo dessa premissa, o alto consumo de romances policiais pode ser interpretado como um fenômeno do crescimento civilizacional. Logo, é melhor ler sobre assassinatos do que praticá-los.

Mandel (1988, p. 114-115) ainda assinala que o declínio da agricultura que acarretou um enorme êxodo rural, o monstruoso crescimento das metrópoles, o aumento da distância entre a casa e o trabalho e a tensão gerada pela alta produtividade exigida pelas linhas de montagem criaram uma intensa necessidade de distração. Essa necessidade é suprida, nas camadas alfabetizadas da população, com romances policiais (em um momento posterior também será satisfeita pela televisão, a qual terá finalidade e conteúdo equivalentes), mas também pode ser preenchida por álcool, cigarros e filmes. O romance policial transforma-se no ópio da nova classe média.

1.9 O romance policial no Brasil

É necessário abordarmos o desenvolvimento do romance policial no Brasil para chegarmos aos motivos que levaram Rubem Fonseca a ser considerado um de seus marcos. Para entender esse processo, os textos de Sandra Lúcia Reimão, em *Literatura policial brasileira* (2005), e Tânia Pellegrini, em *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), são elementares.

De acordo com Reimão (2005, p. 13), *O mistério* é como se intitula aquela que é considerada a primeira narrativa policial brasileira. A estudiosa (REIMÃO, 2005, p. 10) afirma que, escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, foi lançada em 1920, 79 anos após a estreia do Dupin de Edgar Allan Poe, 33 anos depois da criação de Sherlock Holmes, e no mesmo ano do lançamento de Hercule Poirot. A sua publicação se deu em capítulos pelo jornal *A Folha* a partir de 20 de março de 1920 e foi editada em livro no mesmo ano.

Curiosamente, o método da escrita em parceria é aplicado às grandes séries televisivas produzidas atualmente, nas quais cada episódio apresenta roteiristas e diretores diferentes. Talvez uma rara exceção seja a primeira temporada de *True detective* (2014) – produzida pelo canal HBO – que foi inteiramente escrita e dirigida por Nic Pizzolatto e Cary Fukunaga, respectivamente.

Tânia Pellegrini (1999, p. 82-83) ressalta que o nascimento do romance policial nos Estados Unidos coincidiu com uma determinada etapa do desenvolvimento capitalista e da evolução literária. Assim, caracterizou o surgimento de uma literatura popular voltada para uma considerável porção da classe média que não foi seduzida pelo romance burguês, o que enfatiza a classificação “de massa” como irrevogável. A autora escreve que, no entanto, tal aspecto é visto por um outro ponto de vista no Brasil, tornando-se pertinente a seguinte

questão: por que, somente a partir anos 1960, por meio da literatura de Rubem Fonseca, a narrativa policial encontrou um formato que conquistou muitos leitores? Levando-se em consideração aspectos variados, um deles remete à aptidão para a leitura.

Segundo Pellegrini (1999, p. 83), o romance policial, assim como o folhetim, acompanhou o crescimento da alfabetização ocorrido no século XIX europeu e tornou-se parte das transformações daqueles leitores. Assim, constituiu-se uma grande diferença entre as literaturas erudita e popular. No Brasil, folhetim e literatura erudita se desenvolvem simultaneamente. O folhetim recebe essa denominação apenas por circular em folhas de jornal e não por sua forma e estrutura ligadas a algum tipo de ritmo empresarial que já estava inserido na imprensa europeia. Além disso, em terras brasileiras, a capacidade para a leitura era um privilégio elitista e não havia público leitor que pudesse explicar a expansão de uma literatura de entretenimento.

Pellegrini (1999, p. 83-84) explica que o vagaroso ritmo do processo de alfabetização da população brasileira fez com que o folhetim fosse lido pela elite como cultura erudita europeia, porém, nunca chegou a ganhar popularidade. Portanto, o romance policial não se disseminou porque não encontrou quórum suficiente de indivíduos letrados. Ademais, levando-se em consideração a estrutura social vigente, também não havia uma consciência de classe que se mostrasse propensa a ter prazer com castigos aplicados pelos poderosos a bandidos considerados “bons”.

Outro aspecto considerado pela autora (PELLEGRINI, 1999, p. 84) é que o crime, epicentro do romance policial, fazia-se muito mais presente em grandes cidades devido à industrialização em pleno desenvolvimento, desde o século XIX. O Brasil do mesmo período ainda engatinhava nesse aspecto, com estruturas econômicas ligadas à agricultura e ao pré-capitalismo, ou seja, não possuía terreno fértil para que fossem plantadas narrativas policiais realisticamente boas que pudessem “arrepiar os cabelos” dos leitores. A camada criminoso era constituída, basicamente, por pilantras e ladrões de galinha que não queriam trabalhar honestamente.

Ainda sobre a questão do tamanho das cidades, Álvaro Lins (1953, p. 14-15) diz que é impossível o desenvolvimento de um romance policial numa cidade pequena, de criminosos e crimes de igual magnitude; o escritor necessita da inspiração fornecida por delitos sensacionais, que só serão encontrados nas grandes urbes.

O terceiro aspecto destacado por Pellegrini (1999, p. 85-86) é o crescimento industrial do Brasil e o seu processo de modernização a partir dos anos 20, que inclui todos os problemas decorrentes do inchaço urbano, resultando na gradativa privação de acesso à

cultura e à educação por parte da população. Isso eclodiu no surgimento de um público específico que, quando alfabetizado, praticamente pula a etapa letrada e parte para a fase da comunicação oral, dominada pelo rádio, pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, o que forma a base de uma cultura de massa. A estudiosa esclarece que, nesse contexto, as novelas televisivas representam uma válvula de escape que quebra a monotonia do cotidiano desse público virtual de literatura, no qual se projetam anseios de aventura e encanto. Radionovelas, teleteatro e telenovelas formam, de certa maneira, um público letrado que sustenta o romance policial, o qual, nesse momento, com o aumento da criminalidade gerado pelas condições capitalistas do país, já possui condições para se desenvolver.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 87), no momento em que Rubem Fonseca escreve os primeiros contos, na década de 1960, e depois os romances tidos como policiais (possuidores da violência fria que lhe é característica), já está em processo de instalação, no país, o que viria a tornar-se uma sólida indústria cultural. Isso faz com que o público do escritor aumente gradativamente, chegando a ultrapassar os limites da classe média intelectualizada. Assim, o romance policial, no Brasil, não se estabelece como uma literatura popular que remete a suas origens. A autora também ressalta que ele circula, muitas vezes, como *cult* nas esferas mais letradas e de elevado poder aquisitivo. Para a população, em geral, restam seriados de TV, como *Plantão de polícia* e *Delegacia de polícia*, transmitidos pela Rede Globo, respectivamente em 1979 e 1989, ou o noticiário policial dos telejornais.

Isso explica o fato de obras como *A grande arte* (1990) e *Agosto* (1990) terem se estabelecido como monumentos na planície da literatura policial brasileira e, conseqüentemente, alçado Rubem Fonseca como um modelo a ser seguido por escritores como Patrícia Melo, Tony Bellotto e Marçal Aquino.

2. RUBEM FONSECA E A TRINCA DE ROMANCES

2.1 Uma sofisticada literatura brutalista

Segundo Ariovaldo José Vidal (2000, p. 13), a literatura brasileira teve uma grande quantidade de contistas – como Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Autran Dourado, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Osman Lins, Otto Lara Rezende, José J. Veiga, Samuel Rawett e Ricardo Ramos – que surgiram entre os anos 40 e 50. O estudioso ressalta ainda que, durante a ditadura militar, entre as décadas de 60 e 70, o campo da narrativa curta continuou em expansão. Nesse período, aos nomes supracitados, juntaram-se os de Nélide Piñon, João Antônio, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Luís Vilela e Ivan Ângelo; de acordo com Vidal, diferentemente da maioria, Rubem Fonseca, no momento da sua estreia, aparentava maturidade intelectual, ostentando uma narrativa de tons muito especiais.

Alfredo Bosi (2009, p. 466) observa que o autor demonstrou sua força na narrativa policial nas páginas cruéis de livros como *O caso Morel*, de 1973, e *A grande arte*, de 1983. O crítico (BOSI, 1995, p. 18) classifica a literatura de Rubem Fonseca como “brutalista”, pois o escritor arranca a sua escrita das experiências da burguesia carioca com uma dicção rápida e compulsiva. Reiterando a qualidade do então apenas contista, Bosi (1995, p. 18) diz que ele fez escola, pois na sua esteira estão algumas páginas de Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel de Barros, Wander Pirolí e Moacyr Scliar, além de crônicas publicadas no semanário carioca *O Pasquim* que muito se assemelham ao estilo fonsequiano.

Com relação a essa estilística, Vidal (2000, p. 23) escreve que *Lúcia McCartney*, de 1963, o terceiro livro do autor, representa uma ruptura entre dois momentos: o primeiro, de linguagem impressionista que aborda a subjetividade pressionada pela dúvida; o segundo, em que temos um narrador com nova atitude diante da realidade, juntamente com a plena adequação na confecção da linguagem e na construção temática.

A brutalidade destacada pela crítica também já rendeu entreveros com a justiça. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 27-28) lembra que, sob a ótica equivocada dos censores, o livro de contos *Feliz ano novo* teve a sua circulação proibida em 1976. Tais equívocos eram comuns entre os fiscais da censura comandada pelo regime militar.

O jornalista André Barcinski (2014, p. 32) escreve que os censores políticos eram tão paranoicos que chegaram a proibir uma regravação do “Samba do Ernesto”, música criada por Adoniran Barbosa duas décadas antes, por acreditarem que a letra fazia alusão ao então presidente Ernesto Geisel, que tomara posse em 1974. Outro exemplo que pode ser citado é a

situação descrita por Paulo Roberto Pires (2017, p. 32) em biografia do editor Jorge Zahar. De acordo com o biógrafo, um dos pareceristas, ao ler as páginas da obra *Sociologia da juventude*, confundiu o sociólogo e criminologista Albert K. Cohen com Daniel Cohn-Bendit, anarquista que participou de movimentos rebeldes realizados pela juventude francesa.

Rubem Fonseca foi acusado de ter ferido a moral e os bons costumes e mesmo de ser pornográfico. Como prova do caso, foi usada a quantidade de palavras presentes na obra, quando, na verdade, o fator que mais chama a atenção é a variação dos pontos de vista sobre os fatos violentos. A modificação do ângulo de visão – procedimento que pode ser notado nos romances pertencentes ao *corpus* desta dissertação – leva o leitor a suspeitar de verdades estabelecidas. Figueiredo (2003, p. 108) destaca ainda que, em sua literatura, Fonseca homenageia escritores que, assim como ele, desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual estavam inseridos e disseram o que não podia ser dito. Assim, não obtiveram prestígio em vida porque foram vítimas de perseguições e censuras. Sade, Thomas de Quincey e Molière são alguns dos escritores que transitam pelas páginas dos livros de Rubem Fonseca.

Já Antonio Candido (2011, p. 254-255) vê na obra do escritor um tipo de ultrarrealismo sem preconceitos que classifica como “realismo feroz”, por meio do qual ele agride o leitor pela violência temática e também pela técnica narrativa: funde o ser e o agir em uma fala marginal em primeira pessoa, “[...] propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida.”

A violência física é, certamente, a característica mais evidente de boa parte de sua obra. O crítico e escritor Sérgio Rodrigues (2017), em texto no jornal *Folha de S. Paulo*, destaca a frequência de assassinatos fáceis em Rubem Fonseca como em um jogo de *video game*.

Evidentemente a representação da violência não é novidade na ficção brasileira. Está presente na obra de Guimarães Rosa, em contos e no romance *Grande sertão: veredas* (2012). Sobre a violência rosiana, José Antônio Segatto e Maria Célia Leonel (2012, p. 64-65) ressaltam que o escritor elabora uma situação de amplitude social, política e cultural, que classifica como “sistema jagunço”. Segundo os estudiosos, tal sistema utiliza-se de violência e coação, passando por cima de leis institucionais; é um tipo de força armada privada comandada por proprietários rurais, prevenindo e resolvendo conflitos por meio da rotineira prática da violência. Leonel e Segatto (2012, p. 65) escrevem que esse regime autoritário, recriado no universo ficcional de Guimarães Rosa, foi formado no período que se seguiu à

colonização, baseado nos poderes das oligarquias rurais derivados do patriarcalismo, do clientelismo e do mandonismo.

Desse modo, os atos violentos e criminosos do sertão são originados em acordos entre poder privado e público, em que, ademais, o poder local ou regional é legitimado pelo estatal (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 68). Num complexo sistema de troca de lealdade entre os poderes federal, estadual e local, os coronéis detêm o poder político por meio do voto de cabresto, do curral eleitoral, da corrupção e da violência (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 71).

No caso de Rubem Fonseca, as manifestações de violência são ligadas à modernização da urbe brasileira. Nesse sentido, Rodrigues (2017, p. 5) observa que o autor de *Agosto* (1990) foi o primeiro a enxergar o Brasil que surgia da urbanização descomedida, em que uma flagrante desigualdade gerava uma aberração social numa terra povoada por sujeitos que fazem justiça com as próprias mãos mesmo havendo um código penal em vigência, como se estivessem no sertão rosiano.

Ainda no que diz respeito à representação da violência, além de simplesmente detectá-las, Boris Schnaiderman (1994, p. 773-774) afirma que, ao ler os contos de Rubem Fonseca pela ótica bakhtiniana, consegue distinguir a alternância de vozes destacada pelo teórico russo, vendo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Para ele, Bakhtin ensina que, em um tipo de ficção denominada dialógica, uma voz sempre repercute na outra:

[...] as vozes da barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna pela palavra “bárbaro”. [...] 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 [...] (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 774).

Figueiredo (2003, p. 43) reitera que, na produção em pauta, o desejo de consumo impulsionado pela publicidade também é uma agressão aos que se encontram à margem das benesses do sistema capitalista. Logo no início de “Feliz ano novo”, as personagens são representadas diante da televisão, em que um universo de riqueza e fartura é colocado diante dos olhos de quem não tem o que comer. De acordo com a análise da estudiosa, o assalto à casa de grã-finos apresenta-se como um troco a essa ofensiva. Nesse sentido, é clara a intenção de Rubem Fonseca de dar voz a quem não tem oportunidade de falar, já que a história é narrada por um dos assaltantes. Não há um narrador em terceira pessoa que possa filtrar o contato do leitor burguês com a marginalidade.

Em contos como “Feliz ano novo” (1994) e “O cobrador” (1994), os criminosos são sempre a origem da focalização, a qual é destacada por Figueiredo (2003) como uma forma de

estampar nas narrativas o ultrarrealismo cru observado por Candido (2011). Tais procedimentos também se fazem notar fortemente nos romances que compõem o *corpus* deste trabalho.

2.2 Influências: romance policial e literatura do século XIX

Nosso objetivo, como foi dito, é levantar e examinar as características do romance policial que aparecem nas obras de Rubem Fonseca. O autor, já nos primeiros contos, apresenta elementos ligados a esse tipo de literatura, tanto nos temas de suas histórias, quanto na linguagem empregada.

Ariovaldo José Vidal (2000, p. 75) destaca que, em contos como “A força humana” e “A coleira do cão”, nota-se forte influência da literatura policial do escritor estadunidense Raymond Chandler. A característica dessa relação é a imagem precisa e, devido a tal rigor, acabou por se estender para toda a obra, tornando-se marca registrada. O crítico (VIDAL, 2000, p. 82) também afirma que é justamente essa precisão que aproxima Rubem Fonseca da literatura norte-americana, representada por escritores de linguagem brutalista.

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 44), a opção do autor pelo romance policial reitera o ponto de vista que considera a violência como princípio básico do cotidiano urbano. Valores humanos diluídos, crime generalizado que se estende ao mundo dos negócios e detetives falíveis são alguns dos traços encontrados nos textos do autor.

Em *O caso Morel* (1995), há uma frase que denota, em momento centrado na metalinguagem, o posicionamento valorativo do escritor quanto à modalidade de literatura que adota: “Literatura é uma tolice. Raymond Chandler é melhor que Dostoiévski, mas ninguém tem coragem de dizer isso.” (FONSECA, 1995, p. 133). Os períodos, ditos por uma personagem – artista de vanguarda encarcerado por um crime obscuro –, carregam a ironia peculiar aos escritos do autor. Com relação a essa característica, Vidal (2000, p. 17) destaca que, nos contos e romances de Fonseca, há a representação do intelectual que põe abaixo as mentiras oficializadas, com atraente mordacidade e traços irônicos agudos. Porém, segundo o pesquisador, esse arquétipo de personagem com flagrante sentimento de culpa, ao optar pela transgressão, apenas traveste-se de marginal, exibindo sua superioridade sobre os postos à margem de fato, aqueles que são vitimados pela espoliação do sistema capitalista.

Rubem Fonseca, reforçando ainda mais a ligação de sua obra com as narrativas policiais, escreveu o conto “Romance negro” (1994), texto pertencente ao volume *Romance negro e outras histórias*. A história apresenta um evento dedicado à literatura policial na

cidade francesa de Grenoble, intitulado *Festival International du Roman et du Film Noirs*. Peter Winner, renomado escritor de romances policiais, é a atração principal. Durante um debate com outros escritores, defende a tese da existência do crime perfeito. Para prová-la, pede aos participantes e espectadores que desvendem um crime cometido por ele próprio. O que todos (ou quase todos) não imaginam é que o assassinato aludido pelo escritor realmente aconteceu e simboliza o seu maior e mais terrível segredo.

Temporalmente anterior a esse plano narrativo, está a história de John Landers, escritor anônimo e professor de literatura que, anos antes, no mesmo evento, matou o verdadeiro Peter Winner e assumiu a sua identidade. Por ser fisicamente idêntico à vítima, ninguém deu por falta do Winner original. O retorno ao local do crime que ele considerava perfeito faz com que uma crise de identidade seja desencadeada em Landers/Winner – algo que também é visto no romance *O caso Morel* (1995).

Num debate em que Landers/Winner sugere a existência do crime perfeito, o escritor estadunidense James Ellroy (uma das figuras literárias reais utilizadas por Rubem Fonseca no conto; além de Ellroy, há a inglesa P. D. James e o alemão Willy Voos) sugere que os autores de romances policiais são os continuadores da tragédia grega (FONSECA, 1997, p. 149).

Boileau e Narcejac (1991, p. 13) afirmam que Édipo, ao se deparar com o enigma da esfinge, viveu um romance policial. O que é que tem quatro pés de manhã, duas à tarde e três à noite? Ele é colocado na situação do detetive que deve raciocinar rapidamente para evitar a pena de morte. Sófocles põe o mesmo personagem para juntar as peças de outro quebra-cabeça: em *Édipo Rei*, ele investiga um crime cometido por ele próprio.

Quando todas as partes do enigma estiverem encaixadas, Édipo será desmascarado como o autor do assassinato de seu pai. Da mesma maneira, John Landers descobre que, ao envenenar Peter Winner, ele estava tirando a vida de seu irmão gêmeo, de quem foi separado ainda bebê.

Tal como nas tragédias gregas, John Landers/Peter Winner cai, como ele próprio classifica, em uma “cilada dos deuses”, fazendo justiça à análise de James Ellroy de que os escritores policiais são os que mantêm a tradição dos textos escritos por Sófocles.

Além de aspectos ligados ao romance policial, há todo um cuidado por parte do escritor em representar, de maneira precisa, cada cena.

Vidal (2000, p. 91) reitera que a atenção dos narradores de Fonseca com relação ao detalhe de cada passagem é, muito provavelmente, inspirada pela literatura realista do século XIX. De acordo com ele, o escritor mineiro é obcecado pelo substantivo preciso e pelo adjetivo cortante. Já Figueiredo (2003, p. 109-110) observa que a visita do autor ao século

XIX deve-se também à apropriação de temas pertinentes à produção literária desse período, como o mito do duplo e a linha que separa o artista do burguês. Segundo ela, Fonseca dialoga com os românticos E. T. A. Hoffmann, Gérard de Nerval e Álvares de Azevedo, reforçando a sua própria estética.

Com relação à habilidade do escritor em representar detalhes, Tânia Pellegrini (1999, p. 98) compara a narrativa fonsequiana à fotografia, arte em que cada aspecto é imprescindível para compor a imagem, e enfatiza que, no gênero policial, o espaço se organiza de acordo com o modelo de representação realista, no qual os pormenores são acentuados na montagem de um conjunto que não pode ter a verossimilhança questionada.

No que diz respeito a essa aproximação da escrita de Rubem Fonseca com a fotografia, Figueiredo (2003, p. 31-32) destaca que, principalmente nos contos escritos no período que abrange as décadas de 60 e 70, a busca da verdade e da violência é feita com técnica fotográfica, pela qual o autor congela uma cena extraída do cotidiano urbano, transbordando-a de sentido para além da moldura, num recorte violento desse real². Segundo a autora, vista desse modo, a técnica fotográfica é um ato de violência que tenta aprisionar a realidade: ela não pode transformar, mas apenas repetir insistentemente aquilo que reproduz; ela não restaura o que foi eliminado pelo tempo e pela distância, mas confirma a sua existência. Para Figueiredo (2003), um conto como “Feliz ano novo” não é violento pela temática, mas pelo ângulo de visão do fotógrafo, o qual nos faz enxergar pelo ponto de vista do outro, ou seja, ver a realidade pela visão dos assaltantes.

Misturando elementos narrativos do século XIX ligados a escritores como Hoffmann e aspectos que se aproximam da fotografia, Rubem Fonseca desenvolve uma técnica narrativa que culmina em romances policiais como *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990) e *Agosto* (1990) que, dada a linguagem sofisticada, levam estudiosos como Tânia Pellegrini (1999, p. 93) a questionar o rótulo de policial, o qual é, muitas vezes, atribuído a obras classificadas como subliterárias.

2.3 O caso Morel

Para uma narrativa ser caracterizada como policial, num entendimento comum, há um crime misterioso cujo autor é desconhecido. Nela, é preciso que haja uma personagem disposta a desvendar o enigma e encontrar o criminoso. Em *O caso Morel* (1995), o crime já

² Na fotografia, o dedo que dispara a câmera fragmenta o todo no qual reside uma verdade que nos escapa a olhos nus (FIGUEIREDO, 2003, p. 32).

foi cometido. Encontrado em uma praia pouco movimentada, o corpo da vítima apresentava marcas das agressões que a levaram à morte. O suposto assassino também está preso. Paul Morel – pseudônimo artístico de Paulo Morais – é um artista plástico de vanguarda que mantinha relações íntimas com a vítima e, na prisão, toma a decisão de escrever um livro. Para isso, pede ajuda a Vilela, escritor e ex-policial, que já havia aparecido anteriormente na obra de Rubem Fonseca como protagonista do conto “A coleira do cão” (1994), pertencente ao volume homônimo lançado em 1965.

