MARCO ANTONIO DE ALMEIDA

NARRATIVA POLICIAL E MODERNIDADE:
IMAGINÁRIO URBANO, SOCIABILIDADE E FORMAS CULTURAIS

Tese de Mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Célia Paoli.

ALMEIDA, MARCO ANTONIO DE
1995

USP - FFLCH

1995

MARCO ANTONIO DE ALMEIDA

NARRATIVA POLICIAL E MODERNIDADE:

IMAGINÁRIO URBANO, SOCIABILIDADE E FORMAS CULTURAIS

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

USP-FFLCH

1995

À memória de meu pai e de Albano,

que gostavam de romances policiais.

AGRADECIMENTOS

A idealização do trabalho intelectual leva algumas pessoas a acreditar, muitas vezes, que ele percorre uma trajetória paralela ou em separado da assim chamada vida "real". Um equívoco que se desfaz quando concluímos uma etapa do mesmo - como é o caso desta dissertação - e lançamos um olhar retrospectivo sobre seu percurso. Nesse momento podemos vislumbrar os aportes, contribuições e trocas - materiais, intelectuais e emocionais - que o tornaram possível.

Agradeço ao CAPES pelo apoio financeiro materializado na bolsa que durante trinta meses recebi dessa entidade. Ao Departamento de Sociologia da FFLCH-USP, no qual realizei essa pós-graduação, em especial aos professores Maria Helena Oliva Augusto e Flávio Pierucci, "tutores" do mestrado nesse período. Aos dois anjos da guarda de plantão na Secretaria do Programa, Isabel e Soninha, sempre dispostas a auxiliarem na superação das dificuldades burocráticas.

Foram-me de muita valia as sugestões e críticas feitas por ocasião do exame de qualificação, pela banca formada pelas professoras Paula Montero e Maria Arminda do Nascimento Arruda, esta última uma interlocutora constante em todo o período do curso.

Um agradecimento geral para todos os amigos do Instituto Pólis, pelo incentivo e compreensão, com particular carinho aos colegas do Núcleo Gestão - Anilú, Jorge e Victor -, que conviveram mais de perto com as flutuações de humor de um

mestrando à beira de um ataque de nervos. Valmir de Sousa e Ana Amélia da Silva foram fornecedores constantes de dicas bibliográficas e alfarrábios fora de circulação.

Sou especialmente grato ao Grupo de Trabalho "Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa", da Intercom, na figura de suas organizadoras, Silvia Helena Simões Borelli, Sandra Lúcia Reimão e Maria Celeste Mira. A participação nesse grupo foi uma oportunidade rara de debate e troca de idéias, que muito acrescentou a meu trabalho. Outra dessas oportunidades singulares foi oferecida pelo grupo de estudos de cultura da PUC, dirigido pelo professor José Mário Ortiz Ramos, a cujos colegas - Ana, Zé Luis, Luís, Rosa, Rita e Lilian - também agradeço.

A convivência intelectual estimulante e por vezes desafiadora com Renato Ortiz, Maria Lúcia Bueno de Paula, Vera da Silva Telles e Nilvenius Paoli trouxe aportes importantes para este trabalho. O mesmo vale para Alexandre Morales, cuja revisão, sem deixar de ser atenta e rigorosa, foi um momento de diálogo e debate de idéias.

Sou grato ao pessoal de casa - D. Marina e Simone - pelo carinho e compreensão. Agradeço também a todos os amigos - tantos! - que manifestaram seu interesse e preocupação comigo. No decorrer dos últimos anos, em bares, festas, almoços e jantares, deixaram-me, dependendo da ocasião, alegre ou deprimido, verborrágico ou lacônico, entusiasmado ou desanimado, com a pergunta "Como vai a tese?", a qual agora eu posso finalmente responder "Não vai, já foi."

Um toque muito particular para Ana Lúcia de Castro e Rosana Catelli, amigas e "companheiras de viagem", bem como Carmem Cristina Cacciacarro, pela boa vontade em lerem e comentarem trechos desse trabalho. Para Luciana Ferreira Moura Mendonça, que soube rimar saber com prazer: suas opiniões, mas sobretudo seu carinho, foram importantes nesse percurso.

Finalmente, minha gratidão e reconhecimento não apenas especiais, mas essenciais, às duas pessoas sem as quais esse trabalho dificilmente teria se realizado:

- José Mário Ortiz Ramos, mestre e amigo, que iluminou caminhos e mostrou portas, sempre aberto à discussão e disposto a palavras e gestos de encorajamento e incentivo.

- Maria Célia Paoli, cuja orientação, longe de ser a confirmação das certezas já estabelecidas, caracterizou-se pela postura crítica, pelo levantamento de novos problemas a cada etapa do percurso - um desafio intelectual marcado pela liberdade, temperado com uma dose enorme de carinho e amizade.

NARRATIVA POLICIAL E MODERNIDADE
(IMAGINÁRIO URBANO, SOCIABILIDADE E FORMAS CULTURAIS)

SUMÁRIO

pág.

INTRODUÇÃO: Gêneros ficcionais e análise cultural 3

Notas 14

1ª PARTE - MITOLOGIA URBANA MODERNA: A NARRATIVA POLICIAL

Cap. I: NAS RUAS DA CIDADE 17

- *O fenômeno urbano, as massas e a polícia* *17*
- *A emergência de novas sociabilidades e sensibilidades* *24*
- *O folhetim e a cultura popular urbana* *33*
- *Notas* *39*

Cap. II: A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO POLICIAL 43

- *O surgimento: contexto histórico e matrizes culturais* *43*
- *Breve tipologia da narrativa policial* *50*
- *Os personagens modelares* *57*
- *Notas* *70*

Cap. III: UMA ÉPICA DA MODERNIDADE? 74

- *O sistema dos personagens e os desafios formais* *74*
- *A narrativa policial, entre o modernismo e a modernidade* *84*
- *A universalização do gênero* *93*
- *Notas* *98*

2ª PARTE - UM CASO PERIFÉRICO: A NARRATIVA POLICIAL BRASILEIRA

Cap. IV: A NARRATIVA POLICIAL E A MODERNIDADE BRASILEIRA 104

- *Detetives tupiniquins: matutos, picarescos & paródicos* *104*
- *Digressão: sobre algumas reflexões de Roberto Schwarz* *110*
- *Literatura e cultura de massa: alguns paradoxos* *116*

- *Notas* 128

Cap. V: DO BOLETIM DE OCORRÊNCIA À LITERATURA: RUBEM FONSECA 133
- *A gestação dos personagens e da paisagem* 136
- *O verdadeiro* roman noir *brasileiro* 149
- *Intelectuais e detetives* 161
- *A história como equívoco* 166
- *O duplo retorno às origens* 169
- *Notas* 173

Cap. VI: IMAGENS & TEMAS 177
- *A cidade e seus habitantes* 177
- *Formas de sociabilidade e sociedade de consumo* 185
- *Cultura de massa* 194
- *Notas* 199

CONSIDERAÇÕES FINAIS 202

BIBLIOGRAFIA 209

INTRODUÇÃO: GÊNEROS FICCIONAIS E ANÁLISE CULTURAL

Analisemos um romance que começa assim:

"Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo..."

Por este início, é muito fácil perceber que se trata de uma narrativa policial. O sentido vago inscrito na expressão "Num lugar da Mancha" mostra seu caráter de mistificação quando se passa à expressão seguinte, "de cujo nome não quero lembrar-me". Por que o autor não deseja fazê-lo? Obviamente, ele trata de esconder algo. A continuação da frase, "vivia, não há muito", amplia o mistério, somando nova imprecisão, agora no plano temporal, à dificuldade de localização no plano espacial. Finalmente, é nomeado um sujeito, também de forma imprecisa, que dá sentido à grande conspiração em curso: "um fidalgo". Em outras palavras, um aristocrata, um membro das classes dominantes, carregado de todos os vícios e torpezas que sabemos ser inerentes às pessoas nessa condição. Podemos então vislumbrar melhor o desenho que se esconde sob as brumas intencionalmente lançadas sobre a narrativa: trata-se de ocultar um crime - provavelmente um assassinato - cujo autor, ou vítima, deve ter sido o referido fidalgo. Em suma, mais uma história sórdida de crimes e atos vis.

A "análise" acima deriva de uma observação feita por um mestre nesse tipo de contrafação literária, Jorge Luis Borges[1]. O escritor argentino se propunha imaginar como seria a leitura de uma pessoa à qual houvessem informado que *Dom*

Quixote era uma novela policial. Ora, esse tipo de leitor - e sua particular leitura - jamais poderia ser contemporâneo de Cervantes. Na realidade, ele precisaria esperar ainda dois séculos para surgir - mais precisamente, em meados do século XIX, com os contos de Edgar Allan Poe. "A novela policial", afirma Borges, "gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe. Porque, se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial."(2)

O hipotético exercício proposto por Borges levanta elementos importantes para a abordagem da questão dos gêneros por um prisma cultural. Ele mostra que os gêneros são criados e possuem uma história, que estão ligados à sensibilidade de uma determinada época e público - sensibilidade esta que, dialogicamente, ajudam a formar. Uma visão frontalmente contrária àquela que considera apenas os aspectos normativos da categoria gênero. Estamos, portanto, entendendo os gêneros ficcionais de massa como *formas culturais*, expressões simbólicas, "comunidades de sentido" compartilhadas por diversos indivíduos. Este trabalho constrói-se nessa perspectiva - é uma tentativa de análise da narrativa policial, um ensaio de interpretação que procura dar conta de seus desdobramentos sociais, culturais e históricos. Interessa-nos abordar especificamente o "funcionamento" de um gênero que, surgido num determinado contexto histórico-social, foi deslocado para outros contextos através da universalização da cultura de massa - e verificarem que medida essa operação pode nos informar sobre

configurações culturais distintas. Nossa proposta para responder a essa questão passa por uma cartografia da constituição desse gênero em suas origens para, em seguida, analisar seus desdobramentos no caso brasileiro através da obra de um autor significativo - Rubem Fonseca.

* * * * *

Categoria fundamental para a estética do Classicismo, a noção de gênero passou a ser questionada com o surgimento do romance, no século XVIII, entrando em crise a partir do século XIX - período de criação e autonomização de um campo propriamente literário. O início do século XX, com o advento do Modernismo, cujo critério de valorização das obras era dado por sua originalidade e singularidade, marca o abandono quase completo do conceito. Posteriormente, na voga estruturalista dos anos 60, a noção de gênero volta a ser repensada, agora porém com novas perspectivas teóricas e analíticas.(3)

O estudo dos gêneros populares de ficção desenvolveu-se historicamente numa posição ambígua, entre a teoria literária e a sociologia da literatura, simultaneamente intermediário e marginal em ambos os campos. A emergência de uma cultura de massa e da literatura correspondente, embora tenha contribuído para a dessacralização da arte, a "perda da aura" assinalada por Benjamin, viu surgir uma separação entre essa literatura e a literatura erudita, apoiada numa dicotomia que isolou e congelou os termos que as compunham ao desconsiderar sua

interdependência, relegando a literatura de massa a um papel subalterno dentro de uma reflexão social da literatura. Com efeito, para ascender a alguma consideração por parte da teoria, essa literatura precisou adornar-se de adjetivos: "popular", quando o *locus* de produção fosse o das classes subalternas; "trivial", quando se considerassem o valor "artístico" e a circulação, relacionados ao mercado; "marginal", quando a produção e o consumo contrariassem as formas tradicionais, etc.[4] Fenômeno paralelo ocorreu no campo da assim chamada "sociologia da literatura", onde o predomínio de uma estética naturalista/marxista, que valorizava o realismo e o engajamento social do escritor, norteava, por oposição, as fronteiras da literatura de massa, considerada carente destes dois atributos.

Essa separação decorreu basicamente de dois fatores ligados ao processo de modernização, que provocaram um profundo impacto no campo literário: a *massificação*, ligada ao consumo, e a *coletivização*, ligada à produção e distribuição. Proporcionaram o questionamento - valorativo e hierarquizante - a respeito das diferenças entre manifestações artísticas que existem em função do seu grau de irrepetibilidade e outras que só são notadas quando existem em grande quantidade, "abdicando" da originalidade. A criação literária, na medida em que não subsiste sem o suporte material do livro e sem a inventividade e esforço do criador individual (original ou não), poderia ser classificada como um campo eqüidistante entre o da "verdadeira" arte e o da cultura de massa. Falsa solução, já que esses dois

campos - o "artístico" ou "erudito" e o de "massa" - se relacionam e interpenetram.(5)

Umberto Eco observa que "o sistema de condicionamentos denominado indústria cultural não apresenta a cômoda possibilidade de dois níveis independentes, um da comunicação de massa, outro da elaboração que a precede sem ser por ela condicionada. O sistema da indústria cultural estabelece uma rede de condicionamentos recíprocos tal que até a noção de cultura *tout court* é por ela envolvida."(6) Este sistema envolve uma "competência cultural" que se baseia no dialogismo intertextual, o qual considera que na sociedade de massa ocorre uma circulação de conteúdos e formas entre os "níveis" de cultura que traz importantes conseqüências na estruturação do referido sistema.