Os planos narrativos alternam-se dentro dos capítulos, em dois tempos: o de Vilela, no presente, e o de Morel, no passado. No nível do presente, que é o da investigação, a narrativa dá-se em terceira pessoa, conduzida por um narrador onisciente que sabe tudo o que se passa na mente das personagens. Os verbos são marcados no presente, sugerindo a imagem cinematográfica que presentificará cada cena:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldades para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel.

Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão.

Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa. (FONSECA, 1995, p. 7).

No trecho citado, o narrador adota um estilo realista ao sumarizar os móveis que compõem o cenário, a mobília da cela e o aspecto do prisioneiro. Assim, é como se ele descrevesse uma fotografia de Morel, vestido de maneira desconjuntada, com aparência melancólica e rodeado por livros. Essa técnica aproxima Rubem Fonseca de escritores ligados ao realismo. Há o exemplo machadiano, nesse sentido, do capítulo CXXIII de *Dom Casmurro* (2008), em que Bentinho recorta cada detalhe do cenário que o rodeia: a comoção das mulheres e dos homens em torno do caixão de Escobar, o clima carregado que paira sobre o velório do amigo e o aspecto sombrio peculiar à situação. Depois de construir o quadro que se apresenta à sua frente, o narrador em primeira pessoa direciona o olhar do leitor para o modo como Capitu contempla o cadáver, destacando os olhos de ressaca que intitulam o capítulo.

A referida onisciência do narrador torna-se evidente quando Vilela, em busca do verdadeiro culpado pela morte de Joana – nome utilizado por Morel para ocultar, na sua obra, a identidade de Heloísa Wiedecker – reflete a multiplicidade de eus que compõem a sua personalidade:

No carro, [Vilela] coloca Mozart no cassete. Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no meu carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (FONSECA, 1995, p. 153).

Nesse recorte, vemos algo que Paul Ricoeur (2010, p. 156) chama de monólogo narrativizado, técnica que, segundo ele, foi inaugurada, por Flaubert e Jane Austen – o famoso discurso indireto livre. Vemos os pensamentos de Vilela expostos pelo narrador em terceira pessoa, o que torna tênue a fronteira que segrega narrador e personagem. Para Ricoeur (2010, p. 156), tal procedimento tem como finalidade integrar, de maneira completa, os pensamentos e as falas do outro no tecido da narração. Portanto, no caso da representação do que se passa na mente de Vilela, o discurso do narrador toma a frente do discurso da personagem e empresta-lhe sua voz.

No livro que escreve – nível do passado –, Morel narra, em primeira pessoa, momentos de sua infância, peripécias sexuais, crises criativas e prêmios que recebeu por seu trabalho, no que poderia ser classificado como um relato de formação. O narrador descreve, em detalhes, a relação que mantém com Joana, a vítima, o que será determinante para a tentativa de esclarecimento dos fatos. Diante de pedidos de sua parceira para que ele agrida-a durante o ato sexual, ele parece sentir prazer com um tipo de sadismo que, até então, não sabia da existência:

“Como é que você vai me bater com o chicote? Aqui deitada? Ou eu saio correndo e você corre atrás de mim até me encurralar num canto e então me bate, bate, bate!...”

“Não sei, como você quiser”, consegui dizer.

“Bate com a mão mesmo”, Joana pediu.

Apoiado na mão direita, dei um tapa com a esquerda no rosto de Joana. Joana fechou os olhos, o rosto crispado, não emitiu um som sequer. Dei outro tapa, agora com a mão direita, com mais força. “Bata, bate!”

Bati com violência. Joana deu um gemido lancinante. Continuei batendo, sem parar.

“Me chama de puta...”

“Sua puta!”

“Mais, mais!...”

Chamei Joana de todos os nomes sujos, bati com força no seu rosto. Nossos corpos cobertos de suor. Lambi o rosto de Joana, em fogo das pancadas recebidas. Nossas bocas sorviam o suor que pingava do rosto do outro. De dentro de mim, de um abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo. (FONSECA, 1995, 16-17).

Intercalando discurso em primeira pessoa com reprodução do diálogo em discurso direto, o narrador representa o modo como a agressividade e a intensidade da relação sexual são aumentadas. A alternância de vozes dá a noção do gradativo aumento de golpes desferidos contra Joana, além do prazer que ambos sentem ao experimentarem o suor que escorria. Essa sequência vertiginosa encontra seu ápice no orgasmo catártico descrito pelo narrador.

Depois de ler os originais, Vilela compara-os a elementos da realidade e interroga o escritor – o narrador tem o mesmo nome do autor e há referência a indivíduos que poderiam existir no plano da investigação:

“Aquele orgasmo apoteótico encerra o capítulo como se fosse o final de uma opereta.”

“Como é que você acha que um sujeito com medo de ficar impotente tem orgasmo?”

“Eu esqueci a conversa do Paul Morel com Joana. O personagem, Paul Morel, é você mesmo? Não existe, na realidade, nenhum industrial Miguel Serpa, nem agência Andrade & Leitão. Eu verifiquei”, diz Vilela.

Morel não responde.

“Por que você usa seu nome?”

“Isso tem importância?”

“Não.”

“Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor.” (FONSECA, 1995, p. 18).

A curiosidade de Vilela é a mesma que muitos leitores têm a respeito da vida de seus escritores favoritos, atribuindo realidade ao que está no plano da ficção. Há o caso, por exemplo, de indivíduos que vão ao endereço de Sherlock Holmes em Londres, descrito por Arthur Conan Doyle nos livros que têm o detetive como protagonista. É a mesma situação pela qual passa Elena Ferrante, pseudônimo de autor e autora italiana cuja aparência que não se sabe quem é. Especula-se que os quatro livros pertencentes à *Série Napolitana* sejam autobiográficos e que a trajetória da personagem Elena Greco seja a da própria escritora. Em *O caso Morel* (1995), Vilela, como vemos no trecho supracitado, busca juntar pontos de conexão entre história real e fictícia.

O ex-policial age como o leitor sobre o qual fala Lejeune (2014, p. 29). Segundo ele, há a possibilidade de que o leitor de determinada obra literária tenha motivos para supor que a história protagonizada pela personagem seja a mesma vivida pelo autor. Tais suspeitas podem dar-se “seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela leitura da narrativa que não parece ser ficção [...]”. Sendo assim, se o livro de Morel

fosse classificado abertamente como romance, ele entraria, de acordo com as proposições do crítico francês, na categoria de autobiográfico.

A tênue fronteira entre os dois planos narrativos é peculiar ao procedimento denominado como *mise en abyme* – ou narrativa em abismo. Lucien Dällenbach (1979, p. 53-54), utilizando André Gide como referência, define o conceito como um desdobramento especular à escala das personagens ou do próprio sujeito de uma narrativa. De acordo com o autor, para ser enquadrada ao conceito de *mise en abyme*, a narrativa deverá conter duas determinações mínimas: em primeiro lugar, uma capacidade reflexiva, cujo funcionamento dá-se em dois níveis: o da narrativa, no qual continua a significar como qualquer outro significado, e o da reflexão, nível que intervém como metassignificação, permitindo que a história seja tomada analogicamente como tema; em segundo, um caráter diegético³ ou metadieético⁴. Sendo assim, nada impede que o *mise en abyme* seja considerado como uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual. Condensando ou citando a matéria de uma narrativa, a narrativa em abismo refere-se a outro enunciado, constituindo, assim, a marca do código metalinguístico. Dällenbach (1979, p. 54) ainda assinala que, como parte da ficção que resume, torna-se ferramenta de um regresso e origina uma repetição interna. A função narrativa do *mise en abyme* é dotar a obra de uma estrutura forte que lhe garanta melhor significação, fazendo com que ela dialogue consigo mesma, munindo-se de um aparelho de autointerpretação.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 29) destaca que, nos romances de Rubem Fonseca, a escolha da narrativa em abismo faz com que tudo seja absorvido pela ficção, de modo que não sobra nenhum referencial externo, ou seja, a narrativa não projeta um modelo de verdade, mas cria e dissolve realidades. Figueiredo (2003, p. 29) afirma ainda que a obra de Fonseca nutre-se das incertezas do homem contemporâneo e reflete um tempo que se alimenta da desconstrução de fantasias que serviam de alicerce para os desejos de transformação do mundo.

Se há algo de certo em *O caso Morel* (1995), são as dúvidas que habitam um inquérito que está longe de apresentar verdades absolutas.

No sexto capítulo, Morel revela que os fatos realmente são autobiográficos ao mencionar sua ex-mulher: “Reparou como falo pouco de Cristina? Tenho aqui mais algumas páginas sobre ela, e essa mulher foi casada comigo dez anos.” (FONSECA, 1995, p. 40). Ele

³ É o próprio conteúdo narrativo; o que está fora dele é extradiegético (GENETTE, [197-], p. 228).

⁴ Nível dependente do *intradiegético*. Trata-se da enunciação de um relato a partir do nível *intradiegético*, isto é, uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira (GENETTE, [197-], p. 226-227).

dá a Vilela uma pista de onde encontrar o desenlace da história: nos jornais. Porém, o principal elemento da trama não foi publicado nos tabloides. O ex-policial percebe, então, que deverá olhar para a narrativa como se olha para uma fotografia: a imagem imóvel e isolada, que invoca algo que não é mostrado.

Morel tinha a ambição de viver em uma casa com muitas mulheres. Para satisfazê-lo, mesmo amando-o (ou, talvez, justamente por esse motivo), Joana aceita a proposta. As outras convidadas a integrar o que ele chama de família são Carmem, Ismênia e, como eventual agregada, Elisa Gonçalves:

“Como se fosse uma família”, continuei, “uma família diferente, que não existe ainda, onde todos os integrantes são livres, em que os laços não são os de proteção, mas os de amor.”
Merda pura, a minha conversa. (FONSECA, 1995, p. 87).

Para Joana, a “vida em família” fez com que Morel perdesse a sensibilidade e a inquietação de outrora. Enquanto passeavam em um fim de tarde, chegam a uma praia mais afastada. Ela o provoca até conseguir que ele agrida-a. O narrador descreve a cena de maneira elíptica, como se as lembranças fossem constituídas de imagens turvas. Tal procedimento, como se o anel de focalização da lente de sua câmera não houvesse sido ajustado, dá ideia da embriaguez de Morel naquele momento, já que, tanto ele quanto Joana tinham bebido muito:

Passamos a tarde bebendo em silêncio. Depois saímos e Joana deitou na areia. Ficamos olhando o pôr-do-sol. Depois espanquei Joana a pontapés, como se fosse uma lata vazia.
“Viu o que você me fez fazer?”
Ela não respondeu.
“Tenho horror da sua crueldade”, eu disse, quase chorando.
Joana abriu os olhos e fitou o céu, tranquilamente. Sua boca estava manchada de sangue, mas ela não parecia sentir dor. (FONSECA, 1995, p. 100).

Vemos a habilidade fotográfica do narrador em primeira pessoa que capta uma última imagem, como se construísse um quadro: uma mulher que, após ser espancada, olha placidamente para o céu de um fim de tarde litorâneo. O sangue que escorre de sua boca contrasta com a expressão tranquila de quem não aparenta estar sentindo dor.

A repugnância que Morel diz ter da crueldade de Joana talvez venha do horror que ele tem da sua própria ferocidade. O comportamento com tendências masoquistas da parceira faz com que seu pior lado venha à tona. Alguns dias depois, chega a notícia de que Joana fora encontrada morta em uma praia. Em segredo, ela escrevia um diário em que as violentas relações sexuais do casal foram descritas em detalhes. O caderno é enviado à polícia por um

delator anônimo. O artista, por ser o antagonista de todos os momentos ali relatados, é detido e considerado culpado pelo assassinato da parceira.

Nesse diário exposto no escrito de Morel, a autora dá versões diferentes e mais viscerais do que as descritas pelo artista em seu livro. Em outras palavras, outro ponto de vista dado por um diário dentro de um livro, em abismo:

Corri dentro do quarto, queria que ele me perseguisse, isso me deixava muito excitada, várias vezes ele me agarrou e eu me desvencilhei, quando cheguei na cozinha Paul me segurou pelos cabelos, mordeu meu rosto, apanhou uma garrafa em cima da pia, eu coloquei as mãos para a frente, a pancada atingiu meu braço, senti o osso partir, você vai me matar, eu disse, vou sim sua puta, eu quero te matar, mas o segundo golpe não me acertou, a garrafa estourou de encontro à parede, o barulho desertou Paul. Meu bem, ele disse carinhosamente... (FONSECA, 1995, p. 105).

Anteriormente, vimos um recorte em que o narrador alterna discurso direto com narração em primeira pessoa para relatar a violência que crescia de maneira gradual na relação sexual até o momento do orgasmo. No trecho ora em destaque, Joana adota o discurso indireto livre, misturando sua voz com a do parceiro, para representar uma situação repleta de taras. O desenvolvimento da cena, mediado pela narradora em primeira pessoa, ocorre como se fosse a técnica cinematográfica chamada de plano sequência: a câmera da narradora acompanha, por trás das personagens, a correria protagonizada por elas pelos corredores da casa, do quarto até a cozinha, onde Paul Morel fratura o braço de Joana com uma garrafa de vinho. No cinema, diretores como Cary Fukunaga são exímios executores desse procedimento – como podemos conferir em cenas da primeira temporada da série televisiva *True detective* (2014). A intenção, ao utilizar essa técnica, é fazer com que o espectador tenha a sensação de estar mais próximo daquilo que é vivido pela personagem. Da mesma maneira, Rubem Fonseca busca imergir seu leitor na situação representada por Morel e Joana.

Como já destacamos, Antoine Compagnon (2010) cita Carlo Ginzburg, para quem o leitor se assemelha ao caçador que analisa as pegadas do animal para recriar a sua trajetória. Em “Os assassinatos na Rua Morgue” (2012), Dupin exerce essa função pela leitura das notícias de jornal. O detetive de Edgar Allan Poe segue as marcas do texto até chegar ao verdadeiro assassino.

Apesar de já haver desempenhado a função de delegado de polícia, Vilela não atua mais como investigador, exercendo a função de escritor. Assim como Dupin e Sherlock Holmes, decide, de maneira autônoma, decifrar o enigma por trás do assassinato de Joana. Embora todos os indícios apontem o artista como culpado, Vilela, reproduzindo o

comportamento de seus precursores, não se deixa levar pelas aparências e remonta os fatos a partir da narrativa autobiográfica de Morel. Para ele, não há provas de que o acusado seja homicida, mesmo com o diário anexado aos autos da investigação como evidência cabal. Em sua opinião, Paulo Morais foi preso pelo estapafúrdio motivo de ser artista:

“A prisão preventiva já foi decretada. Meu pedido foi conciso. Bastava juntar a cópia do diário.”

“É evidente que o juiz tinha que decretar”, diz Vilela. “Morel é artista e assim, o que faz dele, no mínimo, uma ameaça. Aposto que a fiança dele foi negada com base no parágrafo quatro do artigo trezentos e vinte e três – a incaucionabilidade dos vagabundos.” (FONSECA, 1995, p. 108).

Matos, policial amigo de Vilela, efetuou a prisão e comanda as investigações. Ao ler os originais de Morel, confirmando a tese de Aristóteles (2005, p. 21-22) de que imitar é natural ao homem desde a infância e que o ser humano sente prazer em fazê-lo, detecta o espelhamento que há entre detetive e encarcerado e nota que o estilo de escrita de Vilela e Morel é extremamente parecido. Compara, também, fatos que ocorreram no plano da investigação com o que o encarcerado escreve e chega à conclusão de que Joana seria a representação de Heloísa Wiedecker, a mulher que fora encontrada sem vida na praia:

“Li a coisa de Morais”, continua Matos, “o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho. Joana é Heloísa. Você acha que as outras mulheres existem? Várias ocorrências do livro são verídicas, ele ganhou mesmo um prêmio na Bienal, se separou da primeira mulher... No interrogatório na polícia, Morais declarou que vivia sozinho com Heloísa na casa de Santa Teresa. Estava mentindo? Não sei... Tenho que investigar isso.” (FONSECA, 1995, p. 111).

Os pontos de convergência que Vilela buscava encontrar entre a narrativa de Morel e a realidade começam a ser enxergados por Matos. Ele segue os rastros das personagens representadas no livro e suas possíveis identidades, abrindo a possibilidade de que suas páginas sejam baseadas em fatos reais.

Pouillon (1974, p. 27) menciona o leitor que, no plano do romance, transpõe o próprio sentimento para aquilo que imagina que o seu herói está sentindo. A realidade dessa sensação faz com que a personagem exista para aquele que lê. Vilela enxerga em Morel, seu herói, traços que vê em si mesmo, sendo o sadismo o mais profundo deles. O problema é que Morel é uma pessoa real, um acusado de um crime que, segundo a sua narrativa, foi resultado do masoquismo de Heloísa/Joana completado pelo sadismo de seu parceiro, o que confunde a visão do detetive e impede-o de chegar à verdade:

Vilela se acha parecido com Morel – a mesma vida marcada pela pobreza, a solidão, a repugnância pela violência. O sadismo de Morel perturba Vilela. Ele sente o mesmo impulso vital para a violência, não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido, que permitia a Morel a consciência da própria crueldade. (FONSECA, 1995, p. 125).

Segundo análise de Figueiredo (2003, p. 110), há inúmeras duplas que se estendem em múltiplas versões do próprio criador nos textos fonsequianos. Morel e Vilela, em *O caso Morel* (1995), Ivan Canabrava e Gustavo Flávio, no romance *Bufo & Spallanzani* (1991), Landers e Winner, no conto “Romance negro” (1994), todos constituem as duas almas que habitam o mesmo cérebro:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio.
 “Você não sabia como iniciar seu livro. Saberria como terminar?”
 “Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...
 “E a biografia? Saberria como terminar?”
 “Talvez abrir uma porta.” Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.
 Estamos de pé.
 Estamos muito cansados. Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico.
 Portanto o nosso fim também é o mesmo. (FONSECA, 1995, p. 165).

As outras mulheres representadas no livro às quais Matos se refere são, como foi dito, Carmem, Ismênia e Elisa Gonçalves – que, na verdade, são Lilian, Aracy e Marta, respectivamente. Vilela, como o caçador de Ginzburg mencionado por Compagnon (2010, p. 129), vai atrás delas e começa a examinar as marcas deixadas pela caça: compara as memórias de Morel com as do grupo que viveu com ele e busca indícios que confirmem comportamentos agressivos.

Como escreve Maurice Halbwachs (1990, p. 25), mesmo que as circunstâncias do passado sejam as mais obscuras, para fortalecer, debilitar ou até mesmo completar o que sabemos de um evento, buscamos suporte nos testemunhos.

Ao ler o texto escrito por Morel, Vilela e Matos descobrem que o autor exerce certa manipulação sobre seu discurso, já que ele modifica o nome verdadeiro das quatro mulheres que viveram com ele. Ciente da identidade das outras duas testemunhas que viveram com o artista e Heloísa, Vilela sai em busca de seus depoimentos, com a finalidade de encontrar indícios que sustentem a veracidade dos fatos narrados pelo encarcerado em seu livro e, conseqüentemente, a sua culpabilidade ou a sua inocência.

Halbwachs (1990, p. 45) apresenta dois planos na memória de um grupo: no primeiro, sobrepõem-se as lembranças dos fatos e as experiências que dizem respeito a todos os seus membros; o segundo diz respeito às memórias que pertencem a poucos indivíduos ou a apenas um de seus membros.

Vilela inicia as suas investigações pelas lembranças que estão no primeiro plano, ou seja, as que são compartilhadas pelos quatro elementos do grupo. Com esse procedimento, o detetive contrasta as lembranças de Morel (contidas em seu livro) com as do grupo do qual fez parte. Para isso, colhe o depoimento de Lilian/Carmem:

“Heloísa era uma pessoa muito doida. Ou estava alegre ou muito triste, toda esculhambada ou na maior elegância, muito gentil ou muito grosseira, com ela não havia meio-termo. Acho que ela não gostava da gente”.

[...]

“Que brincadeiras vocês faziam?”

“Brincávamos de teatrinho, cada um inventava uma história em que todos tinham que representar, era muito engraçado. Fazíamos filmes. Era bacana.”

“Morel participava?”

“As ideias eram dele.”

“E Heloísa?”

“Às vezes ela brincava. Ela gostava mais de fazer cinema e de cantar, sabia todas as músicas, tinha uma voz muito bonita. Tocava violão muito bem. Nós viveríamos muito felizes, se a Heloísa não fosse tão ciumenta. Passávamos filmes, daqueles bem... sabe como é...”

“Ela gostava muito de Morel?”, pergunta Vilela.

“Todas nós gostávamos muito de Morel. Eu estava apaixonada por ele.” (FONSECA, 1995, p. 123).

O ex-policia! utiliza o mesmo procedimento com Aracy/Ismênia, pintora que conheceu Paul Morel ainda menino. Apesar de ter presenciado grande parte dos momentos citados por Lilian, ela tem uma opinião diferente a respeito de Heloísa/Joana:

“Gostaria que a senhora me falasse sobre Paul Morel.”

“Falar o quê?”, Aracy limpa as mãos sujas de tinta na calça de brim azul.

“Eu mal o conhecia.”

“A senhora morou na casa dele quando era um jovem estudante. Como foi isso?”

“Acho melhor o senhor se sentar.” Aracy cai numa cadeira com um suspiro.

“Como foi? Eu vim do norte e aluguei um quarto na casa da mãe dele. Paul era um garoto inexpressivo que me seguia dentro da casa, como um cachorrinho. Morei lá, mais ou menos um ano, e quando o reencontrei, anos mais tarde, não o reconheci.”

“Por quê?”

“Ele estava mudado, não era mais um rapazinho tímido... era um homem cínico e amargo. Mudara o nome.”

“A senhora acha que ele seria capaz de matar Heloísa?”

“É chato ter que dizer isso, mas acho que sim.”

“E Heloísa? Que tipo de pessoa ela era?”

“Uma moça mimada, rica. Logo que a conheci, Heloísa me disse: ‘É preferível ser comida pelo lobo do que passar a vida dentro da casa de tijolos, como o porquinho prudente’.”

“Foi a senhora quem enviou o diário de Heloísa para a polícia?”

“Que diário? Nem sei do que se trata.”

Vilela sabe que Aracy está mentindo. (FONSECA, 1995, p. 124-125).

Por esse tipo de texto ser escrito em forma de memórias, Vilela utiliza o diário como se fosse a própria Heloísa/Joana que estivesse dando o seu testemunho a respeito de sua relação com Morel. Nessas páginas, são narradas situações vividas apenas pelos dois. Assim, caracteriza-se o que Halbwachs (1990, p. 45) afirma ser o segundo plano da memória de um grupo, no qual estão alojadas memórias que pertencem a poucos indivíduos ou a apenas um de seus membros.