O desenvolvimento histórico da cultura e das tecnologias de reprodução a ela ligadas permitiu aos artistas vislumbrar uma vocação diversa, possibilitando os experimentalismos que constituem a vanguarda estética. Eco procura desfazer o equívoco de querer entender a cultura de massa como sucedânea da arte. Os meios de comunicação de massa apresentam-se simultaneamente como veículos genéricos de informações, serviços, distração e *também* como veículos de comunicação para fins artísticos. Existem *segmentações* dentro de um *sistema de consumo cultural*, mas segmentações que não são estanques entre si: "...dentro da situação antropológica 'cultura de massa', mediações e reviravoltas estão na ordem do dia, o pólo da recepção pode configurar-se de maneira tal que mude a fisionomia do pólo de

emissão, e vice-versa (...) não se pode dizer nem mesmo que a seqüência das mediações e dos empréstimos se estabeleça num sentido único: não é apenas o kitsch que toma de empréstimo a uma cultura de proposta estilemas que inserirá nos seus débeis contextos. Hoje, é a cultura de vanguarda que, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do kitsch os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos da indústria publicitária e os transforma em objeto de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem citando-a no quadro de uma obra de galeria."(7)

O que Eco procura mostrar em seus últimos ensaios, através de exemplos provocadoramente extraídos da cultura de massa, é que as formas de dialogismo intertextual *já se transferiram também para o âmbito da produção popular de massa.* Ao lado de uma competência intertextual "erudita" configura-se uma competência intertextual "de massa". A "enciclopédia" de encenações intertextuais se amplia, e aos textos da tradição retórica somam-se agora novos textos retirados das experiências culturais cotidianas dos indivíduos. A compreensão dos fenômenos culturais contemporâneos implica "possuir não somente um *conhecimento dos textos* mas também um *conhecimento do mundo*, ou seja, das circunstâncias externas aos textos. Observe-se, naturalmente, que tanto o conhecimento dos textos como o conhecimento do mundo não passam de dois capítulos do conhecimento enciclopédico e que portanto, numa certa medida, o

texto se refere sempre, seja como for, ao mesmo patrimônio cultural."(8)

Recentemente, uma série de autores vem evitando tais repartições estanques, buscando renovar essa reflexão através de uma reavaliação dos gêneros populares de massa, expandindo suas fronteiras para além da teoria literária, associando-os às notáveis mudanças sociais e tecnológicas de nossa época. A sociedade contemporânea, graças à comunicação de massa, vê-se atravessada por práticas discursivas muito diversas e não hierarquizadas - o discurso da literatura dividindo seu espaço com o da imprensa, do cinema, da publicidade, da universidade, etc. Se tal dinamismo pluridiscursivo provoca uma crise na teoria literária dos gêneros ficcionais, por outro lado engendra uma nova perspectiva para a análise do fenômeno, inscrevendo-o numa vertente mais ampla de estudos que procuram captar as mudanças culturais nos sistemas de sociabilidade e representação simbólica ocorridas com o advento da modernidade. Como observa Sílvia Borelli: "Numa perspectiva mais geral, os gêneros ficcionais - matrizes culturais universais recicladas e transformadas da cultura de massa - aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção de uma mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação de projeções e identificações na relação com o público receptor."(9)

O conceito de *gênero* adotado por estes autores é ao mesmo tempo bastante heterodoxo e amplo. *Heterodoxo*, na medida em que

procura ir além de uma mera normatização que filie um conjunto de obras que apresentam um certo número de características comuns convencionalmente estabelecidas. E *amplo*, já que procura transcender a análise das relações entre autores e obras, buscando chegar até as dimensões da história, produção e consumo/recepção da cultura nas sociedades modernas. Esse conceito mais abrangente de *gênero*, presente particularmente na obra de Jesus Martín-Barbero[10], procura dar conta de um *funcionamento social* dos relatos.

Barbero exemplifica essa forma de funcionamento do texto com o folhetim. Seus dispositivos, que permitem a incorporação de elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano de massa, não podem ser reduzidos nem a puros mecanismos literários, nem a meras seduções comerciais. Trata-se de um novo modo de comunicação, o relato de *gênero*: "Que é pensável não a partir da categoria literária de gênero, mas a partir de um conceito a situar na antropologia e na sociologia da cultura, com o qual se designa um funcionamento social dos relatos, um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminador, que atravessa tanto as condições de produção como as de consumo."[11] Para esse autor, "a compreensão das transformações culturais implica deixar de pensar a cultura como mero conteúdo de meios e começar a pensá-la como um processo de comunicação regularizado simultaneamente por duas lógicas: a das formas, ou matrizes, simbólicas, e a dos formatos industriais. Perguntar-nos pelo que há de cultura na comunicação coletiva implicará lutar contra a razão dualista que

nos impede de entender o duplo movimento, o qual articula as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado, ao mesmo tempo em que liga o apego a determinados gêneros à fidelidade a uma determinada memória, e a sobrevivência de alguns formatos à emergência e à transformação dos modos de perceber e narrar, de ver e de tocar."(12)

Na linha das reflexões de Eco e Barbero, este trabalho procura abordar, como já o dissemos, a narrativa policial. Uma tarefa nada fácil, pois esse gênero logrou, desde seu aparecimento no século XIX, uma proliferação inigualável, produzindo milhares de obras e autores que se dirigiram a um público cada vez maior, superando as fronteiras originais de espaços, idiomas e até meios, saltando da literatura para o teatro, o cinema, os quadrinhos e a televisão. Procuramos considerar simultaneamente a característica de *universalidade* do gênero, seus desdobramentos e evoluções dentro do campo que lhe é próprio e sua relação com as transformações dos contextos histórico-sociais locais e global. Uma série de questões emergiu dessa preocupação: como fica a relação entre as obras modelares e a obra individual, entre o erudito e o popular de massa, entre a produção de bens culturais, sua circulação e seu consumo? O que essas relações podem dizer da configuração sociocultural de cada sociedade e sua ligação com a modernidade? Considerando o atual processo de mundialização da cultura, como se estabelece a relação entre o "global" e o "local"? Como uma literatura de "gênero", "importada", se relaciona com uma determinada tradição

cultural nacional? Este trabalho é uma tentativa de esboçar respostas para estas questões, estruturando-se em duas partes.

A primeira parte, "Mitologia urbana moderna: a narrativa policial", contempla uma abordagem histórica, social e literária do gênero, rastreando suas origens e seu desenvolvimento, procurando ligá-lo aos diversos contextos de época. O capítulo inicial, "Nas ruas da cidade", mostra como o aparecimento das grandes metrópoles européias e de toda uma sensibilidade urbana a elas ligada relaciona-se ao surgimento do gênero. É esboçado um breve painel da época, a partir de alguns temas: o crescimento urbano, o aparecimento das massas populares, o crime e a pobreza; a consolidação de um pensamento baseado na racionalidade e na técnica; a emergência do indivíduo e a problemática da constituição da identidade; a formação de novas sensibilidades e sociabilidades urbanas; o surgimento do folhetim e a configuração do que tornar-se-ia o embrião de uma cultura popular de massa. O segundo capítulo, "A constituição do gênero policial", escreve o surgimento do gênero, ligando-o aos seus antecedentes literários, e estabelece uma breve tipologia do mesmo e um inventário sumário de seus personagens modelares. O terceiro capítulo, "Uma épica da modernidade?", mostra como o gênero enfrenta seus desafios formais e estabelece ligações com o modernismo literário. Além disso, procura indicar como determinadas questões da modernidade, tais como a mudança nos papéis sociais e a constituição da identidade, são *encenadas* na narrativa policial, para finalizar com um breve comentário sobre sua universalização no atual processo de globalização.