Apesar de Joana/Heloísa potencializar o sadismo do parceiro em momentos a dois, o artista mostrava-se cortês no convívio social. Para decifrar as incongruências, Vilela, da mesma maneira que Dupin, analisa os depoimentos das testemunhas, os escritos da vítima e o livro do prisioneiro. Depois desse árduo trabalho intelectual, o detetive fonssequiano, que não detém o supercérebro dos heróis de Poe e Doyle, chega, ao ler o laudo de Exame Local, a mais dois suspeitos, o que coloca dúvidas em um caso pautado apenas por certezas: o casal Creuza e Félix, moradores de um barraco situado próximo ao local onde o corpo de Heloísa/Joana foi encontrado.

Figueiredo (2003, p. 22) observa que alguns contos fonssequianos podem ser lidos como narrativas retiradas de um grande livro de ocorrências. É o olhar do autor que transforma tais relatos em matéria-prima para a ficção.

É o caso de “Relato de ocorrência” (1994), no qual o narrador utiliza-se de um relatório da polícia para representar uma história sobre as consequências da morte de uma vaca em um povoado habitado por famílias com poucos recursos financeiros:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte a vaca está morta.

Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel dos Santos Pinhal, português, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos.

O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar um facão em casa. Um facão?, pergunta Lucília. Um facão depressa, sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! Percebe Lucília. Lucília corre (FONSECA, 1994, p. 360).

No trecho em destaque, a linguagem mecânica característica de relatórios policiais traz a data e descreve o local em que se deu a ocorrência. Imbricada ao estilo seco peculiar a escrituras de polícia, está a interferência do narrador em terceira pessoa que reproduz a situação mesclando os discursos direto e indireto: revela que uma das vítimas jamais será identificada e, depois de mencionar as testemunhas, exerce a função de instância narrativa heterodiegética ao reproduzir a reação e o diálogo delas – a saber, o casal Elias e Lucília. O facão pedido por ele tem por finalidade cortar partes do animal, que logo é tomado por todos os habitantes das redondezas.

Essa aproximação com documentos da polícia, em *O caso Morel* (1995), é levada ao extremo: o *fac-símile* de um relatório pericial que dá conta do estado em que o corpo de Joana/Heloísa foi encontrado pela polícia é apresentado, além do laudo cadavérico:

Requisição nº 50 de 20 de setembro de mil novecentos e setenta e dois. Pelo Diretor foram designados os peritos acima para proceder ao exame no cadáver de Heloísa Wiedecker a fim de ser atendida a requisição supra, descrevendo, com verdade, todas as circunstâncias, o que encontrarem, descobrirem e observarem, e, bem assim, para responder os seguintes quesitos: PRIMEIRO – Se houve morte; SEGUNDO – Qual a causa da morte; TERCEIRO – Qual o instrumento ou meio que produziu a morte; QUARTO – Se foi produzida por meio de veneno, fogo, explosivo, asfixia ou tortura, ou por meio insidioso ou cruel (resposta especificada) (FONSECA, 1995, p. 112).

Ao contrário do que ocorre em “Relato de ocorrência” (1994), no romance em pauta o documento pericial é representado literalmente, sem a interferência do narrador, o que aumenta seu grau de realidade.

Como não possui a astúcia intelectual dos famosos detetives do romance de enigma, Vilela utiliza-se da força para extrair a verdade. Munido de seu *Colt Cobra 38*, tenta ouvir a fôrceps uma confissão do casal. Calejado pela rotina violenta imposta à sua profissão, coage dois indivíduos que vivem na linha da miséria com a dureza impiedosa herdada dos norte-americanos Sam Spade e Philip Marlowe:

Vilela tira o revólver da cintura. Olha a mulher e recita, didático: “Trinta e oito carga dupla, do tamanho de um Smith especial, mas apenas a metade do peso, uma liga de antimônio e outro metal, mas o que sai daqui, do cano, mata com a mesma rapidez, tem o mesmo veneno, por isso o seu

nome é Cobra... Criatividade dos homens do marketing... Se encostar na carne de alguém, na barriga, assim, abre um rombo chamado buraco de mina... A metáfora dos que lidam com a morte é sempre muito seca... As bordas do ferimento ficam chamuscadas, negras... A mina inspiradora deve ter sido a de carvão... Você me pergunta por que o senhor me ameaça com essa arma... Eu respondo, porque você mentiu para mim... Por que você mentiu para mim?" (FONSECA, 1995, p. 153).

Não sabemos se Vilela realmente seria capaz de ferir o casal de miseráveis. Mas, sendo um escritor, ele domina a arte de utilizar as palavras certas para causar medo em seus interlocutores. Ao descrever o estrago causado pelo disparo do *Colt Cobra* (um rombo chamuscado feito uma mina de carvão), o ex-policiael elabora uma narrativa que poderia ser considerada “de arrepiar os cabelos”, como as concebidas pelos autores de *thrillers*. Com isso, consegue amedrontar e coagir Creuza e José ao impor-lhes a possibilidade de terem a carne incinerada por um projétil.

Esse recorte de *O caso Morel* (1995), com descrições técnicas de uma arma de fogo, aproxima a arte literária de Rubem Fonseca da cinematográfica do filme *Nascido para matar* (2009), de Stanley Kubrick. Lançado em 1987, o longa-metragem apresenta uma cena em que a personagem Leonard "Gomer Pyle" Lawrence (interpretado por Vincent D'Onofrio), tomado por uma espécie de transe, descreve cada aspecto mecânico do fuzil que tem nas mãos, bem como a composição metálica de seus projéteis (o título original do filme é *Full metal jacket*, que, se traduzido livremente, seria “totalmente revestido de metal”). Depois de recitar as características da arma, Lawrence aponta-a para a própria cabeça e efetua o disparo fatal.

De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 50), Agatha Christie sentiu que deveria humanizar as personagens, pois, em um romance de enigma, há personagens que são negligenciadas: os suspeitos. Na opinião da escritora, via-se que estavam lá para dar mais consistência à narrativa, mas que deveria ser-lhes dada muito mais importância para que fossem mais do que indivíduos sem álibi.

Fonseca executa o procedimento utilizado pela autora britânica ao inserir mais dois suspeitos na trama. José – tendo Creuza como cúmplice –, com medo da polícia, forjou a própria morte e assumiu a identidade de Félix, com a justificativa de ter sofrido muito sob a custódia dos policiais quando detido por furto. Apesar de Creuza garantir que encontraram o corpo sem vida, o anel de Heloísa – com a inscrição “Paul ama Heloísa” – é achado junto ao cadáver decapitado de José. Este, ao ser procurado pelos detetives Oliveira e Pedrosa para mais esclarecimentos, entra em pânico e foge pelos corredores do hotel onde trabalhava como

faxineiro. A pergunta é: temia passar novamente por apuros na prisão ou teve a certeza de ter sido descoberto como participante direto da morte de Heloísa? Impossível saber, pois, encurralado em um quarto, pula pela janela.

O fato de Vilela apresentar novas evidências e contrapor a investigação da polícia dá continuidade à tradição do detetive que prova ser melhor do que a instituição responsável por solucionar crimes – Edgar Allan Poe (2008, p. 57), pela voz de Dupin em “A carta roubada”, já destacava as habilidades limitadas da polícia parisiense. Os policiais – e as sessões de tortura às quais Morel é submetido provam isto – veem o acusado apenas como um perverso que merece uma lição. Eles não possuem o poder de observação de Vilela que, além de ser escritor, é leitor de literatura e, conseqüentemente, acostumado a procurar significados ocultos. Tal como o protagonista de Poe (2008, p. 58), conclui que a polícia ou é demasiado profunda ou demasiado superficial nos assuntos que aborda.

O detetive de Rubem Fonseca possui um olhar crítico com relação aos desníveis sociais que o cercam, característica herdada dos detetives do romance policial estadunidense. Dentro do pequeno cômodo habitado por Creuza e Félix/José, Vilela analisa a situação de miséria em que vivem o homem e a mulher:

Uma mulher magra, feia, os cabelos presos por um elástico, os dentes cariados. Um homem que mal consegue falar e talvez nem mesmo saiba usar a força dos seus braços. Duas pessoas habituadas a temer. O medo dos dois enche Vilela de repugnância (FONSECA, 1995, p. 119).

Vilela é herdeiro também das características antissociais de Holmes, Poirot e companhia. Já em “A coleira do cão” (1994), é visto pelos colegas de trabalho como excêntrico, pois carrega um pequeno livro no bolso, o qual, invariavelmente, lê com muita atenção. Em *O caso Morel* (1995), com a carreira de escritor consolidada e exonerado de sua antiga função, vem de um casamento fracassado, apresentando a mesma incapacidade sentimental de seus precursores.

Embora desfrute de certo prestígio literário, Vilela sofre crises de criatividade. O ex-policia senta que, na época em que era obrigado a dividir a escrita com os turnos na polícia, conseguia produzir muito mais: “Só tinha um objetivo definido: escrever. Enquanto os outros se divertiam, dormiam – escrever obsessivamente. E agora? Horas em frente da máquina, bebendo, sem gravar uma linha.” (FONSECA, 1995, p. 116).

Escritores em crises criativas são recorrentes na produção fonsequiana, como, por exemplo, no conto “Labaredas das trevas” (1994), em que a profissão do escritor é tratada como uma doença que destrói os que dela sobrevivem. Octavio Paz (1976, p. 136),

dialogando com a modernidade e a sua crise de originalidade, afirma: “A ideia da imitação dos antigos é uma consequência da visão do suceder temporal como degeneração de um tempo primordial e perfeito. É o contrário da ideia de progresso [...]”. Essa teoria não é compreendida pelo narrador de “Labaredas nas trevas” (1994). Em um diário, o amargurado Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, nome de batismo do ucraniano Joseph Conrad, relata todo o seu ódio contra Stephen Crane. Uma mistura de paixão e inveja toma conta do seu eu, pois, ao mesmo tempo em que odeia o seu inspirador por não conseguir se desvencilhar do seu estilo, ama-o por sua genialidade. Inconscientemente inspirado pelo estilo de Crane, Konrad escreve de forma compulsiva o seu primeiro romance. Ao ser lançado, o livro é muito elogiado pelos críticos. Porém, para o descontentamento de seu criador (ou plagiador?), é tido como produto inspirado por *The red bedge of courage*, o único romance de Crane reconhecido como uma grande obra pela crítica literária. “Labaredas nas trevas” (1994) explora a questão da implacável (auto) cobrança por originalidade, a mesma agrura que acomete Vilela e tantos outros autores.

Diferentemente dos heróis do romance policial clássico e mais próximo dos calejados detetives do romance negro, Vilela não pertence à alta sociedade carioca. Como no procedimento de caracterização de personagens destacado por Antonio Candido (2014), em que o escritor simplifica os traços da personagem e opta por elementos significativos que a marquem para a identificação do leitor, Rubem Fonseca descreve apenas a capacidade analítica e o olhar crítico com relação à sua existência – ato que Boileau e Narcejac (1991, p. 61) chamam de “colocar um olhar cansado sobre as coisas” –, além do gosto pela leitura de seu protagonista, o que colabora para que esses traços ganhem contornos mais fortes.

No jogo de espelhamento das personagens produzido pelo *mise en abyme*, Morel, assim como Vilela, detém a mesma característica. Com acidez e ironia (traços também peculiares dos detetives durões), ele disserta sobre racismo, machismo e injustiça social, o que dá ao romance policial de Rubem Fonseca um aspecto que vai muito além da baliza da literatura de entretenimento:

“A maioria dos homens na nossa classe social”, eu disse para Gigi, “inicia a vida sexual comendo putas ou empregadinhas domésticas, meninas importadas do Norte ou trazidas das favelas, a maioria mulatinhas que o garoto da casa fode com desprezo. Imagina, Laura, ontem meu marido pegou o Eduzinho na cama da empregada, uma frase dita com graça e alívio pelas mães, afinal o menino está aprendendo a ser homem, sem precisar aumentá-lhe a mesada” (Gigi me olhava assustada). “O menino cresce achando que o ato sexual é uma subterrânea experiência indigna, e que as mulheres *que se submetem* não podem jamais ser respeitadas; serão culpadas de tudo que acontece de errado dentro da Casa do Patriarca, serão consideradas débeis

mentais, porque somente assim, pela falta de respeito do homem pela mulher, o casamento poderá subsistir. O grande mito brasileiro da mulata como deusa sexual deriva dessa contingência cultural. A mulata é suficientemente preta para parecer inferior às mulheres da família do macho branco, permitindo-lhe refazer as desejáveis condições da primeira experiência sexual, sem qualquer ansiedade. Não há nada como uma mulata para uma boa sacanagem, é uma frase padrão em todo o país.” (FONSECA, 1995, p. 96).

Esse olhar aponta também para outros problemas. Morel opera a sua câmera e focaliza tensões invisíveis. Depois de capturado pela polícia, o artista detecta o sadismo que reside no âmago de seu torturador, que canaliza o sentimento de prazer na violência ao desferir golpes contra o prisioneiro. Traveste o real motivo daquela sessão de tortura ao fazê-lo sofrer pelo (suposto) assassinato de Joana: “Eu era a pessoa ideal para ele exercer o seu sadismo, sem risco de sentimentos de culpa ou reprovação social.” (FONSECA, 1990, p. 106).

De acordo com Osman Lins (1976, p. 80), quando o narrador é a personagem, ele mistura-se à ambientação franca, que seria a descrição do ambiente a partir de sua observação. Morel descreve ambientes repletos de iguarias, objetos, comportamentos e tipos sociais peculiares aos salões da alta sociedade carioca. Como se tivesse uma câmera na mão, ele representa esses espaços com pequenos recortes, imagens que compõem um grande mosaico:

Era impressionante o número de pessoas que fazia perguntas sem querer resposta. Era comovente a voracidade deles comendo caviar grátis. Toalhas de linho, louça importada, copos de cristal. As mulheres eram trabalhadas por especialista (dente encapado, pele esticada, peso controlado, corpo massageado). A proximidade me corrompia: eu não ia embora, divertia-me, desejava as mulheres, integrava-me, pertencia. Artista. (FONSECA, 1995, p. 94).

Vilela lê a ambientação descrita por Morel e rememora os tempos de policial. Os lugares por onde andava são totalmente diferentes dos descritos pelo artista. Trata-se dos espaços privilegiados por Rubem Fonseca em sua produção nas décadas de 1960 e 1970, época em que poucos conheciam uma favela.

Em sua primeira aparição, no conto “A coleira do cão” (1994), de 1965, o então policial sobe o morro para investigar um crime possivelmente ligado à máfia do jogo do bicho:

O carro não pôde subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão.

Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de mucosas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas. (FONSECA, 1994, p. 200).

Em *O caso Morel* (1995), relembra, com certa amargura, as noites em que percorreu aterros sanitários com a intenção de arrancar confissões de prisioneiros:

No vazadouro de lixo, no meio do fedor e dos urubus, obrigou Jorginho a ficar nu, se ajoelhar, os dentes do prisioneiro batendo de frio e medo. “Eu não sei de nada”, ele soluçou.

Ao ser acordado, no xadrez, ele perguntara, mordendo o grosso lábio inferior, num tique nervoso que mostrava seus dentes arruinados pela cárie, “Já é de manhã?”. Ajoelhado, facilitava o meu trabalho, bastava esticar minha mão que empunhava o revólver, encostar o cano na sua cabeça trêmula, iluminada pela lanterna de Washington. Após o estrondo, ouviu-se apenas, na escuridão, o rufar das asas dos urubus. (FONSECA, 1995, p. 116).

Ao contrário dos romances policiais clássicos, não há unidade de tempo, lugar e ação. O crime acontece em uma praia, mas a narrativa desenvolve-se em localizações variadas – as mudanças de cenário estão ligadas também a avanços e a retrocessos temporais. *Morel* inicia o seu relato em Belo Horizonte para depois representar o centro carioca (onde passou a infância), os nobres salões onde participa de *cocktails* e a casa em que viveu com as três mulheres no bairro de Santa Teresa. A investigação também indica que, diferentemente dos romances protagonizados por Poirot, o espaço temporal é longo – as buscas de Vilela ocorrem nos intervalos semanais dos encontros com Morel. O homicídio, aqui, não é o centro da ação, que se divide nas questões envolvendo o espelhamento entre escritor e artista, a duplicidade de identidades e o lado promíscuo dos protagonistas.

As casas de campo burguesas representadas por Agatha Christie não caberiam no universo de Rubem Fonseca. A cidade, com suas diferentes arquiteturas sociais e humanas, apresenta-se como uma versão distópica das tranquilas casas de campo inglesas.

Um tabuleiro com troca de perspectivas

Figueiredo (2003), conforme destacamos, nota que, em narrativas como os contos “Feliz ano novo” (1994) e “O cobrador” (1994), Rubem Fonseca apresenta o ponto de vista de personagens que são frequentemente silenciadas. Esse procedimento leva o leitor a suspeitar das verdades estabelecidas. Em *O caso Morel* (1995), o escritor coloca o suspeito do assassinato como um dos narradores. O leitor – e, nessa categoria, Vilela também se inclui –

toma contato com a narração em primeira pessoa de Morel e conhece a versão do acusado. Se isso não ocorresse e, por consequência, apenas as conclusões da polícia fossem apresentadas, certamente o artista seria julgado como assassino.

No jogo de xadrez, cada uma das peças tem a sua função pré-definida. Por apresentar personagens com atribuições pressupostas (detetive, criminoso e vítima), o romance policial é frequentemente comparado à competição dos enxadristas. Se cada peça possui características bem delineadas, percebemos que Vilela exerce o papel do detetive e Heloísa/Joana, o da vítima. O problema se dá com o criminoso: será que Morel pode ser considerado, ainda que de maneira culposa, o homicida? Ou será que Félix e Creuza apropriaram-se da condição de Heloísa/Joana e deram-lhe um golpe de misericórdia? São possibilidades que se equivalem. Rubem Fonseca torna embaçados os traços do assassino de seu tabuleiro e, assim, confunde a visão e o julgamento do detetive (e, por conseguinte, do leitor).

Vilela decreta: “Paul não conseguiu fugir de sua vítima.” (FONSECA, 1995, p. 126). Rubem Fonseca movimentava, mais uma vez, as peças de seu tabuleiro e coloca o possível assassino como alvo da vítima. Não dá voz apenas ao suspeito de ter cometido o assassinato, mas também à vítima. Ao pensar por esse viés, podemos supor que Heloísa, ao escrever no diário a sua versão dos fatos, tenha construído uma armadilha para seu assassino, o homem que amava, amor que ela era obrigada a dividir com outras mulheres, em um tipo de vingança sofisticada. Xequemate.

Paul Morel é um assassino tão irracional quanto o orangotango de “Os assassinatos na Rua Morgue” (2008). O animal mata por instinto. Morel agride Joana/Heloísa por possuir um sadismo oculto, quase tão instintivo quanto os ataques do primata asiático. Já Félix/José o faria por instinto de sobrevivência. À beira da miséria, vivendo em um barraco isolado, vê uma mulher, que pertence a uma camada social mais alta, ferida e sozinha, o que se configura numa rara oportunidade de se dar bem. Mas, por não ser um assassino profissional, assim como Morel, deixa rastros que levam a polícia ao seu encalço.

Sandra Lúcia Reimão (2005, p. 12) observa que, diferentemente do romance policial de enigma clássico, no qual o detetive sempre soluciona, em grande estilo, o quebra-cabeça que se apresenta à sua frente, na narrativa *noir* não há uma verdade final conclusiva ou uma interpretação inquestionável dos fatos. No romance em pauta, essa característica é evidente: o leitor não sabe se o verdadeiro assassino de Heloísa/Joana foi Paulo Morais/Paul Morel ou Félix/José.

Rubem Fonseca, no estilo “Capitu traiu ou não traiu?”, deixa essa dúvida na mente do leitor.

2.4 *A grande arte*

Em *A grande arte* (1990), a investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável.

O relato inicia-se como na maioria dos romances policiais. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.” (FONSECA, 1990, p. 10). Essa marca deixada pelo criminoso é algo muito particular e que, por isso, dificilmente será desvendado pelos métodos científicos de investigação utilizados pela polícia – ou até mesmo, se fosse o caso, por Sherlock Holmes.

Em seguida ao relato do assassinato, revela-se que a instância narrativa dos acontecimentos é Mandrake. Ele vivenciou boa parte dos fatos e tem, em seu poder, os cadernos do poderoso executivo Thales de Lima Prado, documentos que lhe fornecem informações sobre acontecimentos dos quais não participou. Contrariando a característica do narrador memorialista presente nos romances de enigma, Rubem Fonseca traz o advogado, que exerce a função do detetive, como o narrador do romance. Assim, ele está posicionado temporalmente à frente da história – mas sem nenhuma demarcação cronológica:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou seguindo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1990, p. 10).

O que vemos, a partir do trecho citado, é que Mandrake juntou fragmentos de uma investigação na tentativa de manter o fio de uma grande narrativa. Como resultado, temos uma história formada por variados extratos narrativos, tal fosse uma colcha de retalhos.

O advogado toma conhecimento a respeito do assassinato da garota de programa quando um sujeito chamado Roberto Miltry o procura para contratar seus serviços. Miltry deseja que Mandrake ajude-o a recuperar uma fita VHS com imagens comprometedoras que estaria no apartamento de uma massagista – que, assim como a prostituta, também é assassinada.

Ao investigar o paradeiro dessa fita, o advogado atrai a atenção de criminosos. Como resultado, Mandrake e Ada – sua namorada – sofrem um atentado em que ele é esfaqueado e ela, estuprada. Tem-se então o que Aristóteles (2005, p. 27), em sua *Poética*, considera próprio do que viria a ser denominado narratividade: a mudança da felicidade para a desgraça, do amor ao ódio. A partir desse relato, Rubem Fonseca impõe um tom mais sombrio à sua narrativa.

Personagem emblemática na obra do escritor, o mulherego advogado já havia protagonizado os contos “O caso de F. A.” (1994), “Dia dos namorados” (1994) e “Mandrake” (1994). Depois de *A grande arte* (1990), ele reaparece nos romances *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) e *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005). Recentemente, no ano de 2017, o escritor promoveu mais um retorno da icônica personagem no conto “Calibre 22”, pertencente à coletânea homônima. Em todas as oportunidades, o advogado é representado como um indivíduo que, ao se interessar por um assunto, torna-se obcecado pelo tema estudado.

No conto “Mandrake” (1994), devido ao seu interesse pelo jogo de xadrez, o advogado apresenta variado conhecimento bibliográfico sobre estratégias patenteadas por grandes jogadores no momento em que joga com Berta, a sua então namorada, enxadrista profissional:

Abri com as pretas, peão do Rei. Berta repetiu minha jogada. Em seguida movi meus cavalos. Berta me repetindo, criando posições simétricas que levariam à vitória o mais paciente, o que cometesse menos falhas, ou seja, Berta. [...] Tentei me recordar da partida de Capablanca com Tarrash, São Petersburgo 1914, onde tinha ocorrido uma abertura com quatro cavalos e uma cilada terrível fora armada, mas que cilada era essa? (FONSECA, 1994, p. 528).