Se a primeira parte se caracteriza por um movimento que vai do particular ao global, a segunda parte, "Um caso periférico: a narrativa policial brasileira", inverte esse sentido para procurar localizar a configuração específica que estas questões adquiriram no caso brasileiro. Dessa forma, o quarto capítulo, "A narrativa policial e a modernidade brasileira", situa o surgimento e desenvolvimento do gênero no Brasil, correlacionando-o às mudanças ocorridas na sociedade. Para tanto, recorre a uma breve análise das idéias de Roberto Schwarz, adicionando-lhe algumas observações sobre o processo diferencial de desenvolvimento do capitalismo no país, particularmente no pós-guerra. Para trabalhar estas questões no plano da narrativa propriamente dita escolhemos como objeto de análise a obra de Rubem Fonseca, tema dos capítulos seguintes. O quinto, "Do boletim de ocorrência à literatura: Rubem Fonseca", dedica-se a um exame panorâmico de sua obra, respeitando a cronologia da publicação dos livros, e busca enfatizar a presença do cânone policial em diversas narrativas e a forma como esse autor a utiliza. Finalmente, o sexto capítulo, "Imagens & temas" elege como focos privilegiados o espaço urbano, a sociabilidade contemporânea e a cultura de massa, procurando rastrear como estes temas são encenados na obra de Rubem Fonseca.

NOTAS

(1) BORGES, Jorge Luis: "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985.

(2) Idem, ibidem, p. 32.

(3) Para uma síntese histórica da evolução das teorias de gênero, passando por Aristóteles, Idade Média, Goethe e Hegel até as discussões mais contemporâneas dos formalistas russos, Jolles e Frye, vide SEGRE, Cesare: "Gêneros". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 (Literatura/Texto). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. Outra síntese mais ligeira, porém com um aporte estruturalista, pode ser encontrada em DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1988. Especificamente sobre os gêneros narrativos, vide REIS, Carlos & LOPES, Ana C.M.: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

(4) Sobre as relações entre a teoria literária e os gêneros da cultura de massa, vide ZILBERMAN, Regina: "A literatura e o apelo das massas". In: AVERBUCK, L. (org.): *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo, Nobel, 1984. Também da mesma autora: "Quem se importa com os gêneros da literatura de massa?". In: ZILBERMAN, R. (org.): *Os preferidos do público*. Petrópolis, Vozes, 1988.

(5) A oposição entre esses campos adquire consistência a partir da consolidação de uma indústria de produtos culturais. Processo simultâneo ao da Revolução Industrial, vai atender às inéditas demandas da literatura por parte da burguesia emergente. Ao lado das invenções tecnológicas que possibilitaram esse processo, a promoção da escolarização em massa torna a exigência por material de leitura proporcional ao aumento de indivíduos capazes de ler. Dessa forma, no aparecimento das literaturas voltadas ao "lazer" ou ao "saber" são importantes dois fatos: a industrialização da cultura e a instrução generalizada das diversas camadas sociais urbanas.

(6) ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 15.

(7) idem, ibidem, p. 125-127.

(8) ECO, Umberto: "A inovação no seriado". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 127.

(9) BORELLI, Sílvia Helena Simões: "Gêneros ficcionais: matrizes culturais no *Continente*". In: BORELLI, S.H.S. (org.): *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. São Paulo, Intercom, 1994, p. 132.

(10) MARTIN-BARBERO, Jesus: *De los medios a las mediaciones - comunicación, cultura y hegemonia*. México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

(11) Idem, ibidem, p. 147, tradução nossa.

(12) MARTÍN-BARBERO, Jesus: "Indústrias culturais: modernidade e identidade". In: KUNSCH, Margarida M. K.: *Indústrias culturais e o desafio da integração latino-americana*. São Paulo, Intercom, 1993, p. 21.

I – MITOLOGIA URBANA MODERNA: A NARRATIVA POLICIAL

CAPÍTULO I: NAS RUAS DA CIDADE

O fenômeno urbano, as massas e a polícia

A compreensão de uma obra ou de um gênero literário implica não só o recurso ao texto, mas também a ligação à estrutura socioeconômico-cultural de sua época. No caso da literatura policial, o surgimento das grandes metrópoles européias e de toda uma nova sensibilidade citadina a elas ligada é um elemento fundamental, pois é pelas ruas da cidade que caminham detetives e criminosos. Embora muitos autores tenham se ocupado desse tema, das mais diversas formas, faremos uma pequena incursão por ele, sem a menor pretensão de originalidade, para estabelecermos as bases de discussão do contexto sociocultural que embasa o gênero. Veremos que os elementos que constituem a modernidade urbana são os mesmos que alimentam a narrativa policial.

As cidades são o centro e a razão de um imaginário pleno em ambigüidades. Por um lado, como nos lembra Contardo Caligaris[1], o Todo-Poderoso nunca nutriu muita simpatia por elas. Sodoma e Gomorra, destruídas por sua impiedade, sintetizavam todas as qualidades negativas atribuídas às cidades, sedes do pecado, do crime, da degeneração, da barbárie. A aceleração da urbanização nos últimos dois séculos acrescentou um dado novo a essa imagem tão antiga, com a estetização literária dessa paisagem infernal. Configurou-se uma determinada história da cidade a partir do Mal, que produziu uma lírica da modernidade que pode ser lida em Poe e Baudelaire. Por outro

lado, foi sempre nas urbes que os homens buscaram as luzes da Razão. Essa é outra imagem antiga, que encontra na *pólis* a sua síntese, ao mesmo tempo cidade e democracia. A partir dessa avaliação positiva constituiu-se toda uma tradição que associa progresso e civilização à urbanização.

Estas duas vertentes imagísticas irão cristalizar-se na clássica oposição campo *versus* cidade. Como bem demonstrou Raymond Williams(2), o contraste entre essas realidades distintas ainda é uma das formas principais de conhecermos uma parte central da experiência e das crises de nossa sociedade. É importante, entretanto, não reduzir essa variedade de formas de interpretação a abstrações simbólicas ou arquetípicas, dando-lhes um estatuto puramente psicológico ou metafísico. A persistência dos conceitos não deve ocultar os diferentes significados históricos que eles assumiram em diversas épocas. Um levantamento sumário mostra como cada período condensou uma imagem específica que se destacou das demais: nos séculos XVI e XVII a cidade estava associada predominantemente ao dinheiro e à lei; no século XVIII, à riqueza e ao luxo; no século XIX, às turbas e às massas; na virada para o século XX, ao problema do isolamento e da mobilidade. Em cada um desses momentos encontramos formas específicas de apropriação do espaço e do tempo, acompanhadas das formas de sociabilidade e expressão cultural correlatas.

O surgimento de grandes centros urbanos no século XIX, particularmente Londres e Paris, marcou uma etapa fundamental na história das cidades. Ocorre um salto quantitativo que terá

conseqüências qualitativas - a elevação da população urbana à casa dos milhares, dos milhões, sem o correspondente aumento das condições de infra-estrutura das cidades, revestirá com uma magnitude e uma visibilidade jamais atingidas até então o espetáculo da pobreza e da opressão.