Fiquei [...] jogando com as brancas, controlando o centro 3R, 3D, 4BR, 4R, 4D, 4BD, 5BR, 5R, 5D, 5BD, 6R e 6D. Poder e raio de ação. Giuoco Piano. Siciliana. Nimzoíndia. (FONSECA, 1994, p. 536).

Começamos a jogar. Ela abriu com a Ruy Lopes, como tínhamos combinado. No décimo quinto lance minha situação era difícil. O que está acontecendo? Por que você não usou a defesa Steinitz pra deixar a coluna do Rei aberta para a Torre? Ou a defesa Tchigorin, desenvolvendo o flanco da Dama? Você não pode ficar inerte assim ante uma Ruy Lopes. (FONSECA, 1994, p. 538-539).

Nos trechos recortados, vemos elementos que fazem jus ao *status* de escritor enciclopédico dado pela crítica a Rubem Fonseca por se utilizar de variadas menções a diferentes assuntos. Essa característica torna-se ainda mais marcante nas histórias em que Mandrake é protagonista. No conto supracitado, ele revela ser obcecado por qualquer tema

que lhe desperte o mínimo interesse – no presente caso, trata-se do xadrez. Já o leitor que tomar contato com as páginas do livro *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), verá um Mandrake interessado em tudo o que diz respeito à composição e consumo – como o próprio título diz – de charutos. Por isso, pode-se dizer que o advogado fonsequiano aprecia, mais do que tudo, exibir sua erudição.

Em *A grande arte* (1990), as descrições enciclopédicas de armas brancas encontram razão para aparecer junto com o desejo de vingança de Mandrake. O advogado procura Hermes, matador de aluguel que ele já tirou da cadeia, para lhe pedir ensinamentos sobre a arte do “Percor” – perfurar e cortar:

“Há pessoas que seguram a faca e golpeiam como se tivessem na mão um martelo. Nunca faça isso. Também não a use como se fosse um furador de gelo, a não ser que o alvo seja o coração de um sujeito deitado. A faca deve ser empunhada com o polegar achatado, apoiado na parte superior do cabo, na altura da dobra da falange com a falangeta do dedo indicador. Veja esses movimentos.”

Hermes explicou, de maneira fria e didática, as técnicas consagradas. A de Fairbairn, a de Applegate, a de Styers, a dos gurkhas nepaleses, a cigana espanhola, a Kenjutsu.

“Em Serviços Especiais conhecíamos todas as técnicas, mas usávamos a Araújo. Vou te ensinar os fundamentos da Araújo. A seleção dos alvos. A empunhadura. A postura. A stoccata. O corte. A in-quartata. A passata sotto.”

O dia começava a raiar quando Hermes terminou. Eu tinha à minha frente uma pilha de papéis com anotações e desenhos. Antes de sair Hermes virou para mim sua máscara de olhos cinzentos e falou com voz mecânica: “Fique com ela na mão o mais que puder. Habitue-se a ela como se fosse um prolongamento do seu braço. Mantenha sempre um aperto forte, o punho trancado. Não arqueie o polegar. Conserve a lâmina em linha com o antebraço.” (FONSECA, 1990, p. 85).

No recorte acima, Rubem Fonseca elabora com frases curtas o período em que Mandrake é treinado, todas elas dando conta dos métodos, golpes e bibliografia utilizados por Hermes. As elocuições de pouca extensão certamente têm a finalidade de fazer o leitor supor o grande volume de informações passadas de professor para aluno em um pequeno espaço temporal, demarcado apenas pelo início da manhã (o treinamento inicia-se no final da tarde do dia anterior) e pela quantidade de papéis preenchidos com anotações.

Mandrake descobre que um dos homens que invadiram seu apartamento é Camilo Fuentes. A descoberta dá-se pelo que Aristóteles (2005, p. 36) classifica em uma narrativa como “reconhecimento”. No ataque dos criminosos, um colar com pingente em forma de unicórnio é roubado. Fuentes é detido em uma batida da polícia, suspeito por tráfico de drogas. Raul, policial amigo de Mandrake, chama-o para comprovar se o homem seria um dos

criminosos. Através de um espelho utilizado para a delação de culpados e proteção de testemunhas, o advogado vê o seu colar pendurado no pescoço de Camilo. Ciente de que foi ele quem cometeu as atrocidades, começa a segui-lo, em uma jornada do interior de São Paulo à fronteira mato-grossense com a Bolívia, no trem da ferrovia Bauru-Corumbá.

Como assinalamos, Mandel (1988, p. 50) afirma que uma das principais características que diferencia o romance policial clássico de seus sucessores é a unidade de tempo, lugar e ação – como em *Assassinato no Expresso do Oriente*, de Agatha Christie (1976), em que toda a narrativa se desenvolve dentro do trem, em curto espaço temporal e com pequeno número de personagens, o centro da ação é o homicídio que ocorre no início da ação ou até antes do ponto de arranque da história⁵.

Assim como *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990) vai na contramão dessa convenção. O primeiro assassinio é apenas um pretexto para toda a onda de acontecimentos que é representada posteriormente. Com espaçamento temporal não demarcado – sabemos que Mandrake relata fatos do passado, mas, como foi dito, não temos noção do hiato que se coloca entre ele e os episódios – a trama se desenrola pelas ruas do Rio de Janeiro e no centro de São Paulo, seguindo pela linha férrea que desemboca na fronteira com a Bolívia.

Ao contrário do que ocorre nas primeiras narrativas do gênero, Mandrake não é o Dupin que identifica e prende o orangotango da Rua Morgue ou que encontra o óbvio esconderijo da carta roubada. Trata-se de um homem comum que é derrotado por Camilo Fuentes e Rafael, assassinos profissionais treinados e astutos.

Apesar de não ser invulnerável como o detetive de Edgar Allan Poe, a figura criada por Rubem Fonseca apresenta a clássica excentricidade dos detetives apontada por Boileau e Narcejac (1991, p. 24). Trata-se dum leitor voraz, apreciador de charutos (assim como Vilela) e vinhos, além de apresentar um alto grau de cinismo peculiar aos detetives do romance negro.

Para caracterizá-lo, Fonseca adota o procedimento destacado por Ariovaldo José Vidal (2000, p. 91): simplifica os traços da personagem. A repetição de poucas características faz com que os seus traços fiquem mais fortes e significativos. O leitor versado na obra fonsequiana sabe da excentricidade e da ousadia peculiares a Mandrake.

Mesmo apresentando particularidades recorrentes nos protagonistas de Dupin e Doyle, Paulo Mandrake rompe a tradição destacada por Mandel (1988, p. 54) dos detetives do romance de enigma, que pertencem sempre às castas mais altas da sociedade. Assim como

⁵ Termo genettiano para indicar o início da história que pode não coincidir com o começo do texto ou do discurso narrativo (GENETTE, [197-], p. 38).

Sam Spade e Philip Marlowe, ele não é um aristocrata que vive de rendimentos, ao contrário, trabalha para conseguir honorários que sejam suficientes para manter o escritório em funcionamento, o qual divide com Wexler. Sua lista de clientes vai de milionários que moram na zona sul – como o banqueiro J. J. Santos, de “Dia dos namorados” (1994) – a pessoas que vivem na linha da pobreza da zona norte – como Miriam, cafetina de *A grande arte* (1990), que está prestes a perder seu imóvel por conta de um empreendimento da prefeitura.

De acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 95-96), o nome do advogado está ligado à cultura de massa, o mesmo do mágico das histórias em quadrinhos que ataca os inimigos por meio de ilusionismo, cavalheiro moderno e viril, mistura os traços refinados de Hercule Poirot com as características grosseiras do detetive particular que persegue bandidos pelas ruas.

Apesar de não ser um *bon vivant* como Sherlock Holmes, resolve, por conta própria e sem nenhum ganho financeiro, investigar o assassinato das prostitutas que tiveram os rostos marcados com faca. Romanticamente – para tomar uma aproximação sugerida por Mandel (1988) e Pellegrini (1999) –, Mandrake sai como um Dom Quixote para enfrentar moinhos de vento em busca dos chefes do crime organizado. O detetive de Rubem Fonseca enfrenta inimigos que possuem poderes e influências inimagináveis, tentáculos que alcançam o que seria aparentemente inalcançável, organizações criminosas ligadas ao tráfico de cocaína, inseridas em todas as esferas. Mandel (1988, p. 85) menciona Raymond Chandler, que, no artigo *The simple art of murder*, destaca as principais qualidades do detetive particular: deve ser um indivíduo completo, ao mesmo tempo normal e extraordinário, que não teme andar pelas ruas. Um protagonista honrado por instinto que não se furta à preocupação em aludir a tais qualidades. São características pertinentes a Mandrake, mesmo ele não sendo detetive por profissão. Compadecido da situação em que vivem as prostitutas – já que a maioria de seus clientes pertence às classes sociais mais baixas –, tenta desvendar a identidade do assassino. O hábito de desempenhar o papel de detetive é execrado por seu sócio:

“Seja realista”, disse Wexler quando voltei para o escritório às cinco horas, “não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você que saber tudo, quem é o culpado e quem é o inocente, e muitas vezes se dá mal.” (FONSECA, 1990, p. 31).

Em se tratando da confiabilidade nas ações de advogados, pode-se fazer referência a uma passagem do conto, mencionado anteriormente, “O monstro” (2007), de Sérgio Sant’Anna. A narrativa constitui-se numa entrevista concedida por Antenor, indivíduo que

estuprou e assassinou uma deficiente visual a sangue frio. Depois de confessar o crime, ele refuta o auxílio de um advogado. Quando perguntado pelo repórter sobre o que o levou a tomar tal decisão, Antenor diz que não gosta de advogados, pois, em sua opinião, eles vivem de mistificar fatos e palavras. O protagonista de Sérgio Sant'Anna afirma, com ênfase na visão de Wexler: o compromisso com a verdade não é a prioridade dos advogados, mas sim a defesa de seus clientes. É interessante, no caso de Antenor, recusar ajuda sob esse argumento. Quanto a Mandrake, devemos considerar a possibilidade de ele estar defendendo a si mesmo no seu relato e, conseqüentemente, omitindo a verdade.

Conforme destacamos, Sandra Lúcia Reimão (2005, p. 9) afirma que a presença do narrador memorialista nos romances de enigma (Watson, Hastings e o anônimo companheiro de Dupin) funciona como um tipo de cortina que esconde do leitor o que se passa na cabeça do detetive – ele segue até o final do romance sem estar a par do que se passa pela mente do investigador.

Segundo a análise de Tânia Pellegrini (1999), Mandrake não delega a possibilidade de contar histórias secundárias a outras personagens, pois o leitor toma conhecimento dos fatos apenas pela voz do advogado. Pellegrini (1999, p. 87-88) ainda destaca o momento em que Raul, policial e amigo do advogado, afirma que, sendo ele o detentor dos documentos, poderia ter inventado a história que quisesse, logo, poderia ter editado o que é verdade ou mentira, na tênue linha que as separa no exercício da grande arte de narrar.

Já Figueiredo (2003, p. 155) afirma que o trabalho de leitura dos cadernos de Lima Prado é semelhante ao que acontece em “Os assassinatos na Rua Morgue” (2008), no qual é a leitura do texto escrito, e não o exame baseado na experiência, que caracteriza o processo de investigação.

Notamos que o advogado remonta os fatos de acordo com suas interpretações. Ao contrário de Dupin, que lê as notícias de jornal e comprova matematicamente a sua teoria, o detetive de Rubem Fonseca não desmonta sua equação, o que nos leva a supor que ele, detentor soberano do lugar de fala, pode estar manipulando o leitor e, convenientemente, levando-o a acreditar em seu relato, assim como faz o Bentinho machadiano de *Dom Casmurro* (2008). Se partirmos dessa premissa, nada nos impede de pensar que Watson e Hastings também sejam manipuladores do discurso. Talvez Holmes e Poirot não sejam tão heroicos e sagazes quanto seus companheiros relatam.

No que diz respeito às possibilidades de interpretação, Figueiredo (2003, p. 88) destaca a dupla leitura permitida pelo romance contemporâneo: ao mesmo tempo em que

utiliza estruturas ligadas ao popular, exige do leitor experiente um esforço para desvendar códigos culturais e semióticos.

A grande arte (1990) é um exemplo desse tipo de romance. Rubem Fonseca apresenta uma história ligada a romances policiais utilizados como dispositivos de distração, mas também a questão da possibilidade de manipulação do discurso realizada pelo narrador, além de variadas mudanças de focalização.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 92-93), Rubem Fonseca aproxima sua obra do romance negro americano, reconhecidamente estruturado em torno da questão “por que matou?”. As narrativas policiais do autor brasileiro (seja conto ou romance) são recorrentemente comparadas às de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, escritores que já representavam grande evolução do gênero nos Estados Unidos na década de 30. Para ela, assim como nos casos de Sam Spade e Philip Marlowe, a história protagonizada por Mandrake em *A grande arte* (1990) representa a evolução do crime organizado brasileiro.

Boileau e Narcejac (1991, p. 56) denominam o romance negro como “romance do criminoso”, pois o detetive seria praticamente um reflexo daqueles que persegue. No caso do romance em pauta, tal denominação faz todo o sentido. Considerando as análises realizadas por Pellegrini (1999) e Figueiredo (2003), Mandrake seria o verdadeiro criminoso da obra, pois manipula a narrativa com o intuito de fazer dela sua única verdade. O método utilizado para manipular o texto e apresentar sua versão dos fatos é a variação dos pontos de vista.

Nos romances de Raymond Chandler, Philip Marlowe, detetive e narrador autodiegético⁶ (GENETTE, [197-], p. 244) das histórias, conta apenas o que aconteceu a ele mesmo, ou seja, os fatos dos quais participou. Mandrake, do primeiro ao nono capítulo, assim como Marlowe, é a personagem por meio da qual tudo é visto, resultando em capítulos de focalização interna fixa⁷ (GENETTE, [197-], p. 187).

A partir do momento em que o advogado sai no encalço de Camilo Fuentes dentro dos vagões que seguem até a fronteira boliviana, o leitor depara-se com um narrador cuja focalização é onisciente. Assim, tem-se o retrato das demais personagens por meio do enfoque de um narrador que conhece seus sentimentos.

A mudança de ponto de vista dá-se quando o advogado/detetive passa a narrar os acontecimentos pelo olhar de Camilo Fuentes, no momento em que o assassino vai para o leito ter relações sexuais com Zélia, mulher que conhece no vagão-restaurante. Trata-se da

⁶ Narrador que conta a própria história.

⁷ Em que nunca se abandona o ponto de vista de uma personagem, como em *Grande sertão: veredas* (2012), de Guimarães Rosa.

primeira oportunidade em que se insere a narrativa de focalização interna variável⁸ (GENETTE, [197-], p. 187):

Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver no mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. Seu pai fora morto na fronteira porque vacilara ao enfrentar seu assassino. Camilo tinha sete anos quando isso aconteceu, mas seu tio Miguel lhe contara tudo: o homem que matara seu pai era brasileiro, como eram brasileiros os usurpadores de larga parte do território boliviano, um território tão grande que se transformara num dos estados da República do Brasil, o vizinho imperialista que, com a conivência dos governantes bolivianos corruptos, há séculos roubava as riquezas naturais de seu país. Camilo, na infância e na adolescência, sofrera a arrogância de seus vizinhos ricos do outro lado da fronteira, aos quais prestava pequenos serviços humilhantes em troca de pagamento miserável. Por esse motivo e outros mais obscuros, odiava os brasileiros.

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

[...] Deitado no beliche, já desinteressado da mulher, Fuentes avaliou os riscos possíveis em sua viagem. Perigos havia em todo lugar, e estar constantemente alerta fazia parte de sua rotina. Os contrabandistas eram inofensivos, desde que ninguém se metesse com eles, e isso Fuentes não pretendia fazer. [...] Havia no trem outra pessoa suspeita, um sujeito de barba que o observava dissimuladamente no carro-restaurant e desviara os olhos como um maricón indeciso, procurando contacto; mas aquele sujeito de olhar hostil e dentes sempre trincados não era um homossexual. Precisava também ser vigiado. (Felizmente Fuentes não me reconhecera.) (FONSECA, 1990, p. 104).

O final mostra a nítida consciência do assassino com relação ao que o rodeia. Portanto, numa parte consideravelmente longa, o narrador onisciente adentra a mente de Camilo Fuentes. No recorte acima, além da mudança na focalização, o narrador, ao relatar fatos dos quais não participou, deixa de ser autodiegético para se tornar heterodiegético⁹ (GENETTE, [197-], p. 244). Assim, fica-se sabendo que Fuentes fora educado, desde a infância e a adolescência, a não respeitar e desconfiar dos brasileiros, habitantes de um país que explora aqueles que vêm do território boliviano em busca de melhores condições de vida. Em poucas linhas, o narrador – agora de característica heterodiegética – exhibe as agruras sofridas pelo perigoso boliviano, sofrimentos esses que, conforme veremos posteriormente, justificam seu ódio com relação ao Brasil.

⁸ Em que a personagem responsável pela focalização é uma e depois passa a ser outra.

⁹ Narrador que não participa da história – como, por exemplo, em *Vidas secas* (2009), de Graciliano Ramos, e *Agosto* (1990), do próprio Rubem Fonseca.

Segundo Paul Ricoeur (2010, p. 162), o ponto de vista define, em uma narrativa em terceira ou primeira pessoa, em que direção aponta o olhar do narrador às personagens e das personagens umas às outras. De acordo com o autor (2010, p. 162), a adoção de variados pontos de vista dá ao escritor a oportunidade de multiplicar e incorporar diferentes ângulos de visão na composição da obra.

É exatamente o procedimento adotado pelo sofisticado narrador de Rubem Fonseca, que, em outro momento, posiciona a lente de sua câmera em outra personagem e, a partir disso, é o olhar de Zélia que se manifesta. Ele movimenta o anel de focalização para que a imagem se turve com a intenção de representar a visão que a personagem tem de Camilo Fuentes enquanto fazem sexo no chão do quarto da cabine. Nesse caso, ao narrador heterodiegético alia-se à focalização onisciente:

Os movimentos rigorosos de Fuentes faziam o suor pingar da sua cabeça sobre a face e os olhos de Zélia, cobrindo sua visão com uma lente líquida ardente que tornava disforme a figura do homem curvado sobre ela. (FONSECA, 1990, p. 105).

A mudança de focalização, paradoxalmente – pois há a intervenção da subjetividade da personagem não narradora – contribui ainda para a objetividade (e crueldade) do narrador do romance policial à qual se referem Boileau e Narcejac (1991, p. 61) e que é visível nas páginas de Rubem Fonseca. A sordidez realista frisada pelos autores franceses foi detectada por Antonio Candido (2011, p. 254-255) na obra do escritor brasileiro, conforme mencionamos, como um “ultrarrealismo feroz”. Não há descrição de sofrimento por parte da vítima. Tudo acontece naturalmente, com a mesma imparcialidade de uma notícia de jornal.

Também, nesse aspecto, o romance de Rubem Fonseca encaixa-se no tipo literário do romance policial americano que – de acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 59), ao contrário de “narrativas de espanto” classificadas como *thrillers* – não tem como objetivo causar medo, mas fazer mal ao leitor pela crueza das cenas. Um dos momentos em que isso ocorre é a passagem na qual se relata que, após descobrir que Mercedes – amiga de Zélia e eventual amante de Mandrake – é uma agente disfarçada da polícia federal que estava em seu encalço, Camilo Fuentes tira a sua vida com frieza e requintes de crueldade:

Mercedes correu para a porta, mas Fuentes atingiu-a com violento golpe no rosto fazendo-a cair no chão. Em seguida sentou-se sobre a barriga de Mercedes, com os joelhos abertos apoiados no chão, e esbofeteou-a com força, seguidamente. Mercedes sabia que era impossível sair daquela posição; num gesto rápido estendeu os dois braços tentando perfurar com as unhas os olhos de Fuentes. Com os dedos da mão direita conseguiu atingir o globo ocular esquerdo do homem, mas a unhas da mão esquerda atingiram

apenas o supercílio. Ao notar que fora ferido, Fuentes deixou de lado a pequena brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la. Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu sua cabeça lentamente até sentir seu pescoço estalar. Depois, praguejando, foi até o banheiro lavar-se. No olho esquerdo havia um pedaço de unha que Fuentes retirou com a mão trêmula. Estava cego daquele olho. Furioso, voltou para o quarto e chutou o corpo caído de Mercedes. (FONSECA, 1990, p. 125).

Vemos nessa passagem elementos narrativos que dão noção da implacável impiedade de Camilo Fuentes. A descrição detalhada e objetiva dos movimentos (golpes no rosto, bofetadas seguidas, braço partido em dois, cabeça sendo torcida até o limite suportável pelos ossos do pescoço, globo ocular perfurado, rosto que se transforma em uma disforme massa de carne) aproxima o leitor da ideia do que é matar alguém friamente. No trecho em que o narrador fixa-se nas ações exteriores do assassinato, a onisciência narrativa penetra o seu interior – “deixou de lado a *pequena brincadeira*” (nota-se a atrocidade do trecho em itálico).

Mas a onisciência não se resume apenas ao algoz e também é levada à presa que tenta escapar do predador. Para indicar isso, o narrador relata a consciência de Mercedes de que, na posição em que se encontrava, seria praticamente impossível safar-se do terrível fim que a aguardava. A única maneira que encontra para ter algum tipo de sobrevivência é, num último e desesperado gesto, perfurar o olho de Fuentes com as unhas. Isso apenas serve para deixá-lo ainda mais ensandecido, o que é comprovado pelo discurso indireto livre que apresenta seu julgamento de valor com relação à policial: uma “vaca brasileira”. O discurso indireto livre reaparece no final do trecho analisado a seguir.

Como destaca Mandel (1988, p. 150), essa preocupação maior em narrar a violência ao invés de solucionar o mistério é uma das principais características do romance negro. O enigma tornou-se pretexto para narrativas repletas de crueldade, sadismo e brutalidade. Em *A grande arte* (1990), a busca do VHS foi transformada em mero ensejo para uma maré de assassinatos.

Quando Camilo Fuentes perde a visão esquerda, o narrador fonsequiano improvisa. Para que o leitor saiba da grande dificuldade que passaria a acompanhá-lo e como seria enxergar apenas com um dos olhos, ele elabora uma cena em que Fuentes testa a possibilidade de captar a imagem para a qual o olhar é direcionado, momento em que Fuentes percebe que enxerga apenas parcialmente:

Na rua, Fuentes ficou olhando os olhos das pessoas que passavam por ele. Nunca estivera tão indeciso em sua vida. Com o olho direito, que sempre fora melhor do que o esquerdo, que sofria de uma pequena miopia, estava enxergando melhor do que nunca. Havia um lado que ele não podia ver sem virar a cabeça. Levantou a mão esquerda e a colocou ao lado da cabeça, uma continência com a mão errada: mas ele não via a mão, só via o perfil do seu próprio nariz. Isso era perigoso. (FONSECA, 1990, p. 139).

A frase final tanto pode ser da lavra da personagem – e, nesse caso, teríamos discurso indireto livre – como do narrador, o que, além da ambiguidade, pode trazer a passagem da visão do exterior da personagem para o seu interior.

Voltando à questão da exposição da crueza, Hal Foster (2017, p. 130-131) reflete sobre a obra *Desastre de ambulância*, de Andy Warhol, na qual a figura do corpo de uma mulher pendurado em uma ambulância acidentada intenciona chocar o espectador. Porém, segundo Foster (2017, p. 131), a primeira sensação traumática é encoberta pela repetição da imagem – o que também poderia gerar um segundo tipo de trauma –, procedimento que aproxima aquele que a observa do real. De acordo com o crítico, as reproduções que se fixam no real traumático contribuem não apenas para o efeito de absurdo de imagens afetivas e sem afeto, mas também para a existência de observadores impassíveis como o narrador de Rubem Fonseca, que narra as atrocidades sofridas por Mercedes com a objetividade característica de uma notícia de jornal.

Seguindo a linha de pensamento de Foster, a repetição de situações de violência explícita, como a do assassinato de Mercedes, faz com que o leitor tenha o choque inicial encoberto por novos incômodos. Tal situação pode acabar automatizando os fatos do relato. Porém, mais do que as cenas de brutalidade visceral, o que pode realmente causar espanto é a atitude do observador indiferente à selvageria – posição, em *A grande arte* (1990), ocupada por Mandrake, o apático narrador da história e manipulador do discurso.

Atualmente, pode-se dizer que no fotojornalismo há um retorno da crueza característica do romance policial fonsequiano e da imagem explorada por Warhol. Em 2017, o World Press Photo elegeu a imagem captada pelo turco Burhan Özbilici como a melhor do ano. Nela, o também turco Mevlüt Mert Altıntas, de terno e gravata, aponta a mão esquerda para o alto, empunhando uma pistola na direita e vociferando ao lado de um cadáver no chão. O corpo sem vida é do embaixador russo na Turquia, Andrei Karlov, que acabara de ser assassinado pelo atirador numa galeria de arte.

Esse tipo de imagem que transborda realismo é frequentemente comparado a um *frame* de cinema. O figurino do assassino, nesse caso, assemelha-se ao das personagens do filme

Cães de aluguel (2015), dirigido por Quentin Tarantino. Pode-se dizer que é a mesma selvageria narrada por Mandrake, que relata detalhadamente os movimentos furiosos de Camilo Fuentes que levam Mercedes à morte em poucos minutos. É, também, a violência inesperada captada por Warhol em seu painel.

Os três casos, o literário, o fotográfico e o cinematográfico, mostram de maneira objetiva (característica das câmeras fotográficas e da linguagem jornalística) como o sofrimento do outro pode ser automatizado aos olhos do espectador e ser transformado em obra de arte.

De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 19), a violência representada por Rubem Fonseca de diferentes ângulos seria uma sina que se distribui em diferentes dimensões do comportamento humano e seria justificada como um método de sobrevivência do indivíduo.

O comportamento do boliviano Camilo Fuentes pode ser explicado por esse viés. O preconceito dos vizinhos brasileiros, que o coloca à margem devido à sua origem e aparência indígena, faz com que ele sempre esteja com a guarda levantada quando se depara com alguém nascido no país vizinho. Conforme mencionamos, desde muito cedo, Fuentes aprendeu que os brasileiros hostilizam estrangeiros, como na oportunidade em que, ainda adolescente, em um bar, viu-se na obrigação de confrontar dois homens que zombaram do estado de suas roupas:

Os homens riram dele, “O defunto é menor?”, e um tentou jogá-lo ao chão, botando o pé na frente para que Fuentes tropeçasse ao passar. Porque ele era um índio boliviano; porque ele era pobre e estava mal vestido; porque os brasileiros eram uns cães nojentos. Fuentes parou ao lado da mesa olhando os homens. [...] Os homens olharam Fuentes de volta, arrogantes, zombeteiros. Num gesto rápido Fuentes estendeu a mão, agarrou um dos homens pelos cabelos, puxou sua cabeça para a frente e desferiu-lhe um forte murro em cima do nariz. Ouviu-se o barulho de ossos partindo antes de o homem cair, arrastando na queda sua cadeira. O outro homem, surpreendido com a rapidez de Fuentes, levantou-se, de punhos cerrados à frente, em atitude de boxeur, com a guarda alta. Bastou apenas um soco no estômago para jogá-lo ao chão sem sentidos. (FONSECA, 1990, p. 133-134).

Nesse trecho, vemos mais uma vez a voz do narrador mistura o relato pontual dos fatos ao que vai pela mente do boliviano pela sumarização dos motivos que levam aqueles homens a insultá-lo. Tão rápidas quanto os movimentos de Fuentes, as frases curtas de Mandrake dão conta de representar como, rapidamente, aquele que era tido como maltrapilho consegue virar o jogo a seu favor.

Longe das benesses oferecidas por trabalhos legais, Fuentes encontra, na função de matador de aluguel, um meio de obter recursos financeiros, ofício que ele executa com maestria. Depois de matar Mercedes, o boliviano passa a ser perseguido pela polícia. Temendo que ele seja capturado e confesse o esquema no qual estava envolvido, seus empregadores também saem em seu encalço com o intuito de eliminá-lo, mas ele elimina todos os lacaios que surgem em seu caminho. Por conta disso, os antigos patrões contratam Hermes, especialista em facas que também orientou Mandrake nesse mister, para matar o boliviano.

Quando os dois assassinos se encontram, dá-se a representação de uma cena em que estão presentes dois tipos de habilidade: a dos combatentes e a do narrador onisciente. Mandrake adota o ponto de vista de Hermes que, ao contrário de Fuentes, possui grande conhecimento das variações de golpes com armas brancas. Porém, apesar de não ser versado na arte do *Percor*¹⁰, seu adversário possui o que Hermes qualifica como ódio frio e calculado. Ao invés de mover-se bruscamente e abrir a guarda, o boliviano, empunhando uma machete, mantém-se inerte.

Mandrake, ao descrever as percepções de Hermes, exhibe, mais uma vez, de maneira acadêmica, um vasto conhecimento na arte de perfurar e cortar:

Hermes sabia que com Fuentes, naquela posição, a passata não funcionaria. Seria uma luta de golpe único, sem os talhos, cortes, incisões preliminares comuns nas lutas de faca e que antecedem ao golpe mortal. Ele tinha, agora, duas alternativas: aparição ou evasão. A aparição (ou aparagem, como estava no *vade-mécum* de Araújo) teria que ser feita com o antebraço e o golpe do machete apenas o mutilaria, o que era melhor do que morrer. O problema não era o risco de perder o braço, nem o risco improvável de perda dos sentidos — ele não sentiria dor, um golpe mutilante não dói —, mas o da perda do equilíbrio, o que talvez o impedisse de responder instantaneamente com uma *stoccata* letal. Assim, a opção aconselhável era a evasão (deflexão, in Araújo), ou seja, sair da linha descendente do machete, numa finta escurreita, isto é, sem sofrer nenhuma lesão. Isso feito, seria possível contra-atacar imediatamente, atingindo o opositor na carótida, no peito, onde fosse melhor, pois ele estaria “desequilibrado e privado de guarnição”. Mas havia problemas ainda, um bom macheteiro nunca dá um golpe rigorosamente reto, faz o aço descrever uma linha levemente arqueada até acertar seu alvo. Faca versus machete! A situação era desagradável, não pelo seu aspecto mortífero, mas pelo absurdo, pela heresia que continha (FONSECA, 1990, p. 291).

Nesse trecho, vemos – como na passagem em que Camilo Fuentes nocauteia os dois homens no bar – o relato dos acontecimentos pelo narrador que se mistura com o das

¹⁰ “[...] sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas de manejo de armas brancas.” (FONSECA, 1990, p. 81).

estratégias elaboradas pela mente de Hermes. Na verdade, o que sobressai não são os fatos, mas a inverossímil racionalidade de Hermes na situação em que se encontrava. Pode-se ver no trecho, inclusive, inusitadas intervenções cercadas por parênteses peculiares às mencionadas características enciclopédicas de Mandrake, nas quais, como se o texto fosse um artigo acadêmico, ele apresenta as referências bibliográficas nas quais os golpes citados podem ser encontrados. O exibicionismo do narrador carrega o do autor que, talvez, não tenha escolhido a melhor situação para demonstrar seu conhecimento.

O modo como os adversários se portam, cada qual estudando o movimento do outro e analisando as possibilidades de aplicarem um golpe fatal, é semelhante aos duelos representados em filmes de samurai, como *Rashomon* (2014) de Akira Kurosawa ou *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino. Nesses longa-metragens, há cenas que também exibem combates inicialmente muito estudados e que são resolvidos com um único e cirúrgico ataque. O romance de Rubem Fonseca apresenta a vitória da força bruta de Fuentes sobre a habilidade enciclopédica de Hermes:

O sabre grosso e afiado desceu com uma velocidade incrível. O desvio de Hermes foi rápido e ele conseguiu livrar a cabeça. Não impediu, porém, que o machete atingisse em cheio seu ombro, dilacerando os músculos trapézio e pequeno romboide e fraturando os ossos da clavícula e da omoplata. A faca continuou firme na mão de Hermes, mas ele caiu sentado no chão, o rosto impassível, lívido. O enchimento do paletó diminuía um pouco a força do golpe, impedindo que o aço entrasse mais fundo. Hermes sentiu o silêncio ficar mais abafado, como se tivessem colocado algodão nos seus ouvidos. Mas mesmo assim conseguiu ouvir o sibilar da lâmina cortando o ar antes de chocar-se com a sua têmpora. (FONSECA, 1990, p. 291-292).

Mais uma vez, a onisciência do advogado-narrador que se põe a contar a história nos aproxima da sensação de Hermes ao relatar a espécie de surdez que o acometeu ao sentir o ombro dilacerado pela afiada lâmina do machete. Ela aumenta o efeito de realidade para o leitor na mesma proporção que o *zoom* de uma câmera promove. Esse detalhamento é encerrado pelo último som ouvido pelo assassino de aluguel: o ruído sibilante do metal cortando o ar até partir seu crânio, escurecendo o resto de sua consciência.

Além da violência, Reimão (2005, p. 12), como já foi mencionado, afirma que os detetives *noir* apresentam-se como críticos da estrutura social em que vivem e investem contra essa situação por meio da rudeza, do sarcasmo, da insolência e da violência. O mesmo olhar crítico é representado por Mandrake durante uma visita aos clientes que tentam ganhar um processo contra o governo:

As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova. Eram casas de um pavimento, com portas e janelas e persianas de madeira pintadas de azul, abrindo diretamente na calçada. Ainda estava intacto um lado inteiro da rua, a última que restava da velha zona do meretrício. Ouvia-se o barulho das máquinas derrubando as paredes ainda de pé. O fino pó ocre dos tijolos destruídos pairava no ar quente. Não seriam mais vistas prostitutas nas janelas brincando com os clientes que passavam.

Saí da casa da cafetina Miriam e juntos caminhamos até o botequim do Sabóia. Sentamos em volta de uma mesa de tampo de mármore branco, bebendo cerveja.

“Disseram-me que em cima da minha casa vai passar um viaduto. É verdade?”, perguntou Sabóia.

“Talvez.”

“Para que querem mais um viaduto? A indústria automobilística não está em crise?”

Eu fora dizer ao meu cliente que ele seria despejado. Sabóia não se surpreendera com a notícia. Ele não esperava ganhar uma ação judicial contra o governo. (FONSECA, 1990, p. 11).

Essa mesma característica também se faz presente no olhar de Camilo Fuentes, quando o narrador introduz a interioridade do assassino ou permite que parta dele a visão dos fatos, apontando para a absurda condição em que vivem os habitantes da periferia.

Um exemplo dessa situação é quando, depois de matar um advogado (com uma corda de náilon disfarçada de iô-iô) sob encomenda, Fuentes exerce a sua secreta vingança contra um “país de mendigos e ladrões ricos” (FONSECA, 1990, p. 135). Ele é o bandido nobre que Ernest Mandel (1988, p. 26) afirma ter se transformado no cruel criminoso – o olhar provido de crítica social não o impede de acabar com a vida de quem estiver no seu caminho:

Revistou as roupas de Barreto tirando a carteira, o relógio e a aliança. [...] Pouco adiante Fuentes jogou a carteira e os documentos numa cesta de lixo; a aliança e o relógio enfiou num bueiro, e o dinheiro, oito notas de mil, deu para vários mendigos que encontrou na rua. (FONSECA, 1990, p. 135).

Camilo Fuentes apresenta traços do bandido digno que não acha certo comprar a córnea de uma garota da periferia, mas também o do cruel criminoso que parte o braço da vítima em vários lugares antes de matá-la com golpes no rosto. Apesar de ser um assassino frio e impiedoso, Fuentes é possuidor do olhar crítico característico do detetive do romance negro, que julga, a todo o momento, as mazelas causadas por desníveis sociais. Nesse tipo de literatura, os criminosos não consideram a situação social à sua volta. Matam pelo dinheiro, não importa a classe social de seu alvo. Sendo assim, o assassino boliviano é apresentado como uma exceção: um matador de aluguel com princípios morais.

Depois de perder a visão, ele cogita comprar uma córnea nos classificados do jornal. O estado de miséria em que vivem mãe e filha faz com que o boliviano desista de seus planos:

“Esse moço veio por causa do anúncio”, disse a mulher.

Fuentes e a moça ficaram frente a frente.

“Por que você quer vender um olho?”

“Tenho minhas razões”, disse a moça.

“Ela tem suas razões”, disse a mãe, agressiva.

Não posso comprar o olho dessa menina, pensou Fuentes, a garota tinha os mesmos cabelos negros lisos dele, seria índia?, mas os brasileiros haviam matado todos os índios. Pálida, ligeiramente verde. Olho a gente tirava de um inimigo, arrancava e colocava numa caixinha com gelo e levava para o médico fazer o transplante. Numa caixinha de isopor como se fosse um sorvete. O preço de um carro por um olho?

“Então?”, perguntou a mãe, cortando as elucubrações de Fuentes.

“Vou pensar.”

“Não se preocupe, minha filha”, disse a mulher dando as costas para Fuentes, “vai aparecer outro.”

No mundo, pensou Fuentes, tudo se comprava e vendia, a mulher sabia disso. (FONSECA, 1990, p. 134).

O que move Fuentes não é um ódio cego por tudo e por todos, como vemos no momento em que ele reflete sobre a diferença entre arrancar o olho de um oponente e comprar o globo ocular de alguém que vive na miséria. Seus movimentos são calculados. Ele só faz o que foi pago para fazer e sua tarefa torna-se ainda mais prazerosa quando tem a oportunidade de matar empresários milionários, os quais, na sua visão, são aproveitadores e exploradores dos mais pobres.

Ironicamente, no início do romance, ele trabalha para Thales de Lima Prado, executivo que faz parte do que Fuentes considera ser uma casta de exploradores dos desvalidos envolvida em esquemas de corrupção e em lavagem de dinheiro.

Mandel (1988, p. 61) observa que, nos Estados Unidos, as atividades criminosas atingiram grandes proporções no período da Lei Seca e depois da crise de 1929. O aumento do número de crimes fez com que eles fossem aprimorados e profissionalizados. A empresa Aquiles é um símbolo dessa evolução em terras brasileiras. Thales de Lima Prado, além de dispor de assassinos da estirpe de Camilo Fuentes, compra o apoio de políticos para que seus negócios escusos – tráfico de cocaína e exploração de motéis – não sejam interrompidos:

“E a licença, quando sai?”

O senador bebeu um gole de uísque: “Nós vamos conseguir. Mas está muito difícil. Você viu a última resolução do Banco Central, não viu? Isso criou para nós um certo problema”.

[...] “Vi, sim, mas acho que a resolução não impede que o ministro decida, logo em nosso favor. Ele tem feito concessões nepotistas e outras mais

arriscada e nada aconteceu a não ser um ou outro comentário frouxo na imprensa. A Aquiles é sólida. Para crescer precisamos dessa licença. Você é amigo do ministro. Fale com ele.”

“Desculpe a rudeza” [...] “mas ouvi dizer que o ministro é sensível a certos estímulos pecuniários. Se é assim –“

“Fala-se muito neste país”, cortou o senador, “nós mesmos acabamos de falar.”

“Ele leva ou não leva dinheiro?”, cortou Lima Prado. [...] “Sejamos francos, somos velhos amigos, confiamos um no outro. Leva ou não?”

“Não sei. Mas se o faz deve ser de maneira muito indireta. Ele é muito inteligente. Não gosto dele, mas reconheço sua genialidade.”

“Estou disposto a seguir as regras do jogo. Deposito o dinheiro onde quiserem, na moeda que quiserem, uma parte antes e outra depois que a licença for concedida. Ele saberá como fazer isso. Estamos entendidos?” (FONSECA, 1990, p. 207-208).

Rubem Fonseca representa, em sua obra, o processo de corrupção comum no Brasil, em que os empresários exercem influência sobre as decisões dos políticos que aceitam receber vantagens para agir segundo os interesses dos primeiros. Vimos que Camilo Fuentes faz essa leitura sem imaginar as negociatas que ocorrem nos luxuosos lugares frequentados pelos políticos e empresários. *A grande arte* (1990) é um romance ambientado em uma época já um tanto quanto distante da atual, momento em que o país era governado pelos militares. Pode-se considerar que, infelizmente, nota-se que o romance de Fonseca continua atual, dado que o noticiário e as reflexões de pensadores dão conta de mostrar que pouca coisa mudou¹¹.

Pellegrini (1999, p. 104) diz que *A grande arte* subverte o rótulo do romance policial ao apresentar um trabalho linguístico que se distancia da linguagem recorrente do gênero e apontar para as complexidades e as motivações humanas, colocando-as como consequência do contexto econômico e social do Brasil contemporâneo (como os motivos que levam Camilo Fuentes a se tornar um impiedoso assassino). Por essas razões, a autora (PELLEGRINI, 1999, p. 104) afirma que o romance de Rubem Fonseca se diferencia do caráter reconfortante peculiar ao gênero no qual o detetive sempre triunfa e o criminoso nunca escapa impune. Não há nele qualquer função de entreter o leitor e aliviar o tédio do cotidiano.

Se analisarmos pelo viés proposto por Todorov (2013, p. 102-103), a narrativa enquadra-se na categoria de romance de suspense, unindo elementos de romance de enigma com os de romance negro. Do primeiro, Rubem Fonseca conserva a questão do crime em série

¹¹ Hoje, talvez mais do que em outros momentos ou porque a imprensa tem maior interesse nesse assunto, políticos que tiveram e têm cargos relevantes e donos de grandes empreiteiras – Odebrecht, OAS e Camargo Corrêa, a título de exemplificação – vêm-se às voltas com o Poder Judiciário. Longe de ter um aspecto de *Trivialliteratur*, o romance policial fonssequiano mostra ao leitor o protótipo de procedimentos que culminaram em operações judiciais e policiais como a Lava-Jato.

a ser solucionado. Do romance negro, traz o fato de a segunda história, a perseguição aos homens que invadiram a casa de Mandrake em busca da misteriosa fita de vídeo, tomar lugar central na obra e ser desenvolvida ao ponto de atingir o patamar de uma violenta guerra entre criminosos.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 93), apesar das semelhanças, Rubem Fonseca é muito mais sofisticado do que seus precursores no tratamento das razões do crime, a ponto de ser possível questionar o rótulo policial dado a boa parte de suas narrativas. Ela argumenta que, no caso de *A grande arte* (1983), considerando o complexo trabalho de estruturação dos textos de Mandrake e Lima Prado, juntamente com o final sem solução definitiva, pode-se afirmar que o livro não é um romance policial, suposição motivada pelo fato de lógica e razão (elementos básicos dos contos de Poe) serem questionadas.

De nossa parte, acreditamos, assim como Pellegrini (1999), que *A grande arte* (1990) é, de fato, uma obra muito mais aprimorada que a dos brutalistas que antecederam e influenciaram a literatura de Rubem Fonseca, principalmente no que diz respeito aos recursos narrativos empregados pelo autor, nos quais tomamos contato com diferentes pontos de vista. Ainda assim, consideramos que se trate de um romance policial que carrega todos os requisitos para tal. Detetive (Mandrake), assassino (Thales de Lima Prado), enigma (o significado da letra P e o conteúdo do VHS) e vítimas (as duas prostitutas marcadas com a letra P), todos os elementos estão lá – ainda que o quebra-cabeça não apresente uma solução definitiva. Tal como a carta roubada do conto de Edgar Allan Poe se apresenta apenas como uma desculpa para que Dupin exercite o seu poder analítico, o procurado VHS é um pretexto para que Mandrake manipule a arte de narrar a violência.

O jogo de xadrez

A semelhança entre o romance policial e o jogo de xadrez é um sintoma apontado tanto por Mandel (1988) quanto por Boileau e Narcejac (1991). O número limitado de jogadores e de regras é algo presente nos dois casos. No jogo, o enxadrista vencedor é aquele que se mostra mais habilidoso racionalmente, enquanto que, no romance policial, é o autor quem determina o vitorioso, o qual, na grande maioria das vezes, é o detetive.

Em *A grande arte* (1990), Rubem Fonseca movimenta suas peças de maneira diferente, pois apresenta o detetive como narrador, o qual, por vezes, adota o ponto de vista dos assassinos. Ele é autodiegético na maioria dos momentos, mas, em outros, para organizar e relatar as informações contidas nos cadernos de Lima Prado, torna-se heterodiegético.

Mandrake, durante a investigação, desloca-se de maneira irresponsável pelo tabuleiro e cai na armadilha do inimigo: seu interesse pelo assassinato das prostitutas e pelo conteúdo do VHS faz com que ele entre na mira do adversário, a poderosa corporação Aquiles.

Muito mais do que feri-lo, Thales de Lima Prado e os seus comparsas adotam a estratégia de atingir – com o perdão do trocadilho com o nome da corporação – seu calcanhar de Aquiles, ou seja, o seu Rei. Estupram sua amada com o cabo de uma faca, objeto que, segundo Pellegrini (1999), representa o prolongamento do falo, arma tão cara à temática do romance, caracterizando um tipo de xeque-mate. Mandrake vê-se diante de Thales de Lima Prado, um poderoso chefe de poder inimaginável que está sempre muitas jogadas à frente de seu oponente. O advogado/detetive interroga pessoas e viaja muitos quilômetros, mas a sua aproximação do misterioso empresário se dá somente na apreensão dos cadernos de Lima Prado.