Londres, com menos de um milhão de habitantes em 1820, atingirá 1.870.000 em 1841, chegando aos 4.200.000 em 1891. Palco privilegiado da Revolução Industrial, abriga nas décadas de 1830/40 o movimento cartista, formado por operários que logo irão defrontar-se com uma profunda crise na indústria, que ampliará o desemprego e a miséria urbana. Paris, com 1.200.000 habitantes em 1850, saltará para 1.800.000 em 1871, mantendo o desenho urbano ainda inalterado. Nessa época, a França, contrariamente à Inglaterra, que já contava com 65% da população vivendo em grandes cidades, possuía ainda 70% da população no campo. Apesar disso, Paris foi o palco dos grandes acontecimentos do século XIX: as jornadas de maio (1832), o 18 Brumário (1848/49), a Comuna de Paris.[3]

Como assinalou Maria Stella Bresciani[4], *a questão moral* é fundamental em Londres. A reforma da polícia urbana no início do século XIX reflete o aparecimento de noções redefinidoras da ordem urbana e da disciplina social. O policiamento passa a desempenhar importante papel na tentativa de estabelecer novos e mais estreitos limites de comportamento público tolerável, criando ações de impacto no cotidiano das classes populares - intromissão em *pubs*, festas populares, eventos esportivos[5]. Já a *revolução social* é o espectro que assombra Paris. As classes

populares são identificadas às classes perigosas, fazendo aparecer a necessidade de um programa de controle e disciplinarização da vida do pobre. Conter a multidão revolucionária é a intenção dos que procuram exorcizar o perigo de convulsão que ronda a sociedade.

O aumento das contradições do processo capitalista, em especial a radicalização das formas de opressão e miséria, constituiu o motor de novas formas de protesto coletivo. Revolta e crime caminham juntos e ganham novas conotações. No Antigo Regime os "bons bandidos" eram a expressão de uma revolta populista contra a ordem feudal. A intelectualidade burguesa não podia justificar o ataque à propriedade particular e/ou o assassinato, mas era capaz de compreender que a raiz desses atos de desespero estava numa ordem social injusta que ela também procurava subverter. Não há, ainda, a necessidade de especialistas para lidar com criminosos e malfeitores - a crença dominante era a de que, uma vez extirpadas as instituições políticas irracionais, a Razão faria com que o crime desaparecesse. A partir do século XVIII os fatos levaram a uma revisão dessa posição. O Estado semifeudal e a imprensa fortemente censurada procuraram esconder ao máximo a realidade de crescimento do crime. O sentimento de insegurança chegou com maior rapidez às camadas alfabetizadas da classe trabalhadora e da pequena burguesia, antes de atingir as classes mais altas da sociedade, já que os bairros ricos permaneciam relativamente seguros no início do século XIX. Eleva-se, em Paris, o número de pessoas condenadas por crimes; forma-se um pequeno exército de

criminosos profissionais, calculados em 20.000 por Balzac, e combatido por um contingente militar de igual porte. O escritor relaciona o surgimento desses criminosos ao desemprego gerado pelo capitalismo.(6)

O delinqüente surge como uma figura literalmente estigmatizada, graças a uma maciça campanha de *moralização* do povo no decorrer de todo o século XIX. Como aponta Michel Foucault, era "absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinqüência, portanto separando nitidamente o grupo de delinqüentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos."(7). Moral e estigmatização do delinqüente são fatores fundamentais para a utilidade do crime. O sistema carcerário e as instituições a ele ligadas, antes de corrigir ou eliminar os criminosos, os fabricam, como demonstrou Foucault em *Vigiar e punir*: "A delinqüência era por demais útil para que se pudesse sonhar com algo tão tolo e perigoso como uma sociedade sem delinqüência. Sem delinqüência não há polícia. O que torna a presença policial, o controle policial tolerável pela população se não o medo do delinqüente?"(8)

De fato, grande parte da intelectualidade e da classe média, no início do século XIX, era hostil à polícia. A insolvência, na Inglaterra, era considerada uma ofensa criminosa; a população carcerária compunha-se muito mais de devedores (em geral, comerciantes da classe média e seus clientes) do que de ladrões e assassinos(9). Entre 1830 e 1848

essa mentalidade começa a mudar, com as seguidas revoltas da classe trabalhadora contra a pobreza e a exploração capitalista. A burguesia, amedrontada, passa a rever sua prevenção contra um Estado mais forte e uma força policial mais poderosa. Mas o medo não era a única emoção despertada pelo crime. A sedução que ele provocava, o interesse que despertava, era uma das formas de cultura popular da época, alimentada por um jornalismo sensacionalista que buscava saciar o gosto do público por histórias de crimes e outros acontecimentos macabros.

O *status* social da polícia começa a elevar-se à medida que as prisões vão sendo lentamente preenchidas por uma população tipicamente composta por ladrões, assaltantes, assassinos e malfeitores, ao invés de devedores e comerciantes inadimplentes. Algumas figuras tornaram-se extremamente populares, como o célebre Vidocq. Suas memórias, publicadas em 1828, fizeram sucesso ao narrar a vida do ex-criminoso que tornou-se policial. Familiarizado com o submundo, ajudou a fundar a Sûreté (polícia francesa), chefiando-a de 1811 a 1827. Posteriormente, reassumiu o cargo entre 1831 e 1843, e, ao abandoná-lo definitivamente, fundou a primeira agência de detetives da qual se tem notícia. Foi amigo de Balzac, que o retratou no personagem Vautrin, inspirando também o Javert de *Os miseráveis*, de Victor Hugo[10]. Entretanto, como observa Ernest Mandel, o grosso dos policiais continuava pertencendo à baixa classe média ou a estratos superiores da classe trabalhadora. Numa sociedade em que cada um devia reconhecer seu próprio lugar, não se podia esperar que a alta burguesia elogiasse os dotes intelectuais desses

indivíduos. Nos primeiros textos policiais, portanto, o verdadeiro herói é um brilhante investigador oriundo das classes superiores, e não um policial esforçado.