Boileau e Narcejac (1991, p. 36-37) escrevem sobre o embate entre leitor e detetive, apontando para o risco de o primeiro tornar-se o grande inimigo do último, caso a resolução do enigma não fosse explicada de maneira coerente ao final da história. Apesar de Mandrake ser um narrador quase testemunha – já que boa parte dos fatos foi interpretada com base nos cadernos de Lima Prado – e o detetive da história, não se sabe o que ele pretende.

Se compararmos *A grande arte* (1990) com uma partida de xadrez entre o leitor e o detetive, o advogado está sempre várias jogadas à frente. No conto “Mandrake” (1994), quando ele namora a enxadrista profissional Berta, o advogado mostra-se fascinado pela literatura a respeito de jogadas e estratégias. Mencionar apenas vagamente acontecimentos futuros serve como ferramenta para aumentar o suspense e o interesse de quem está lendo o romance.

Rubem Fonseca assume tal possibilidade e coloca sua personagem como adversária do leitor: Mandrake dá sua versão dos fatos. Sem termos provas concretas, somos obrigados (ou não) a acatá-la. Agatha Christie já havia adotado a ideia de colocar o criminoso como narrador da história em *O assassinato de Roger Acroyd* (2014). A diferença cabal é que a personagem da dama do crime revela sua verdadeira face ao final do romance, enquanto Mandrake mantém o desfecho em aberto.

2.5 Agosto

Em *Agosto* (1990), o empresário Paulo Machado Gomes Aguiar é brutalmente assassinado na madrugada de 1º de agosto de 1954, no quarto de seu luxuoso apartamento,

situado no Rio de Janeiro. A investigação desse crime dá-se em paralelo aos 24 dias que antecedem um dos acontecimentos mais marcantes da história brasileira: o suicídio de Getúlio Vargas. O mosaico de personagens da história é composto por policiais, bicheiros, matadores de aluguel, políticos oportunistas e golpistas.

Diferentemente de *O caso Morel* (1995), a instância narrativa dos acontecimentos de *Agosto* (1990), quinto romance de Rubem Fonseca, não se alterna. De acordo com as proposições de Genette ([197-], p. 244), ela é heterodiegética. Esse tipo de narrador é o mesmo que Dashiell Hammett utiliza em seus romances *noir*, combinado, no caso desse escritor, com a focalização externa (GENETTE, [197-], p. 188). Portanto, nesses casos, as personagens agem à frente de nós, leitores, sem que saibamos o que vai por sua mente.

Fonseca mantém a tradição do narrador heterodiegético de Hammett, mas, ao contrário do que é visto na ficção do estadunidense, seu narrador é onisciente e apresenta uma multiplicidade de pontos de vista. Segundo Ude Baldan (2006, p. 240), de maneira geral, os narradores estruturam a narração a partir da visão do herói, indivíduo que carrega valores partilhados pela sociedade. No romance em pauta, com a intenção de causar um efeito de objetividade, o narrador camufla a perspectiva heroica. O desenrolar dos fatos é contado de diversos pontos de vista, todos com interposição da instância narrativa.

O leitor fica a par dos pensamentos e dos sentimentos das personagens, como se vê no relato dos movimentos do criminoso depois da morte do empresário:

A morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – esperma, saliva, urina, fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida sobre a cama ao sentir seu próprio corpo poluído pelas imundícies expulsas da carne agônica do outro. Foi ao banheiro e lavou-se com cuidado sob o chuveiro do box. Uma dentada no seu peito sangrava um pouco. No armário da parede havia iodo e algodão, que serviram para um curativo rápido. Apanhou sua roupa sobre a cadeira e vestiu-se, sem olhar para o morto, ainda que tivesse a aguda consciência da presença do mesmo sobre a cama. Não havia ninguém na portaria quando saiu. (FONSECA, 1990, p. 7).

De acordo com Silvano Santiago (2013, p. 5), os romances de Rubem Fonseca projetam um mundo embebido em carne, suor e sangue. No trecho acima, a cena representada mostra isso com detalhes naturalistas. O narrador inicia a descrição do ambiente pelos excrementos liberados pelo corpo do defunto até chegar aos atos do assassino; relata o que ele supõe ter ocorrido com a vítima na hora da morte, como se o homicida também fosse onisciente. Tal onisciência será uma constante na forma de narrar a história.

Quando a polícia chega à cena do crime, o narrador descreve o recinto de maneira detalhada, como é pertinente aos romances policiais. Além disso, há a exposição minuciosa de formas e partes do corpo humano, o que, para Vidal (2000, p. 15), também evidencia o olhar detetivesco da literatura policial norte-americana, que influenciou amplamente a obra de Fonseca:

O morto, um homem de cerca de trinta anos, grande, musculoso, magro, estava estendido na cama inteiramente nu. No rosto, vários hematomas. Marcas no pescoço. Os lençóis estavam manchados de sangue, matéria fecal e urina. Os dois policiais movimentaram-se cuidadosamente pelo quarto, para não destruírem os possíveis indícios. Mattos empurrou com o cotovelo a porta entreaberta do banheiro, não queria misturar suas impressões digitais a outras que pudessem existir. Um espelho grande ocupava toda a parede, acima de uma bancada de mármore sobre a qual estavam arrumados vidros de perfume, escovas, sabonetes e outros objetos. (FONSECA, 1990, p. 17).

A ambientação, como no trecho citado anteriormente, começa pela visão que os dois tiras têm do cadáver. O narrador em terceira pessoa, com o intuito de direcionar, também, o imaginário do leitor para os elementos sólidos e os fluidos e as lesões corporais do morto, passeia com o visor de sua câmera pela área onde o indivíduo jaz, para depois registrar os movimentos cuidadosos dos policiais e, detalhadamente, os objetos maiores (espelho e bancada de mármore) e menores (cosméticos e escovas) que compõem o banheiro.

O encarregado de investigar esse crime e encontrar seu autor é o comissário Alberto Mattos. Boileau e Narcejac (1990, p.18) mencionam a figura do detetive que, como Dupin e Sherlock Holmes, não se deixa levar pelas aparências e remonta os fatos baseado em efeitos e causas detectados pela lógica e pela observação. Mattos, definitivamente, não se enquadra nessa categoria.

Na cena do crime, uma das pistas encontradas é um anel de ouro com a letra F gravada em seu interior. Fios de cabelo preto também são encontrados grudados em um sabonete no banheiro. Após a análise desses vestígios, a perícia indica que eles pertencem a uma pessoa de pele negra. A letra gravada e a evidência de que o criminoso seria afrodescendente turvam a visão do detetive, que luta para não ser dominado pela certeza de que o assassino seria um homem famoso, figura constante nas páginas sobre política dos principais jornais do país e que tem seu nome anotado na agenda de contatos da vítima, que foi encontrada por Mattos no apartamento: Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do presidente Getúlio Vargas. O Anjo Negro (apelido dado pela imprensa a Fortunato) planta dúvidas na mente do detetive

que, ao contrário das personagens de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, não é detentor de um supercérebro:

O comissário tirou do bolso o anel que encontrara no banheiro de Gomes [...]. Com o anel na mão, voltou a olhar para a foto do jornal, para o que realmente lhe interessava, o dedo anular da mão esquerda de Gregório, onde se via um anel parecido com aquele que segurava naquele instante. [...]. Juntou essa informação à do perito Antonio Carlos, segundo a qual os cabelos encontrados no sabonete do banheiro do morto eram de um negro. O comissário lutou contra a excitação venatória que estava sentindo, que resultava tanto da eventual descoberta e contingente captura do autor do crime, quanto da identidade do suspeito. Tinha que manter a lucidez e encarar tais indícios friamente: eram apenas um sinal, uma pista a ser seguida como qualquer outra. (FONSECA, 1990, p. 109-110).

No recorte acima, o narrador onisciente conduz o leitor pelo caminho do olhar e do raciocínio do detetive: o delegado focaliza o anel, compara-o com a imagem da joia utilizada por Fortunato, rememora as informações periciais e, por fim, sente-se extasiado pela possibilidade de ter encontrado as peças corretas para aquele quebra-cabeça. Logo em seguida, a instância narrativa dá conta de representar o modo como o policial tenta conter, a todo custo, a sensação de euforia por ser uma pista apenas inicial.

Apesar de não possuir o raciocínio apurado de seus antecessores, Mattos mantém a tradição antissocial dos detetives. Assim como Holmes e Dupin, tem dificuldades com relacionamentos amorosos e sociais. Ele está no centro de um triângulo amoroso composto pela ex-namorada, Alice, e a amante, Salete. Com a intenção de passar em um concurso para juiz, quando não está de plantão, ocupa-se com um calhamaço sobre direito civil (matéria que mais odiava nos tempos da faculdade). É versado em música clássica, mais especificamente em ópera. Gigli, Scotti, Verdi, Di Stefano, Chopin e Wagner: o grande conhecimento de árias e cantores encontra oportunidade de ser apresentado na relação do comissário com o maestro Emílio, principal influência na formação de seu repertório:

“Nem Gigli, nem Scotti põem mais os pés aqui... Não, não, minha cabeça não anda boa, o Scotti morreu há muito tempo, você não chegou a vê-lo, mas eu o vi, com estes olhos que a terra há de comer, cantando o *Falstaff* no Teatro Lírico, que eles demoliram um teatro lindo com uma acústica melhor do que a do Scala de Milão. Era o dia 29 de julho de 1893, me lembro como se fosse hoje, eu tinha dezenove anos e era muito feliz... O *Sir John* daquela noite nunca foi nem será igualado... Presta atenção no que estou lhe dizendo, Scotti era mais do que um grande cantor, era um grande artista! [...]. Sabe quantos anos tinha Verdi quando compôs essa obra-prima, quando virou a história da ópera de cabeça para baixo, ou para cima, com o *Falstaff*? Oitenta anos, a minha idade, menino. Mas no Brasil qualquer coisa de oitenta anos tem que ser destruída, jogada no lixo. E por isso que

antigamente todos os grandes cantores vinham ao Brasil e agora ninguém mais vem aqui, nem um Del Mônico, nem mesmo um Pinza, que não sabe ler uma nota de música, ninguém!” (FONSECA, 1990, p. 53).

Da mesma maneira que no conto “Mandrake” (1994) – em que há muitas menções relativas ao jogo de xadrez – e no romance *A grande arte* (1990) – que tem as facas como objeto de citações enciclopédicas – vemos aqui mais uma representação de erudição, agora relacionada ao mundo da ópera. Embora dê sinais de senilidade e decadência, a personagem conserva seu vasto conhecimento a respeito do assunto. Sobre o mesmo tema, Rubem Fonseca escreveu o romance/argumento cinematográfico *O selvagem da ópera* (1994). Lançado em 1994, o volume retrata a trajetória do maestro brasileiro Carlos Gomes. A figura de Emílio pode ser considerada um prelúdio do que ainda viria na obra fONSEQUIANA.

Retomando a análise do detetive, a úlcera que corrói seu estômago contribui para que seja um sujeito cada vez mais amargo e excluído do convívio social. Incorruptível, ele ainda é obrigado a conviver com colegas que aceitam suborno de bicheiros, os gângsteres do Rio de Janeiro. Segundo Vidal (2000, p. 28), as personagens de Rubem Fonseca são indivíduos que possuem extrema dificuldade em romper com a própria interioridade, com fortes traços românticos, que se mostram perdidos em uma cidade decadente. O comissário, certamente, enquadra-se nessas características mencionadas pelo autor.

Essa ferida é consequência do olhar munido de crítica social. Mattos tem consciência do sofrimento nas celas das prisões brasileiras, onde ladrões de galinha são tratados da mesma maneira que assaltantes e assassinos. É visto com desconfiança pelos superiores e colegas, pois tentou, certa vez, organizar uma greve entre os policiais com o intuito de exigir que todos os homens amontoados nas minúsculas celas dos distritos fossem transferidos para presídios. Quando Mattos chega ao distrito pela manhã e vai levar café aos prisioneiros, o narrador onisciente descreve o inconformismo que vai por sua mente:

O mundo não queria saber daqueles bandidos, eles que se fodessem uns em cima dos outros como vermes imundos. A polícia existia para esconder aquela podridão dos olhares e narizes delicados das pessoas de bem. (FONSECA, 1990, p. 31).

Vemos, no trecho destacado, o ótimo uso do discurso indireto livre, em que a voz do narrador funde-se com o pensamento da personagem. James Wood (2012, p. 31) escreve sobre um refinamento desse estilo que pode ser chamado de ironia do autor. O distanciamento entre as vozes do escritor e da personagem aparenta desaparecer. Nesse caso, a voz da personagem parece se rebelar e tomar conta da narração. O crítico toma como exemplo um

período do conto “O violino de Rothschild”, de Tchekhov (apud WOOD, 2012, p. 31): “A cidade era pequena, pior que aldeia, e habitada só por velhos, que morriam tão raro que isso até causava desgosto”. De acordo com Wood, estamos na mente de um fabricante de caixões, para quem a longevidade era um entrevero financeiro.

Da mesma maneira, entramos na cabeça de Mattos, para quem a função da polícia é manter sujeitos marginalizados o mais longe possível dos indivíduos que habitam as camadas mais altas da sociedade. O trecho é finalizado com uma classificação irônica do autor/narrador a respeito dos que têm elevado poder aquisitivo: “pessoas de bem”.

Embora não seja detetive particular, Mattos carrega características parecidas com as de espécimes como Sam Spade e Philip Marlowe. O trabalho investigativo é o seu ganha-pão, tendo optado pela carreira na polícia por não conseguir ter lucro trabalhando como advogado.

Em contraposição às ideias de Boileau e Narcejac (1990, p. 58), não é possível que o comissário, à maneira de Dupin, feche-se num escritório para refletir sobre o assassinato de Paulo Gomes Aguiar e os possíveis culpados. Ele deve visitar prostíbulos, apartamentos de luxo, terreiros e gabinetes de políticos para obter informações que não estão nos jornais. Isso transforma o enigma a ser desvendado em um imbróglio.

Ao contrário do que ocorre em grande parte dos romances policiais, o leitor de *Agosto* (1990) descobre – antes do detetive – quem é o assassino. O narrador onisciente revela que o criminoso perseguido pelo comissário, na verdade, é Chicão, homem contratado por Pedro Lomagno, sócio de Aguiar e amante de sua mulher, Luciana. Em conluio com ela, ele planeja a morte do parceiro que, segundo o narrador onisciente que descreve os pensamentos de Lomagno, conduzia de maneira errada as negociatas escusas da empresa com o governo federal, o que poderia levá-los à falência.

Sabendo quem são os criminosos, resta ao leitor aguardar para ver como o detetive juntará as peças do quebra-cabeça.

Diferentemente do que ocorre nas histórias protagonizadas por Poirot e Dupin, em *Agosto* (1990), o jogador mais habilidoso é o criminoso. Chicão é um assassino profissional contra quem Alberto Mattos não tem nenhuma chance. Quando o detetive de Rubem Fonseca descobre que a letra F remete ao verdadeiro nome do assassino, é tarde demais: Chicão já o encurralou em um xeque-mate irreversível.

Figueiredo (2003, p. 30) divide o universo carioca de Rubem Fonseca entre a zona sul dos ricos e a zona norte dos pobres. Segundo ela, no abismo criado entre as duas regiões, há os marginalizados que, muitas vezes, tornam-se matadores de aluguel e servem homens de colarinho branco, os quais, para manter sua parcela de poder, não querem sujar as próprias

mãos. Assim como Camilo Fuentes em *A grande arte* (1990), Chicão aparece como um desses assalariados do crime que tem rara habilidade para matar. Porém, ao contrário de Fuentes, o laçao de Pedro Lomagno não possui um olhar crítico apontado para os desníveis sociais que o cercam. Ex-integrante da Força Expedicionária Brasileira que serviu na Segunda Guerra Mundial, não vê problema em servir à classe empresarial – desde que isso lhe traga dividendos e vantagens.

Exemplo dessa competência e dessa obediência é visto quando ele é contatado para eliminar um possível delator. Na noite do assassinato de Paulo Gomes Aguiar, o porteiro Raimundo foi o único que viu um homem negro entrar no prédio. Ciente de que Mattos está interessado em interrogá-lo, Lomagno, mais uma vez, movimentava as suas peças no tabuleiro com mais rapidez e aciona Chicão: pede para que ele elimine Raimundo.

Boileau e Narcejac (1991, p. 59) dizem que uma das principais características do romance negro é arrebatá-lo o leitor com a crueza violenta das cenas. Em *Agosto* (1990), Chicão aparece como o vetor que transmite brutalidade ao leitor, mediado pela frieza do narrador onisciente em terceira pessoa. A cena da execução do franzino Raimundo apresenta esse traço que aproxima Rubem Fonseca de autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler:

Jogando seu corpo pesado sobre o frágil esqueleto de nordestino subnutrido do porteiro, e agarrando-o fortemente pelo pescoço, Chicão imobilizou-o. Se alguém passasse por perto, naquele momento, não teria ouvido sequer um gemido, nem mesmo perdido algum movimento de sombras escuras se debatendo dentro do carro. O único ruído que se ouviu parecia o de um palito de picolé sendo quebrado. Eram os ossos do pescoço de Raimundo sendo partidos pelas mãos de Chicão.

A rua estava vazia. As janelas dos prédios, apagadas. Chicão matara Raimundo em menos de dois minutos. (FONSECA, 1990, p. 177).

Nessa cena, vemos a evolução, no que se refere ao espaço, de um núcleo compacto e, de certa maneira, pela situação em andamento, claustrofóbico, para um lugar de maior amplitude. Primeiramente, o narrador restringe seu foco à breve luta que ocorre dentro do pequeno veículo, com Chicão dando fim à vida de Raimundo. Finda a peleja entre os dois, o espaço é expandido para um panorama que compreende a quietude do bairro e dos prédios que compõem a paisagem da rua vazia, sem alteração pela luta desigual e, por isso, rápida.

Na mesma proporção em que Chicão mostra habilidade para matar, o narrador fonsequiano apresenta-se como um mestre na arte de narrar. O assassino leva o corpo de Raimundo para uma zona rural, à beira de um rio, longe da civilização. Para que o cadáver não possa ser identificado, Chicão considera todos os pormenores e elabora dispositivos para

que rastros não sejam deixados para trás. Cada detalhe do procedimento e os pensamentos de seu executante são narrados com minúcia em estilo indireto livre:

Desnudou o cadáver e examinou-o para ver se encontrava alguma marca de nascença ou cicatriz. Nada descobrindo, cortou com a machadinha todos os dedos das mãos do morto, sem sentir a menor pena, o filho da puta estava lhe criando muitos problemas. Colocou os dedos, contando-os um a um, no pequeno saco de pano. Prudentemente recontou os dedos, não queria perder um deles naquele local. Com os dez dedos seguramente presos dentro do saquinho, Chicão guardou-os no bolso da calça. Tirou a camisa, colocou a saca de lona em volta do pescoço como se fosse um enorme guardanapo e ajoelhou-se ao lado do cadáver.

Colocou o facho de luz da lanterna que mantinha presa entre os dentes sobre o rosto ossudo de Raimundo. Com aquela cara aquele sujeito nunca ia ser ninguém na vida. Qual seria o lugar melhor para começar? Virou o corpo de rosto para o chão e começou a golpear com a machadinha a parte do pescoço logo abaixo do cabelo.

Chicão nunca havia decepado a cabeça de ninguém e não esperava ter tanto trabalho para fazer uma coisa tão simples.

O desgraçado, além de furar o pneu do carro e fazer a bateria cair, tinha o pescoço duro como pau-ferro. O rancor que sentia pelo morto fez aumentar a violência dos golpes. Uma pancada violenta, ao mesmo tempo em que decepava a cabeça, fê-la virar-se e Chicão viu, pela última vez, iluminado pelo facho da lanterna, o rosto sujo de Raimundo, separado do tronco.

“Sujeitinho ordinário”, tentou dizer Chicão, mas sua língua, presa pelo cabo da lanterna enfiado na boca, emitiu um som ininteligível que parecia o rosnar de um cão. (FONSECA, 1990, p. 178-179).

A composição da cena nos mostra, novamente, momentos em que temos a interioridade da personagem aliada em mistura de focalização predominantemente externa com incursões internas. Com a mesma objetividade peculiar à linguagem jornalística, o narrador descreve cada ação realizada pelo assassino com frases curtas, o que aumenta a velocidade do procedimento e dá ideia da rapidez e destreza do homicida. No meio dessa colcha narrativa heterodiegética, Rubem Fonseca costura retalhos do pensamento do assassino de modo que a focalização onisciente cumpra seu papel de ver os fatos e penetrar na mente. Tal invasão dá-se quando há referência aos problemas que a vítima vinha causando ao algoz, quando há julgamento de valor sobre a aparência de Raimundo e quando o assassino reflete sobre como agir e as dificuldades que encontra ao cortar a cabeça da vítima.

O mesmo profissionalismo é destacado quando Chicão rastreia e identifica o policial que está próximo de acusá-lo. Quando o assassino assoma no apartamento de Mattos, o comissário, amparado por Salete, sofre uma crise hemorrágica causada pela úlcera. Assim que vê o homem dotado de frieza que adentra sua residência, Mattos sabe quem ele é. Mas, na situação em que se encontra, sua descoberta terá pouco efeito, pois ele é o único policial que

consegue montar o quebra-cabeça e identificar o assassino de Gomes Aguiar. Porém, não se mantém vivo para apresentar as provas que levariam Pedro Lomagno e Chicão para a cadeia:

“Você está preso pelo assassinato de Paulo Machado Gomes Aguiar no dia 1º de agosto.”

Chicão colocou calmamente o anel no dedo.

“O senhor está doente?”

“Ele tem uma úlcera no estômago”, disse Salete.

“Tive um tio que morreu com uma úlcera perfurada”, disse Chicão. [...].

Subitamente o som da vitrola aumentou fortemente de intensidade.

Mattos virou-se e viu Chicão ao lado da vitrola apontando um revólver para ele.

“Diga adeus à sua garota”, gritou Chicão, para ser ouvido acima do som da vitrola.

Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu ao chão, morto pelo disparo de Chicão. (FONSECA, 1990, p. 342).

O disco reproduzido pela vitrola é *Elixir de amor*, ópera de Gaetano Donizetti. Se fosse em um filme, diríamos que o drama musicado está no nível da narrativa, pois as personagens interagem com a música. A cena ganha contornos trágicos ao unir a derrota do herói com a sonoridade dramática do libreto que encobre o som do disparo fatal, destacando, mais uma vez, a sofisticação do narrador de Rubem Fonseca em relação a seus antecessores do romance policial. Com isso, Rubem Fonseca subverte um gênero em que, geralmente, o protagonista triunfa sobre o criminoso.