Além disso, o trabalho policial era bastante primitivo no início - truculento, baseava-se em métodos extremamente escusos, como a delação, a intimidação e a tortura. Com o decorrer do tempo, algumas inovações técnicas modernizaram o ofício: a generalização dos registros de nomes e endereços, a utilização da fotografia e das impressões digitais, o emprego de análises laboratoriais (químicas e médicas), etc. Ocorre aqui um fenômeno típico do século XIX, que é a expansão de métodos racionais e científicos para as diversas áreas de atividade humana. Métodos de forte conotação positivista, baseados na oposição entre normal e patológico, que irão influenciar uma intensa efervescência de idéias sobre a natureza do homem criminoso e a medicalização do crime, da qual a obra de Cesare Lombroso será o exemplo mais ilustrativo.(11)

Distanciando-se da concepção positivista, outro elemento importante para a investigação criminal e para o romance policial também irá se constituir nessa época: *o paradigma indiciário*. O conceito é formulado por Carlo Ginzburg, num artigo em que analisa a estratégia psicanalítica de Freud, juntamente com as idéias de um historiador da arte, Morelli, e os métodos de investigação criminal de Sherlock Holmes: "Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no

caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)."[12] Para Ginzburg, o paradigma indiciário origina-se no modelo da semiótica médica, mas reveste-se de um caráter diferente das concepções positivistas - o rigor destas é não só inatingível, como também indesejável, quando se trata de formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana, o que transforma o rigor do paradigma indiciário num rigor, por assim dizer, "flexível".[13] Esta observação aponta para as contraditórias relações que se estabelecem entre Razão e Intuição. A segunda metade do século XIX e todo o século XX verão com descrédito crescente um conceito de razão pura, capaz de explicar um mundo que, em tese, seria transparente a esse mesmo conceito. Este descrédito irá afetar profundamente o romance policial, como veremos no próximo capítulo.

A emergência de novas sociabilidades e sensibilidades

As tecnologias de identificação correlacionam-se a um importante acontecimento do século XIX: a emergência do indivíduo moderno. O grande problema colocado para a identificação policial, segundo Alain Corbin, era o de determinar e provar a identidade de alguém - o que explica a naturalidade com que eram vistos na literatura os estratagemas de troca de identidades. Até o início da Terceira República, o sistema baseava-se ainda no método da "descrição". As novas técnicas, como a fotografia, antropometria, etc., permitiram que ao final do século se atribuísse uma identidade, invariável e

facilmente passível de demonstração, a cada indivíduo, interditando assim possíveis "metamorfoses" sociais. "Ao mesmo tempo", aponta Corbin, "o temor da violação do eu e seu segredo engendra o fantástico desejo de decifrar a personalidade quase oculta e de intrometer-se na intimidade dos outros; muda preocupação que embasa o esnobismo do incógnito, atiça a tentação da carta anônima, contribui para o prestígio do voyeurismo do fim-do-século, explica a emergência da personagem do detetive em busca de pistas. Mais ainda que Conan Doyle, é Gaston Leroux que testemunha a nova sensibilidade e que faz não da identificação, mas da própria identidade do culpado, e de seu disfarce, a essência da ação policial."(14)

O intenso processo de urbanização, as mudanças na economia e no mundo das idéias criaram as condições de questionamento dos antigos papéis sociais e promoveram a irrupção de novas formas de sociabilidade, nas quais o indivíduo passou a ocupar o papel central. Essa mudança é magistralmente descrita por Michelle Perrot: "Ocorre que por toda parte, em diferentes gradações conforme o meio e o lugar, opera-se um forte aflorar do indivíduo nas idéias e nos costumes. O direito se atrasa em relação aos fatos. Na prática, as pessoas insurgem-se cada vez mais contra as disciplinas das coletividades e das servidões familiares, expondo sua necessidade de um tempo e espaço para si. Dormir sozinho, ler tranqüilamente seu livro ou seu jornal, vestir-se como bem entender, ir e vir à vontade, consumir livremente, freqüentar e amar quem se deseja... exprimem a busca de um direito à felicidade que pressupõe a escolha do próprio

destino. A democracia a legitima, o mercado a atiça, as migrações a favorecem. A cidade, nova fronteira, rompe os constrangimentos familiares ou locais, estimula as ambições, rompe as convicções."(15)

Mas a cidade também possui o seu lado obscuro. A irrupção das massas, os protestos coletivos, a pobreza e o crime são elementos de um imaginário que funde uma realidade contraditória de progresso e barbárie. Os contrastes entre riqueza e pobreza não diferiam qualitativamente dos já existentes na ordem rural, mas sua concentração nas cidades que cresciam os tornava mais intensos e mais claramente problemáticos. Desta forma, paralelamente à percepção de linhas de força libertárias e transformadoras na cidade, ocorre o choque produzido pela repulsa subjetiva em relação às forças ameaçadoras da confusão e da perda da identidade. Essa realidade cada vez mais concreta foi interpretada de maneiras diversas e paradoxais, ora articulando, ora opondo elementos de aceitação a elementos de rejeição. Até o século XIX, a vida urbana, mesmo numa cidade pequena, já era vista como uma experiência decisiva, embora minoritária. A grande expansão de Londres e Paris a partir dessa época gerou uma nova referência, a de uma cultura e uma sociabilidade verdadeiramente *metropolitanas*: "O que se pode afirmar com mais seriedade, quando se pesa a nova civilização urbana, é que novas formas distintas de pensamento social e organização social estavam sendo criadas dentro dela, ou como reação ao caos ou como aguçamento das faculdades causado pelos estímulos mais evidentes nela encontrados."(16)

Uma ilustração nos é dada por Georg Simmel, um dos primeiros estudiosos desse fenômeno. Em seu famoso ensaio "A metrópole e a vida mental", ele mapeou alguns dos traços distintivos dessa nova experiência urbana. Simmel parte do pressuposto de que os indivíduos resistem ao nivelamento e à uniformização, reivindicando sua autonomia em relação às forças sociais, à cultura externa e à herança histórica. A questão que se coloca é a de buscar resolver a equação que estruturas como a metrópole dispõem entre os conteúdos *individual* e *superindividual* da vida. Para o autor, "a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta na alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores."(17) Como o intelecto é a mais adaptável das forças do ser humano, é ele que predominará na consciência do homem urbano, procurando preservar a vida subjetiva dos impulsos dissonantes da metrópole. Os estímulos contrastantes aos quais o indivíduo está exposto embotam seu poder de discriminação - os significados e valores diferenciais das coisas são experimentados como destituídos de substância, de maneira *plana*, de modo que nenhum objeto merece preferência sobre outro.

A intensificação quantitativa dos mesmos fatores estimulantes transforma-se em seu contrário, aparecendo na peculiar forma da atitude *blasé*: "Na medida em que o indivíduo submetido a esta forma de existência tem de chegar a termos com ela inteiramente por si mesmo, sua autopreservação em face da cidade grande exige dele um comportamento de natureza social não

menos negativo. Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva."[18] A atitude *blasé* e a reserva podem ser vistas como defesas da atividade psíquica diante dos "choques" causados pela vida metropolitana. Mas também permitem uma qualidade e quantidade de liberdade pessoal que não possui nenhuma analogia com outras épocas e condições. O aumento dos círculos sociais e a liberdade pessoal interior e exterior fazem da metrópole o local da liberdade, do cosmopolitismo - o que não libera o homem da sua angústia emocional e existencial: paradoxalmente, é na multidão que ele se sente mais solitário.[19] O nascimento do indivíduo, como todo parto, não ocorre sem dor.

Não é por coincidência, portanto, que o século XIX viu surgir uma disciplina como a psicanálise, preocupada em dar respostas a essas novas formas de angústia através da exploração dos cada vez mais amplos espaços da subjetividade. O mesmo vale para o aparecimento e a difusão das práticas de introspecção e interiorização, como o devaneio, a confissão, o diário. Como aponta Alain Corbin: "A busca de si mesmo é estimulada ainda por todos os fatos históricos que conduzem ao aprofundamento da sensação de identidade. Sobretudo, a aceleração da mobilidade social engendra um sentimento de insegurança. Incita o autor do diário a indagar-se sobre sua posição, a calcular o julgamento dos outros. A muda presença da sociedade freqüenta a vida privada e solitária do autor. O novo feitio das relações interpessoais ditado pela urbanização multiplica as feridas

narcíseas, gera uma frustração que convida ao recolhimento neste refúgio interior."[20]

Ainda segundo Corbin, simultânea à experiência do devaneio psíquico, à exploração do interior, manifesta-se uma nova experiência do espaço. Surge uma nova forma de "turismo" que busca as paisagens insólitas, a natureza rude. Na cidade, aflora a figura do *flâneur*, do perambulador: "Novo transeunte na paisagem pétrea da cidade, o perambulador inaugura as estratégias de privatização que se desenvolverão no seio do espaço público; neste sentido, aparece como um elemento de transição. Em sua exploração citadina, aprecia o espaço que lhe permitirá reconstituir as condições da vida privada; a própria rua tende a constituir para ele a imagem do apartamento. (...) Tornado insólito, ele abandona aos poucos a calçada ao passante. O pedestre apressado, ansioso por garantir sua segurança, com o espírito absorvido por suas preocupações, já não pode dar atenção ao espetáculo da rua; para ele não se trata mais de fazer dela o prolongamento de sua residência."[21]

Estes aspectos da modernidade destacam-se nas análises de Walter Benjamin sobre Baudelaire, Poe, a cultura e o cotidiano do século XIX. Para esse autor, Baudelaire incorpora a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico; por diversas vezes utiliza-se da imagem da esgrima, da habilidade em aparar golpes como análoga à habilidade em aparar os choques que o habitante das metrópoles desenvolveu. Outro elemento importante é a presença das massas; Baudelaire a incorpora de tal forma em sua obra, que já não descreve nem a população nem a

cidade, mas evoca uma imagem na outra: a multidão é a da cidade grande e esta é sempre super-povoada. A massa, esconderijo dos anti-sociais, é uma das raízes primitivas do romance policial. O romance policial surge na Paris de Baudelaire através da tradução que este faz dos contos de Edgar Allan Poe. Para Benjamin, de certa forma Baudelaire adota alguns de seus tópicos, apesar de não produzir nenhuma obra do tipo. Três elementos do gênero podem ser encontrados em *As flores do mal*: a vítima e o local do crime; o assassino; a massa. Faltou o quarto elemento constitutivo, o cálculo, substituído por uma crueldade inspirada em Sade.

O conspirador e o detetive confluem para a figura do *flâneur* - sua indolência e ociosidade esconderiam um observador que não perde de vista o malfeitor: "A famosa novela de Poe, *O homem da multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele o invólucro que representa o crime foi suprimido: permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres, de modo a ficar sempre no seu centro. Este desconhecido é o *flâneur*."(22) Embora Baudelaire aproxime o *flâneur* do homem das multidões, para Benjamin essa afinidade não se sustenta: "Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranqüilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento, pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. (...) Londres tem seu homem da multidão. Nante, o ocioso das esquinas - uma figura popular em Berlim, no período da

restauração - é sua antítese: o *flâneur* parisiense seria o meio-termo."[23] Benjamin contrapõe aqui não apenas três cidades, mas três formas de experiência e sensibilidade urbanas: Berlim, pré-moderna e pré-industrial; Londres, plenamente urbanizada e vivendo todas as contradições capitalistas; Paris, intermediária e flagrada no meio desses processos.

A descrição da multidão em Poe mostra o isolamento dos seres humanos em seus interesses privados, a uniformidade de suas roupas, gestos e comportamentos ditados pelo ritmo da produção. Seus transeuntes se comportam automaticamente, adaptados que estão à crescente automatização da vida cotidiana. Entra em pauta aqui o tema das novas técnicas, tão caro a Benjamin. A iluminação elétrica, a fotografia, os novos meios de comunicação, o surgimento de transportes de massa (no caso, os bondes) irão modificar profundamente a experiência dos habitantes da cidade.[24] Embora os indivíduos tendam a se isolar, as técnicas e a conseqüente "mecanização" do mundo os aproximam, modificando inclusive sua sensibilidade: "Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. (...) O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. (...) A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa."[25]

Segundo Jesus Martín-Barbero[26], o que releva das análises de Benjamin são as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção. Guiando-se pelos temas da cidade moderna e das novas técnicas, ele mescla o que se passa nas fábricas, na literatura, no interior das residências, traçando parentescos e possíveis relações. E é aí que reside a importância dessa "história da percepção" benjaminiana - mais que da arte ou da técnica, trata-se do modo como se produzem as transformações na experiência, e não só na estética. Mudanças tramadas na dinâmica convergente das novas aspirações das massas e das novas tecnologias de reprodução. Para Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin aponta para esta problemática em seus textos escritos nos anos 30: "(...) de um lado demonstra o enfraquecimento da 'Erfahrung' no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a 'Erlebnis', experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social."[27] Assim como no melodrama ou na história de detetive, o que está em jogo é o *drama do reconhecimento*, que, longe de ser um sentimento alienado, é o testemunho de um mundo em que a experiência coletiva cedeu lugar à experiência individual. Procuraremos mostrar como os dilemas da identidade alcançaram as classes populares através de uma breve análise do folhetim, construído entre as raízes de uma tradição oral que remetia a formas

anteriores de sociabilidade e as violentas condições impostas pelos novos tempos.

O folhetim e a cultura popular urbana

No plano mais diretamente ligado à cultura, dois fatores tiveram particular importância no século XIX: a expansão da educação às classes populares e o transbordamento das relações de mercado para a esfera de bens simbólicos, transformando os livros em mercadoria. A década de 30 foi também o momento de passagem para um jornalismo popular em larga escala que foi ao encontro do gosto do público por crimes e manchetes sensacionalistas. Embora estivéssemos ainda longe da "indústria cultural", esboçava-se aí o embrião de uma cultura de massa - que não irrompeu de chofre, como um corte contraposto ao popular, mas que se gestou lentamente a partir dele. E, nesse processo, a "indústria" de relatos ocupou um lugar de destaque, procurando suprir uma demanda por ficção cada vez maior.[28] O folhetim desempenhou um importante papel nessa história. Ele surgiu na imprensa em 1836, publicado no rodapé de dois jornais populares, *Le Siècle* e *La Presse*, na forma de adaptação de romances já existentes em capítulos. Só no ano seguinte, no *Journal des Debats*, é que será publicado um texto escrito especialmente para esse formato. O grande *boom* do folhetim, que passa a ter uma duração maior, "segurando" o público, ocorrerá na década seguinte.