Em alguns romances contemporâneos, como *O silêncio da chuva* (2005) e *Uma janela em Copacabana* (2010), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, o detetive (nesse caso, o delegado Espinosa) não consegue solucionar os crimes que constituem os enigmas a serem resolvidos. Mas, em ambas as histórias, o herói, embora encontre a verdade por mero acaso, termina vivo, o que não ocorre em *Agosto* (1990). Alberto Mattos, representado como um homem comum, sucumbe à onda de violência que assola a capital carioca como qualquer outro cidadão.

Mas não apenas o herói é derrotado. A verdade também o é. Alberto Mattos, por não aceitar dinheiro vindo dos bicheiros, acaba se indispondo com Ilídio, um dos mais influentes banqueiros do Rio de Janeiro. Devido a essa rixa, os colegas do comissário concluem que o mandante do assassinato de Mattos e de Salete foi o bicheiro, que já havia mandado um matador de aluguel dar cabo do tira, mas Turco Velho acabou fracassando. Assim, acreditando se tratar de um justo revide, os detetives Pádua e Murilo encurralam Ilídio e o torturam que até que ele dê o nome do suposto assassino de Mattos:

Ilídio demorou a ter fôlego para falar. Cuspiu antes os dentes partidos. “Sebastião Mendes, vulgo Feijoada Completa.”

“Você conhece esse cara, Murilo?”

“Tem um Feijoada Completa que trabalha para os contrabandistas do cais do porto.”

“É esse?”

Ilídio gemeu que sim, enquanto cuspi sangue.

“Você podia ter dito logo o nome do sujeito. Não precisava nos dar todo esse trabalho. Você é um homem teimoso, seu Ilídio. Mas seus sofrimentos acabaram.”

Pádua tirou o revólver do coldre. Encostou o cano do revólver na nuca de Ilídio. “Você está com sorte, pois Nossa Senhora da Boa Morte está te protegendo.”

Ilídio tremeu, uma curta convulsão, quando a arma de Pádua disparou. (FONSECA, 1990, p. 348).

Nesse trecho, vemos a representação de um revide que, apesar de ser contextualizado nos anos 1950, ganhou dimensões exorbitantes nos dias de hoje na cidade do Rio de Janeiro – dando mostra da atualidade da ficção fonsequiana. Tiroteios e mortes entre traficantes e policiais que atingem civis de todas as cidades são frequentemente noticiados pela imprensa nacional¹².

A onda de violência destacada nas páginas policiais dos jornais faria mais uma vítima. Sebastião Mendes seria morto sem saber o motivo e engrossaria as estatísticas de homicídios cometidos na capital carioca, enquanto Chicão e Pedro Lomagno seriam afastados de vez de uma possível incriminação referente aos assassinatos do empresário Paulo Gomes Aguiar, do porteiro Raimundo, do comissário Mattos e de Salete.

2.5.1 O fim do período Vargas representado em *Agosto*: a história conforme jornalistas

Rubem Fonseca, por meio da ficção, dá sua versão dos fatos acerca dos acontecimentos que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas. Porém, jornalistas interessados na biografia do estadista também se debruçaram sobre o que ocorreu naqueles primeiros 24 dias de agosto de 1954, focados em possíveis versões de episódios cruciais para a derrocada varguista. Antes da análise da variante fonsequiana, julgamos ser importante a exposição dos acontecimentos que se supõem não dramatizados.

O jornalista Lira Neto (2014) escreveu uma série de três livros que trata dos anos em que a política brasileira esteve sob o comando de Getúlio Vargas (1882-1954). As obras

¹² No cinema, temos como exemplo de representação dessa batalha o filme *Tropa de elite* (2007), de José Padilha. Nesse caso, que representa situação anterior à atual, o contragolpe das forças policiais encontra motivo para acontecer após um oficial do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) ser assassinado por criminosos de uma favela. Como resposta, policiais invadem o morro, entrando em barracos e torturando possíveis informantes, sem nenhum documento judicial que autorize a ação, até que o mandante do crime seja encontrado e executado.

foram assim nomeadas, respectivamente: *Dos anos de formação à conquista do poder* (1882-1930) (2012), *Do governo provisório à ditadura do Estado Novo* (1930-1945) (2013) e *Da volta pela consagração popular ao suicídio* (1945-1954) (2014). *Agosto* (1990) é contextualizado no período contemplado pelo terceiro volume da trilogia.

Conforme os relatos iniciais de Lira Neto (2014, p. 12-13), em *Da volta pela consagração popular ao suicídio* (1945-1954), Getúlio Vargas sempre considerou o suicídio como saída para todas as crises políticas que enfrentou, acreditando que um gesto dramático desse porte faria com que a história o absolvesse e o tornasse um mártir.

Otávio Frias Filho (2014, p. 4), em “O atentado, o suicídio e a carta”, destaca que Getúlio era um homem calculista e engenhoso. Mesmo em seu ato mais dramático, tudo foi avaliado e metrificado com um fim político:

Num homem tão racional e metódico, mesmo os lances de paixão foram cometidos pelo cálculo. Psicologia à parte, o extraordinário nesse suicídio é seu alcance político – num derradeiro passe de mágica o velho prestidigitador inverte a maré, derrota os inimigos quando mal haviam aberto o champanhe (conforme o relato de Lacerda sobre o fatídico amanhecer) e se consagra na memória popular, comandando seu vasto eleitorado por algumas décadas desde o além-túmulo (há indícios de que ele tencionava apoiar Juscelino e seguramente gostaria de ter visto Jango ou Leonel Brizola como sucessores). (FRIAS FILHO, 2014, p. 4).

De acordo com Lira Neto (2014, p. 295), a prova de que aquele período seria sinistro aconteceu quando Vargas foi acordado pelos assessores com a notícia de que Carlos Lacerda havia sofrido um atentado à bala em frente à sua casa, situada em Copacabana. Lacerda, que estava acompanhado do filho e do major Rubens Florentino Vaz, foi baleado no pé esquerdo. O filho, então com 15 anos, saiu ileso. Porém, atingido nas costas e no peito, o major não teve a mesma sorte e morreu a caminho do hospital.

O atentado contra Lacerda foi o que de pior poderia acontecer em termos políticos ao já decadente governo de Getúlio. Preocupado com a possibilidade de envolvimento de algum de seus comparsas, Vargas resolve investigar:

Ao ler as terríveis notícias, Getúlio mandou chamar Lourival Fontes ao Catete. Queria saber se ele tinha outros detalhes do caso. As informações do chefe do Gabinete Civil da Presidência, contudo, se limitavam ao que estava publicado nos jornais da manhã.

“Não sei de outros pormenores, mas acho que convém estar prevenido, porque possivelmente vão tentar envolver o Lutero nos acontecimentos”, disse Lourival, aludindo ao processo judicial por injúria e difamação movido pelo filho do presidente contra o jornalista.

“Mas como envolver o Lutero, se ele está procurando uma reparação pelos meios judiciários?”, indagou Getúlio, surpreso.

“Presidente, o senhor está apresentando uma razão lógica e eu estou apresentando um motivo de exploração política.” (LIRA NETO, 2014, p. 297).

Diante de fatos tão nebulosos e prejudiciais à sua imagem, Getúlio resumiu a situação em uma única frase: “Estes tiros me ferem pelas costas [...]” (LIRA NETO, 2014, p. 298). E, como o então presidente temia, Carlos Lacerda utilizou as páginas do jornal *Tribuna da Imprensa* para denunciar o suspeito inevitável:

Os que não cedem à corrupção caem sob a ação da violência.

Temos dito isto. Há neste país quem não saiba que a corrupção do governo Vargas gera terror ao seu bando?

Dia após dia, noite após noite, a ronda da violência faz o cerco aos que não cedem à coação do dinheiro.

Hoje, que mais posso dizer? A visão de Rubens Vaz, na rua, com duas balas à queima-roupa; a viagem interminável que fiz com ele até o hospital, vendo-o morrer nos meus braços, impedem-me de analisar a frio, neste momento, a hedionda emboscada desta noite.

Mas, perante Deus, acuso um só homem como responsável por esse crime. É o protetor dos ladrões, cuja impunidade lhes dá audácia para atos como o dessa noite.

Este homem chama-se Getúlio Vargas.

Ele é o responsável intelectual por esse crime. Foi a sua proteção, foi a covardia dos que acobertaram os crimes de seus asseclas que armou de audácia os bandidos.

Assim como a corrupção gera a violência, a impunidade estimula os criminosos. (LACERDA apud LIRA NETO, 2014, p. 299).

Para Otávio Frias Filho (2014, p. 4), ao contrário do conhecimento das causas que levaram Getúlio a cometer suicídio, os motivos que levaram seus parceiros a planejarem o atentado contra Lacerda são quase inexplicáveis:

De sua execução desastrada, Lacerda emergiu como mártir vivo (fora ferido no pé) conclamando os militares a fazer justiça ao colega de farda assassinado. Mesmo que o crime fosse bem-sucedido, porém naquele ambiente exasperado as consequências seriam devastadoras para o governo, sobre o qual recairiam as suspeitas pela eliminação do principal inimigo de Getúlio na imprensa. Por rústicos que fossem, é estranho que os autores da trama não se dessem conta disso. (FRIAS FILHO, 2014, p. 4).

De acordo com Lira Neto (2014, p. 301), o motorista Nelson Raimundo, que confessou ter levado duas pessoas ao endereço de Lacerda na noite do atentado, revelou detalhes sobre os seus passageiros. Segundo ele, de um deles, não sabia dizer de quem se tratava, mas, o outro conhecia muito bem: Climério Euribes de Almeida, membro da guarda

peçoal de Getúlio Vargas e amigo de Gregório Fortunato. O jornalista (LIRA NETO, 2014, p. 307) afirma que 43 dos 83 membros da Guarda Pessoal de Getúlio foram colocados frente a frente com Carlos Lacerda para que ele pudesse reconhecer um possível executante do atentado na rua Tonelero, na madrugada de 9 para 10 de agosto de 1954. Lira Neto (2014, p. 314) diz que, após horas de busca policial, Alcino João Nascimento é capturado pelas autoridades e confessa ser o autor dos disparos contra o major Rubens Vaz. O pistoleiro confirmou a versão que seria aceita até hoje:

Seja como for, o fato é que, sob tortura ou não, após ser preso naquele 13 de agosto de 1954, Alcino assumiu a versão que passaria à posteridade como a história oficial: Climério o contratara, por intermédio de José Antônio Soares, para cometer um crime de pistolagem contra Carlos Lacerda. Quando os interrogadores quiseram saber quem seria o mandante final do atentado, Alcino respondeu que Soares e Climério nunca tinham deixado isso claro, embora houvessem falado alguma coisa a respeito, por alto: “Pelo que me disseram, era coisa do dr. Lutero” [...] (LIRA NETO, 2014, p. 315).

Otávio Frias Filho (2014, p. 4) destaca o fato de Lira Neto gostar de “[...] explorar peripécias e lances pitorescos, mas trata seu material com exatidão escrupulosa, dá a versão dos condenados, apresentada anos depois do episódio”. Tal comentário vem com o propósito de a tortura ser mencionada por Lira Neto no trecho acima porque, 20 anos depois, Alcino daria outra versão dos fatos.

Lira Neto (2014, p. 314-315) observa que ele teria confessado a versão conhecida por todos sob violento interrogatório, já que há a possibilidade de ter ocorrido uma situação diferente na rua Tonelero. Alcino disse nunca ter sido contratado como pistoleiro profissional, mas sim como informante, para que fosse montado um dossiê contra Lacerda, a fim de calar suas críticas contra Vargas. Ao se aproximar do carro para anotar a placa, Alcino despertou a atenção do major, que tentou agarrá-lo. Alcino teria se engalfinhado com o major Rubens Vaz em dura luta corporal, enquanto Carlos Lacerda sacou seu revólver e atirou a esmo na direção dos dois homens, acertando Vaz nas costas. Para se livrar do oponente, Alcino aproveitou a oportunidade para dar um tiro no peito do major. Posteriormente, Carlos Lacerda negou-se a entregar sua arma para a perícia, deixando a questão em aberto.

Seguindo a linha de fatos a serem contestados, Lira Neto (2014, p. 318-319) destaca ainda que, Lutero Vargas, suspeito de ser o mandante do crime, sendo médico ortopedista, questionou a veracidade do ferimento, já que um tiro de calibre 45 poderia comprometer de maneira permanente os movimentos de Lacerda, podendo até haver o diagnóstico de

amputação clínica. Tais suspeitas são reforçadas com o sumiço misterioso do prontuário do paciente feito no hospital Miguel Couto; os raios X também nunca foram encontrados.

Para completar o cerco que se fecharia contra o governo Vargas, segundo o jornalista (LIRA NETO, 2014, p. 321-322), Climério foi capturado em 17 de agosto, na serra do Tinguá, em Nova Iguaçu, onde recebeu abrigo do compadre Oscar Domingos de Souza. Quando ouviu o barulho de aviões e helicópteros, embrenhou-se na mata, mas foi rendido no dia seguinte, cansado e faminto. No interrogatório, assim como Alcino, revelou que o dinheiro da fuga havia sido fornecido por Gregório Fortunato. Dois dias depois, João Antônio Soares, tido como intermediário entre Climério e Alcino, foi capturado em uma barreira policial numa estrada no interior de Minas Gerais, próxima à cidade de Patrocínio, no Triângulo Mineiro.

Porém, essa não foi a única acusação feita contra o Anjo Negro. Segundo Lira Neto (2014, p. 324), o Inquérito Policial Militar (IPM), ao investigar os papéis de Fortunato, descobriu que o chefe da guarda pessoal possuía um patrimônio que ultrapassava em muito o seu salário de 15 mil cruzeiros (7,5 mil reais). Além disso, havia provas – como vemos no romance de Rubem Fonseca – de que Gregório tinha grande tráfico de influência nos bastidores do poder e utilizava sua proximidade com Getúlio para obter e distribuir benefícios políticos e financeiros.

Pressionado por todos os lados e sem nenhum apoio que não fosse o de seus familiares, Getúlio preparava o terreno para seu último grande ato. No dia 24 de agosto de 1954, dispensou Barbosa, o camareiro que todas as manhãs fazia sua barba e lhe arrumava as roupas do dia. Eram oito e meia da manhã:

Cinco minutos depois, o barulho seco de um tiro ecoou no palácio. Lutero levantou assustado e disparou para o quarto do pai. Abriu a porta e, logo atrás dele, Darcy e Alzira entraram correndo. Getúlio estava deitado, com meio corpo para fora da cama. No pijama listrado, em um buraco chamuscado de pólvora um pouco abaixo e à direita do monograma GV, bem à altura do coração, borbulhava uma mancha vermelha de sangue. O revólver Colt calibre 32, com cabo de madreperla, estava caído próximo à sua mão direita. [...]
Os olhos, depois de um derradeiro vaguear, permaneceram imóveis, as órbitas fixas na direção de Alzira.
“Joguei-me sobre ele, numa última esperança”, a filha escreveu, anos depois. “Apenas um leve sorriso me deu a impressão de que ele havia me reconhecido.” (LIRA NETO, 2014, p. 344).

De acordo com Lira Neto (2014, p. 346), após a confirmação de que Getúlio cometera suicídio, o que se viu foi a maior comoção popular da história. Estima-se que cerca de 100 mil pessoas foram prestar homenagens ao presidente, enquanto getulistas mais exaltados

depredaram sedes de veículos da imprensa, mais especificamente da *Tribuna da Imprensa* e de *O Globo*. A todo o momento, os locutores de rádio liam a carta manuscrita encontrada apoiada ao abajur da mesinha de cabeceira próxima à cama de Getúlio.

Frias Filho (2014, p. 4) ressalta que a carta-testamento, deixada por Getúlio Vargas, também é objeto de controvérsia, já que há duas versões para o documento. A primeira, mais curta, é um manuscrito do próprio Getúlio, na qual o tom é apressado e ressentido. A segunda é datilografada, distribuída para os jornais e para as emissoras de rádio. Foi essa versão que entrou para a história, por sua intensidade solene. O jornalista escreve que Vargas teria falado sobre o assunto com o amigo jornalista João Soares Maciel Filho em algum momento. Soares era quem redigia seus principais discursos. Getúlio teria pedido ao colega que redigisse uma segunda versão, como era de praxe em outros textos: “Para tranquilizar o assessor, é plausível que o presidente tenha alegado reservar o texto para uma situação extrema que provavelmente nunca ocorreria.” (FRIAS FILHO, 2014, p. 4).

Lira Neto (2014, p. 346) escreve que José Soares Maciel Filho explicou que o texto não era para ser lido como uma carta suicida, mas sim como derradeiro manifesto de um indivíduo que morrera lutando contra aqueles que queriam derrubá-lo. A situação deu ao escrito um sentido mais trágico, embora Soares acredite que Getúlio tinha exata noção do significado histórico que aquele texto teria. O fato de o texto ter passado pela leitura e pela redação do amigo antes de ter sido divulgado fez com que algumas pessoas questionassem sua autenticidade. Porém, a grande maioria acreditava que aquele documento era o verdadeiro testamento de um líder alvo de linchamento moral nunca visto na história da república brasileira:

Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-me e novamente se desencadeiam sobre mim.
 Não me acusam, me insultam, não me combatem, caluniam, e não me dão o direito de defesa. Precisam sufocar minha voz e impedir a minha ação para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e principalmente os humildes. Sigo o destino que me é imposto. [...]
 Cada gota do meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio respondo com o perdão. E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate.
 Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História. (VARGAS apud LIRA NETO, 2014, p. 347).

Otávio Frias Filho (2014, p. 4) destaca os efeitos políticos que o trágico suicídio de Getúlio trouxe à História do Brasil:

Trágico, violento e irrecorrível, ele discrepa dos costumes conciliatórios vigentes desde pelo menos meados do século 19, quando se fixou o padrão das revoluções com pouco ou nenhum derramamento de sangue e das transições negociadas em que parte da velha ordem se transfere como por osmose à nova (1889, 1930, 1945, 1964, 1985). Discrepa também da personalidade do suicida, conciliador-mor que encarnou como ninguém o papel de sedutor matreiro capaz de se safar das piores encrencas. Como todo gesto extremo, terá sido preparado por uma complexa malha de causas. (FRIAS FILHO, 2014, p. 4).

Como vemos, os fatos históricos, assim como a ficção, apresentam certa dubiedade. Baseado em um acontecimento que a cada pesquisa apresenta novas versões, Rubem Fonseca, apoiado – talvez não na mesma proporção que Lira Neto – em documentos variados, escreve sua variante dos ocorridos em agosto de 1954.

2.5.2 A versão histórico-ficcional de Rubem Fonseca

Agosto (1990) apresenta elementos (assassinato, vítima, criminoso e detetive) que o enquadram na categoria do romance policial. Porém, tais componentes são intrinsecamente relacionados à representação dos acontecimentos históricos que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas. Rubem Fonseca incorpora ao elenco de personagens fictícias figuras que participaram do jogo político daquela época, como Carlos Lacerda e Gregório Fortunato – este sendo elemento fundamental na trama, pois, como dissemos, seu nome confunde as investigações do comissário Alberto Mattos.

A respeito do romance em pauta, Baldan (2006, p. 242) observa que o discurso fictício toma posse do discurso da história política e o resultado disso é uma trama em que os discursos se misturam, havendo um empréstimo de características de ambos os lados. Produto de uma cuidadosa pesquisa documental, o discurso histórico-político adquire a desconfiança própria da ficção. Por seu turno, o discurso da ficção ganha a confiança dos fatos documentados.

A história do assassinato e os desdobramentos políticos apresentam conexão pelo fato de a empresa de Gomes Aguiar obter privilégios com o governo por intermédio de Gregório Fortunato, conforme revela o narrador ao descrever o pensamento de Pedro Lomagno:

Lomagno tinha motivos para preocupação. No arquivo secreto apreendido no Catete, na relação das firmas importadoras que subornavam Gregório com

vinte por cento do valor das licenças obtidas na Cexim sem cobertura cambial constava o nome da Lomagno & Cia., junto com o de outras firmas, como a Brasfesa, a Cemtex, a Corpax. (FONSECA, 1990, p. 298).

Apesar de ser um romance que retrata uma época cronologicamente distante, percebe-se, como dissemos na análise de *A grande arte* (1990), que as obras de Rubem Fonseca representam um mecanismo de corrupção enraizado nas engrenagens que movem a política do país – o que, como também foi dito, afasta os romances policiais fONSEQUIANOS do conceito de *Trivialliteratur*. O recorte acima representa um típico caso de relações escusas entre um empresário e um agente político, longe de ser novidade no noticiário e nas discussões de intelectuais e acadêmicos brasileiros.

Agosto (1990) pode também ser visto como crônica histórica de costumes, já que o autor, como dissemos, demonstra ter feito apurada pesquisa de documentos que remetem ao mês de agosto do ano de 1954.

Figueiredo (2003, p. 135) destaca que o Rio de Janeiro dos anos 50 é reconstituído minuciosamente nos mais variados aspectos: jornais e revistas em circulação, filmes, atores famosos, marca de automóveis, etc. Ainda segundo a pesquisadora, os recintos frequentados pela *high society* política da então capital brasileira são representados com perfeição documental.

Além dos fatos históricos, a obra apresenta conhecimento não apenas da cidade em geral, mas também dos prédios, criando, assim, um efeito de realidade:

Mattos parou ao lado de um dos leões que flanqueavam a escadaria do Palácio Monroe. Virou-se para olhar o imponente edifício São Borja, que ficava bem em frente, do outro lado da avenida Rio Branco (FONSECA, 1990, p. 48).

Autores como Defoe e Richardson, segundo Ian Watt (2012, p. 32-33), são prolixos e essa característica tem como função elaborar algo que garanta a autenticidade da narrativa. De acordo com o estudioso, a prosa desses escritores tem como objetivo alcançar o que Locke (apud WATT, 2012, p. 32) afirma ser o mote da linguagem, que é repassar o conhecimento das coisas e representar a vida real. Ao aliar apurada pesquisa histórica sobre a cultura e a arquitetura cariocas à matéria ficcional, Rubem Fonseca procura aproximar seu romance do real.

Esse procedimento é uma constante em sua obra e tem representação mais simbólica em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994). Protagonista do conto, o andarilho Augusto, que perambula entre pelas calçadas da capital carioca, é a própria definição do tipo

de indivíduo mais abordado por Fonseca: ganhou na loteria e, paradoxalmente, resolveu tornar-se andarilho, rompendo, assim como Mattos, com os valores da sociedade capitalista. Boris Schnaiderman (1994, p. 776) constata que “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é baseado nas “[...] caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe do conto.” Durante suas andanças, Augusto, da mesma maneira que o comissário do romance em pauta, gosta de observar a arquitetura dos prédios do centro do Rio de Janeiro.

Sendo assim, *Agosto* (1990), sem dúvida, possui elementos que o levam a ser considerado um tipo de romance histórico. Figueiredo (2003, p. 132) dispõe esse tipo de narrativa em três vertentes. Segundo a pesquisadora, a clássica advém de uma grande crença na história como um processo universal que aponta para um fim ótimo e se nutre da fé na probabilidade de um conhecimento pragmático do passado. Já o romance histórico de resistência contrapõe versões universais, expondo as falsidades presentes em discursos tidos como científicos. E o terceiro tipo retoma o passado com a descrença dos tempos atuais, partindo do princípio de que, se há apenas versões, o escritor tem todo o direito de apresentar a sua própria, seja com base na imaginação ou em documentos pesquisados que serviram de alicerce para a composição do enredo. Para a autora (FIGUEIREDO, 2003, p. 133), nesse caso, o nível de heroização de algumas personagens históricas é mantido, despertando a curiosidade do leitor. Desse modo, perde-se a ênfase no componente utópico, característico dos romances históricos clássicos e de resistência. Segundo a autora, essa terceira vertente focaliza o passado para pinçar o material a ser reciclado, do qual surgirá uma nova versão que, algumas vezes, é narrada de maneira fiel à cronologia e sem aspiração a inovações formais. Esse romance histórico “pós-moderno” utiliza documentos como fonte de temas para a ficção e focaliza, principalmente, as peculiaridades da vida privada de personagens famosas.

Na opinião de Figueiredo (2003, p. 134), *Agosto* (1990) se destaca nesse cenário, pois, influenciado pelo ceticismo característico da ficção de Rubem Fonseca, não possui semelhanças com o romance histórico do século XIX nem com as narrativas de resistência. Contudo, mostra-se distinto da maioria das obras contemporâneas que abordam o passado do país. A estudiosa ainda diz que, nesse livro, o objetivo não é desmistificar figuras, como as de Carlos Lacerda e de Getúlio Vargas, ao trazer à tona aspectos de sua vida privada com a intenção de mostrar que eles eram personalidades menores, superestimadas pela história oficial. Para ela, a finalidade é desconstruir, de uma só vez, a confiança na racionalidade do processo histórico e a crença na probabilidade de reconstrução do passado ao questionar a pretensa objetividade do processo de conhecimento da História.

De fato, Rubem Fonseca apresenta sua versão dos acontecimentos que foram determinantes para a derrocada política de Getúlio Vargas. O seu narrador onisciente mostra Gregório Fortunato nos bastidores da elaboração do atentado da rua Tonelero, que tinha como intenção silenciar Carlos Lacerda, maior crítico e opositor do regime varguista. Assim, aponta a lente de sua câmera para um sentimento de ódio em ebulição:

Sobre a cama estava um exemplar de *Última Hora*, o único jornal importante que defendia o presidente. Na primeira página, uma caricatura de Carlos Lacerda. O artista, acentuando os óculos de aros escuros e o nariz aquilino do jornalista, desenhara um corvo sinistro trepado num poleiro. O Anjo Negro levantou o braço e cravou com força o punhal no desenho. A lâmina varou o jornal e os lençóis, perfurou o colchão, emitindo um som arrepiante ao raspar em uma das molas de aço. (FONSECA, 1990, p. 9).

Nesse recorte, vê-se a íntima relação de Rubem Fonseca com a câmera do cinema e da fotografia. O narrador, como se operasse o anel de *zoom* da lente, representa a visão do Anjo Negro partindo do objeto maior até alcançar o menor: vai da página inteira do jornal até os óculos de aros escuros e o nariz aquilino da caricatura de Carlos Lacerda. O enquadramento é expandido novamente, sincronizado com a explosão de fúria de Gregório Fortunato, que crava a lâmina de seu punhal na caricatura do jornalista.

Fortunato contrata os pistoleiros Climério e Alcino para matarem Lacerda. Alcino é um marceneiro desempregado, não um matador profissional (tal como Chicão). Ele aceita o serviço por estar numa situação de desespero financeiro. Os dois posicionam-se em frente ao edifício onde mora o jornalista. Quando o alvo chega ao local, está acompanhado do filho, Sérgio, e do major Vaz. Alcino investe contra eles, mas seu amadorismo impede que o trabalho seja feito por completo. À empreitada mal sucedida, Rubem Fonseca dá a sua versão:

Lacerda se despediu do major e caminhou com o filho para a porta da garagem do edifício. Vaz foi em direção ao carro. Alcino atravessou a rua e atirou em Lacerda, que correu para o interior da garagem. O estrondo do revólver ao disparar surpreendeu Alcino, que por instantes ficou sem saber o que fazer. Notou então que o major se aproximara e agarrara sua arma. Novamente Alcino acionou o gatilho. O major continuou agarrando o cano do revólver até que Alcino, num repelão, soltou a arma dos dedos que a prendiam, caindo com o esforço que fizera. Viu que o major caía também, para o outro lado. Alcino levantou-se e atirou novamente, sem direção. (FONSECA, 1990, p. 72).

O resultado desse atentado foi o pior possível, pois Carlos Lacerda foi ferido na perna esquerda e o major Vaz acabou falecendo. O jornalista investiu com todas as forças contra o governo, culpando-o pelo atentado. A polícia consegue capturar Nelson, motorista que ajudou

na fuga dos pistoleiros, que não resiste e revela o nome dos envolvidos. Com isso, a situação de Vargas torna-se insustentável. O presidente, que sempre foi visto como figura austera, é representado pelo narrador fonsequiano como um homem fragilizado e decepcionado com a traição de antigos aliados. Ele mira o seu foco na direção da intimidade do então presidente e dramatiza o momento em que, vendo-se politicamente sozinho, Vargas, depois de renunciar ao cargo de chefe máximo da República, toma a decisão de se suicidar:

Faria o que tinha que ser feito. Desafronta e redenção. Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele. [...]. Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho. (FONSECA, 1990, p. 325).

Para Figueiredo (2003, p. 141), Fonseca dilui a distinção entre fazer e narrar História, já que tudo se resume a um conflito de textos e versões. Segundo a estudiosa, as personagens históricas são fantasmas aprisionados em redes de intrigas e, como resultado, Getúlio Vargas, longe da figura carismática e poderosa que lhe foi dada, é representado pela narrativa como um homem agoniado e incapaz de administrar as crises que se desenvolvem ao seu redor.

Agosto (1990) é um híbrido de romance policial e romance histórico. Como é fácil perceber, Rubem Fonseca, ao colocar um detetive falível à mercê dum implacável assassino, subverte o estilo literário inaugurado por Edgar Allan Poe. Ao representar sua versão da História – embasada em fatos documentados –, leva o leitor a questionar variantes pré-estabelecidas.

No romance de enigma, o assassinato é mero pretexto para o exercício do raciocínio lógico dos detetives. Já no romance negro, o crime inicial acaba sendo o motivo para a narração da violência. Em *Agosto* (1990), se considerarmos que tudo é desculpa para a exibição de algo que não está em primeiro plano, a investigação do assassinato de Paulo Gomes Aguiar pode ser o ponto de partida utilizado por Rubem Fonseca para a narração de sua versão da História.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as análises realizadas nos neste trabalho, pode-se fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles em novo exame. Podemos considerar, de maneira sucinta, como Rubem Fonseca apropria-se, de modos diferentes, de recursos clássicos da literatura nos romances pertencentes ao *corpus*.

Ao investigarmos a caracterização do romance policial na obra fonssequiana, notamos que se trata de uma modalidade de grande importância na trajetória literária do autor. *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990) e *Agosto* (1990) apresentam elementos que os enquadram nesse estilo literário: um assassinato que se configura como um crime a ser desvendado, vítimas e uma personagem disposta a solucionar o enigma.

Como foi visto, no universo fonssequiano, dificilmente (ou nunca) o detetive possui mais astúcia que o bandido. A sagacidade dos criminosos evidencia que aquele que se põe a investigar o crime é, no fim das contas, um homem falível e vulnerável como qualquer outro.

O olhar crítico e cansado com relação aos desníveis sociais é outra característica constante nos detetives de Rubem Fonseca. O leitor depara-se com sujeitos desanimados diante da miséria urbana.

Porém, cada uma das obras é estruturada de maneira peculiar, principalmente no que diz respeito ao modo de narrar. *O caso Morel* (1995) mostra-nos planos narrativos e narradores que se alternam. O leitor acompanha a leitura que Vilela – detetive da história – faz do livro autobiográfico de Morel e dos laudos cadavéricos de Joana/Heloísa Wiedecker. A partir dessa leitura, o escritor e ex-policial, à maneira de Dupin, questiona a culpabilidade do prisioneiro. A solução para o impasse parece mais próxima com o surgimento de dois suspeitos – Creuza e José/Félix. Mas o desfecho permanece em aberto. Vilela, apesar de enxergar além das conclusões tiradas pela polícia, não consegue juntar todas as peças do quebra-cabeça.

A grande arte (1990) apresenta um único narrador que relata os fatos que vivenciou e também interpreta anotações feitas num caderno. Mandrake, protagonista-narrador, investiga o assassinato de duas prostitutas e tenta descobrir o conteúdo de uma fita VHS. Como ele é detentor soberano do discurso, o leitor passa a questionar se o advogado expõe verdades ou apenas manipula a narrativa para que acreditemos em sua versão. Geralmente, no romance policial, acompanhamos o relato de alguém que testemunhou todos os fatos relatados (Watson) ou de um narrador imparcial, extradiegético. Aqui, vemos um narrador que, na maior parte das situações, coloca-se como autodiegético, mas, de maneira excepcional,

modifica-se o modo de narrar que passa a ser heterodiegético, acoplado à focalização interna variável para serem expostos, interpretativamente, pensamentos e sentimentos de criminosos – como ocorre com Camilo Fuentes e Thales de Lima Prado. Ao final, não obtemos o significado da letra P marcada no rosto das vítimas, nem o conteúdo da famigerada fita.

Agosto (1990), híbrido de romance histórico com policial, mostra-nos um narrador mais convencional, heterodiegético, que deslinda as investigações do assassinato de Paulo Gomes Aguiar feitas pelo comissário Alberto Mattos. Todavia, tal narração não deixa de ser sofisticada, pois – ao contrário do que ocorre nas histórias escritas por Dashiell Hammett – por meio do discurso indireto livre praticado com maestria pelo narrador onisciente fonséquiano, tomamos contato não somente com o ponto de vista do protagonista. Pensamentos, sentimentos e maquinações de criminosos, de políticos e de policiais corruptos e, inclusive, de personalidades históricas, são trazidos à baila, configurando uma espécie de mosaico com multiplicidade de pontos de vista – procedimento parecido com a técnica do *contraponto*, utilizada por Erico Verissimo no romance *Caminhos cruzados* (2005). Ao contrário de *O caso Morel* (1995) e *A grande arte* (1990), sabemos o motivo do crime e quem são os criminosos responsáveis pelo assassinato do empresário. Porém, como foi visto, a verdade nunca será revelada às demais personagens, pois Mattos, o único que a conhecia, sucumbe ao profissionalismo de Chicão.

Notamos que os criminosos estão longe de não terem importância. São eles que evidenciam o quão falíveis são os protagonistas e o quão cruel pode ser a realidade. Em *A grande arte* (1990) e *Agosto* (1990), o escritor apresenta-nos assassinos profissionais, meticolosos e de sangue frio, que fazem de seu ofício uma arte. Tais características podem ser exemplificadas nas passagens em que Camilo Fuentes – de *A grande arte* (1990) – e Chicão – de *Agosto* (1990) – executam seu trabalho. Fuentes é, talvez, o espécime mais sofisticado, pois direciona um olhar crítico à estrutura social que o cerca, culpando empresários e políticos corruptos pela desigualdade entre ricos e pobres. Já Chicão, apesar de ser um profissional tão competente quanto Fuentes na execução de assassinatos, tem outra visão de mundo; desde que receba bem pelo que lhe foi pedido, mata milionários e miseráveis da mesma maneira. O fato de seus empregadores serem pessoas que aumentam a corrupção na esfera política brasileira não desperta nenhum tipo de reflexão sobre seus atos.

Rubem Fonseca consegue tornar sofisticado um tipo de narrativa muitas vezes considerada de baixo gradiente literário. O romance policial, segundo Álvaro Lins (1953, p. 9), não costuma ser considerado literatura por conta de sua qualidade estética que não se aproxima à de autores consagrados como Voltaire, Balzac e Dickens.

Como vimos neste trabalho, não é o caso da literatura policial fonsequiana. A crítica olha com interesse para a obra do autor, que mistura elementos mais voltados ao entretenimento (detetive, assassino, vítima, enigma) e pesquisas documentais, além do excepcional modo como as estruturas narrativas e a linguagem constroem o tema. Embora mais flagrantes nos romances de 1983 e 1990, as últimas fazem-se presentes nos três volumes. *O caso Morel* (1995) exhibe grande número de referências a escritores e artistas plásticos; em *A grande arte* (1990), há considerações quase enciclopédicas sobre facas, além de menções à literatura; *Agosto* (1990) representa os eventos históricos que ocorreram entre 1º e 24 de agosto de 1954, além de um arcabouço revelador de conhecimento de música clássica.

Talvez essa sofisticação seja o que torne Rubem Fonseca tão diferente de escritores contemporâneos como Raphael Montes. Tomemos como exemplo o romance de estreia desse último, *Suicidas* (2011), em que um grupo de adolescentes parte para uma casa deserta com o intuito de jogar roleta-russa. A violência, como é de se supor, faz-se presente. Porém, apenas como componente que talvez cause algum tipo de espanto ao leitor. Não há evidência de algum tipo de pesquisa literária ou crítica social mais profundas que se misturem à brutalidade – o que aproximaria a obra de *A grande arte* (1990), por exemplo, que pode entreter tanto o leitor médio quanto o erudito.

Há certa devoção por parte dos leitores à literatura de Fonseca. Tiago Petrik, Malu Porto e João Gabriel de Lima (2009, p. 32), na revista *Bravo!*, afirmam que Thomas Waldemar, diretor do Departamento de Estudos Latinos de Iowa, diz que, considerando-se a literatura brasileira de todas as épocas, Rubem Fonseca é o autor brasileiro mais estudado no exterior, sendo classificado, mundialmente, como um mestre do romance policial. O estudioso americano, que também se debruça sobre a obra fonsequiana, ressalta que o autor de *Feliz ano novo* (1994) talvez só perca para Clarice Lispector –, o que leva seus livros a estarem entre os cânones literários da América Latina.

Outro fato que evidencia tal fascínio é a intertextualidade realizada por muitos escritores que, de maneira confessa, inspiram-se nos escritos do autor. No romance *O matador* (1995), Patrícia Melo insere o dentista que é baleado no joelho pelo protagonista do conto “O cobrador” (1994) – explícita e também alusivamente, já que é necessário que seu leitor também tenha lido a narrativa curta em questão.

As apreciações que fizemos de trechos dos romances selecionados para este trabalho mostram que a narrativa fonsequiana é caracterizada pela grande precisão verbal e, por isso, aproxima-se de artes predominantemente imagéticas, como o cinema e a fotografia. Segundo a citada reportagem de Petrik, Porto e Lima (2009, p. 34-35), Rubem Fonseca foi muito

influenciado pela cinematografia, dizendo que só não optou por fazer filmes porque ganhou uma máquina de escrever quando adolescente. Além disso, o autor costuma participar das adaptações fílmicas e televisivas de seus livros – caso de *Bufo & Spallanzani* (1991) e *Agosto* (1990), respectivamente.

Ainda de acordo com a matéria (PETRIK; PORTO; LIMA; 2009, p. 36-37), Rubem Fonseca mantinha relações estreitas com o executivo Antonio Gallotti e o general Golbery do Couto e Silva, representantes de um grupo que, mais tarde, seria responsável pelo golpe militar de 1964. Reforçando sua afinidade com o cinema, os autores relatam que ele trabalhou como roteirista de filmes publicitários do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), órgão fundado em 1962 que buscava lançar ideias liberais e antimarxistas – informação da professora Aline Andrade Pereira, autora da tese *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*, entrevistada pelos jornalistas.

Voltando à análise das três obras pertencentes ao *corpus*, vemos também que os narradores fonsequianos apresentam questionamentos insolúveis. Em *O caso Morel* (1995), há o questionamento da culpabilidade de Paulo Morais pelo assassinato de Heloísa Wiedecker. Em *A grande arte* (1990), o leitor é levado a questionar a versão do próprio narrador. Em *Agosto* (1990), o leitor questiona-se sobre o nível de heroização de Getúlio Vargas e sobre verdades tidas como absolutas. São romances cujas estruturas permitem múltiplos entendimentos/significados.

Se o texto de Duhamel, que abre os títulos da *Série Noire*, acompanhasse os três romances, certamente estaria bem contextualizado com as histórias encontradas nesses volumes, particularmente no que se refere a situações de angústia, violência e ódio sem piedade. As cenas de violência são narradas com a frieza peculiar aos narradores desse estilo literário. Personagens são assassinadas sem nenhum pudor por matadores profissionais que desempenham seu ofício com grande desenvoltura. Camilo Fuentes, em *A grande arte* (1990), e Chicão, em *Agosto* (1990), como dissemos, representam essa estirpe de figuras especializadas em arrebatar o leitor pela facilidade com que quebram ossos.

Acompanhando a concepção de literatura de entretenimento por parte de críticos ao romance policial, Boileau e Narcejac (1991, p. 86) destacam que uma obra desse tipo, depois de lida, é um romance morto, pois o leitor não voltará mais a ele. Não é o caso de *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990) e *Agosto* (1990). Rubem Fonseca monta as suas obras de maneiras diferentes, com modos de narrar variados e pesquisas de diferentes gêneros, além de não estabelecer verdades inquestionáveis e manter finais em aberto.

Diante dessas evidências, o leitor, certamente, sentirá necessidade de voltar aos romances policiais de Rubem Fonseca.

REFERÊNCIAS

O ABUTRE. Direção: Dan Gilroy. Produção: David Lancaster; Jake Gyllenhaal; Jennifer Fox; Michel Litvak; Tony Gilroy. Intérpretes: Jake Gyllenhaal; Rene Russo; Riz Ahmed. Música: James Newton Howard. Manaus: Paris Filmes - Lk Tell, 2014. 1 DVD (117 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

BALDAN, Ude. Nos idos de 1954: as relações entre literatura e política. In: VECCHIO, Angelo Del; TELAROLLI, Sylvia (Orgs.). **Literatura e política brasileira no século XX**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 235-255.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: _____. **Obras escolhidas II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9-70.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2009.

CÃES de aluguel. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Chris Penn; Harvey Keitel; Lawrence Tierney; Michael Madsen, Quentin Tarantino; Steve Buscemi; Tim Roth. Música: Karyn Rachtman. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2014. 1 DVD (98 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CARPEAUX, Otto Maria. O crime literário. In: COELHO, Luiz Lopes. **Contos reunidos**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2016. p. 400-406.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **Adeus, minha querida**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no Expresso do Oriente**. Trad. Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. **O assassinato de Roger Ackroyd**. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique: revista de teoria e análise literárias**, trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, n. 27, 1979. p. 51-76.

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

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

_____. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

_____. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Contos reunidos**. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. **O selvagem da ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Eualdo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 123-158.

FRIAS FILHO, Otavio. O atentado, o suicídio e a carta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2014. Folha Ilustríssima, p. 4-5.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O silêncio da chuva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **A senhorita de Scuderi**. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JAMES, Phyllis Dorothy. **Segredos do romance policial: história das histórias de detetive**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KILL Bill. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Intérpretes: Uma Thurman; Lucy Liu; Vivica A. Fox; Michael Madsen; Daryl Hannah; David Carredine. Música: The RZA. Manaus: Imagem Filmes, 2003. 1 DVD (110 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Sertão: “tudo política e potentes chefias”. In: _____. **Ficção e ensaio**. São Carlos: Edufscar, 2012. p. 61-74.
- LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LIRA NETO. **Getúlio: de volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MESSA, Fábio de Carvalho. **O gozo estético do crime: dicção homicida na literatura contemporânea**. 2002. 270 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- MONTES, Raphael. **Suicidas**. Benvirá: São Paulo, 2012.
- NASCIDO para matar. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; Jan Harlan; Philip Hobbs. Intérpretes: Matthew Modine; Adam Baldwin; Vincent D’Onofrio; Lee Erme; Dorian Harewood; Arliss Howard; Kevyn Major Howard; Ed O’Ross. Música: Vivian Kubrick. Manaus: Warner Home Video, 2009. 1 DVD (116 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.
- PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: _____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 133-137.
- PELLEGRINI, Tânia. Rubem Fonseca. In: _____. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 80-105.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIRES, Paulo Roberto. Edições Perigosas. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 133, p. 31-35, out. 2017.
- POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune; Machico Kyo; Masayuki Mori; Takashi Shimura; Minoru Chiaki; Kichijiro Ueda. Música: Fumio Hayasaka. Manaus: Versátil, 2014. 1 DVD (88 min.), son., preto & branco. Produzido no Polo Industrial de Manaus.

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

_____. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RELATOS selvagens. Direção: Damián Szifron. Produção: Hugo Sigman; Agustín Almodovar; Matías Mosteirín; Esther Garcia. Intérpretes: Ricardo Darín; Oscar Martínez; Leonardo Sbaraglia; Érica Rivas; Rita Cortese; Julieta Zylberberg; Darío Grandinetti. Música: Gustavo Santaolalla. Manaus: Sony, 2014. 1 DVD (120 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

RICOEUR, Paul. Os jogos com o tempo. In: _____. **Tempo e narrativa**. Trad. Márcia Valéria Martínez Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 103-172.

RODRIGUES, Sérgio. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada, p. 5.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

SILVA, Álvaro Costa e. Os pensamentos imperfeitos de um selvagem. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 04 ago. 2013. Folha Ilustríssima, p. 4-5.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2009.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Intérpretes: André Ramiro; Caio Junqueira; Fernanda Machado; Milhem Cortaz; Wagner Moura. Música: Pedro Bromfman. Manaus: Universal Pictures, 2007. 1 DVD (115 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

TRUE detective. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Steve Golin; Richard Brown; Matthew McConaughey; Woody Harrelson; Scott Stephens; Cary Joji Fukunaga; Nic Pizzolato. Intérpretes: Woody Harrelson; Matthew McConaughey; Michelle Monaghan; Michael Potts; Tory Kittles. Música: T Bone Burnett. Manaus: Warner Home Video, 2014. 3 DVD (456 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

VERISSIMO, Erico. **Caminhos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffman e o artista demoníaco. In: _____ (org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 89-98.

WESTWORLD. Direção: Fred Toye; Jonathan Nolan; Jonny Campbell; Richard J. Lewis. Produção: Bryan Burk; Cherylanne Martin; Ingrid Lageder; Jerry Weintraub; J. J. Abrams; Jonathan Nolan; Lisa Joy; Richard J. Lewis; Susan Ekins. Intérpretes: Evan Rachel Wood; Thandie Newton; James Marsden; Anthony Hopkins; Ed Harris; Luke Hemsworth; Jeffrey Wright. Música: Ramin Djawadi. Manaus: Warner Home Video, 2017. 3 DVD (400 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.