Essa passagem para um jornalismo popular de grandes tiragens foi possível graças a mudanças tecnológicas (novas rotativas elevaram de 1.100 para 18.000 o número de páginas impressas por hora) e ao modo de difusão dos jornais, no qual a publicidade foi fundamental. Emile Girardin concebeu o primeiro jornal sustentado majoritariamente pela propaganda, *La Presse*, aumentando sua tiragem e diminuindo sensivelmente o preço das assinaturas.(29) Uma outra mudança verificou-se nas condições de produção do escritor: entre este e o texto passou a existir uma mediação institucional com o mercado, alterando a forma e o ritmo da própria escrita. Esta narrativa popular estruturou-se sobre uma instável dialética surpresa/repetição. Para tanto, desenvolveu uma série de dispositivos de *sedução*: organização por episódios, produzindo um sentimento de duração que dá tempo ao leitor para identificar-se com os personagens; o suspense como efeito narrativo; uma estrutura aberta, "porosa" à atualização pelo contexto, permitindo que o mundo do leitor se incorpore ao texto, proporcionando-lhe uma sensação de *feed-back*.(30)

Em larga medida, pode-se creditar a esse último ponto o elemento de sucesso do folhetim, explicando como ele interpela de maneira tão viva o seu público. Umberto Eco aponta os elementos envolvidos na elaboração desse tipo de narrativa: "Problema a resolver para a construção de uma obra narrativa de amplo consumo, destinada a despertar o interesse das massas e a curiosidade das classes abastadas: dê-se uma realidade cotidiana existente e todavia insuficientemente considerada, na qual

resolver elementos de tensão não resolvida (Paris e suas misérias); dê-se um elemento resolutor, em contraste com essa realidade básica, que apresente uma solução imediata e consolatória das contradições iniciais."[31] Aliás, foi justamente essa *estrutura da consolação*, vista como dispositivo de dissimulação ideológica, que tornou-se o foco de toda uma série de críticas e condenações dirigidas ao folhetim - Marx e Engels iniciaram essa longa linhagem em *A sagrada família*. Esse tipo de crítica, em geral, vê o folhetim como um grande fracasso literário e um grande êxito da ideologia reacionária.

Uma outra linha de análise irá encarar o folhetim como um fato da história *cultural*, e não apenas literária; será lido, portanto, não em busca da ideologia dominante, mas das diferentes lógicas em conflito, tanto na produção como no consumo. Sobre a produção, já tecemos algumas considerações; resta falar do consumo, entendido como instância de recepção da obra. O folhetim não possui o estatuto cultural do livro, não é adquirido em livrarias; inscreve-se em outro modo de circulação, que vai do "popular" ao "de massa", passando ao largo do "culto" e de seus espaços. Conforme aponta Martín-Barbero[32], as marcas que remetem ao universo popular podem ser encontradas, num primeiro nível, na própria organização material do texto, nos dispositivos de composição tipográfica: um tipo de letra grande, clara e bem espaçada, a distância entre as linhas, o tamanho das margens e as ilustrações, que remetem a leitores para os quais o ato de ler ainda supõe tensão e um esforço maior que o de leitores mais experientes. Num segundo nível, teríamos os

dispositivos de fragmentação da leitura: o tamanho da frase e do parágrafo, a divisão por episódios, capítulos e subcapítulos, que possibilitam dividir a fruição da obra em uma série de leituras sucessivas, que não perdem o sentido global do relato. Essa organização do texto em determinadas seções de leitura contínua relaciona-se com os hábitos de consumo de um público popular, com suas necessidades e possibilidades de lazer semanal (incluindo-se aí o tempo de descanso e a disponibilidade de salário). E, num terceiro nível, mais propriamente textual, os dispositivos de sedução já mencionados.

A modernidade liberou as classes populares das obrigações feudais, mas entregou-as aos ditames do mercado; livrou-as da servidão da terra, mas lançou-as, desenraizadas, no espaço ameaçador e sórdido das ruelas urbanas. Diante dessa nova situação, as classes populares empreenderam um vasto esforço para ressignificar sua identidade, juntando cacos do passado com os contraditórios aspectos da nova realidade. A ressemantização do universo cognitivo dos indivíduos necessitava de marcos simbólicos para cartografar essa inédita experiência urbana. O folhetim e seus mecanismos de reconhecimento assentam-se sobre uma matriz cultural popular[33] que, no seu caso, apresentou-se através de uma ligação ainda forte com a tradição oral, pela via da "narração primitiva". Esta, segundo Northrop Frye[34], caracteriza-se por uma ritualização da ação, pela separação rígida entre heróis e vilões, pelo contraste entre um mundo que paira sobre a esfera cotidiana (ligado a imagens de luz, segurança e paz) e um outro que se desenrola por baixo dela

(ligado a imagens de trevas, violência e terror). Estabelece-se assim um parentesco com o mito, através de arquétipos que remetem à soma das experiências humanas. O folhetim atualizou historicamente esses arquétipos, reciclando-os para o universo urbano do século XIX, ligando-os à vivência cotidiana de terror, violência e arbítrio das classes populares.

O painel que daí emergiu é bem diferente do da literatura culta: "Despedaçando a imagem do popular romântico folclórico, o folhetim fala do popular-urbano: sujo e violento, que geograficamente se estende do subúrbio ao cárcere, passando pelos internatos para loucos e as casas de prostituição. (...) O folhetim estabelece a relação entre prostituição e miséria operária, e os prejuízos de casta que condenam tantas mulheres a um matrimônio que não lhes traz mais que escravidão e desgraça. Há captada no folhetim *uma pintura da condição feminina* bem diferente da do bovarismo. Pois além de divórcios e adultérios, há incestos e abortos, mães solteiras e operárias seduzidas por patrões de quem elas se vingam cruel e fatalmente. Há moralismo mas também ligação da repressão sexual às condições sociais de vida."(35) O folhetim mapeava um universo no qual as classes populares podiam se reconhecer e ser reconhecidas como tais pelas demais classes da sociedade.

Durante mais de quarenta anos o folhetim acompanhou o movimento da sociedade européia. Podemos considerar três fases nesse processo, no contexto da história francesa. A primeira fase foi do surgimento do gênero até a Revolução de 1848; predominaram o romantismo social, o retrato da vida das classes

populares, uma oposição binária de forças sociais resolvida de forma mágico-reformista. Os grandes autores foram Eugene Sue e Alexandre Dumas. A segunda fase estendeu-se até 1870; a aventura e a intriga passaram a obscurecer as preocupações sociais. Ponson du Terrail e Paul Féval foram os mestres desse período. Na terceira fase, nos anos que se seguiram à Comuna de Paris (1871), o gênero entrou em crise, assumindo uma postura claramente reacionária. O grande nome desse período foi Xavier de Montépin. Por esta época ocorreu uma nova mutação no funcionamento da imprensa, na qual a lógica do *fait-divers* passou a ocupar o lugar de destaque antes reservado ao folhetim. A ampliação da alfabetização e a difusão e o barateamento dos livros, por sua vez, favoreceram a fragmentação do público. Por meio de um processo de derivação, o folhetim deu origem a uma série de textos "especializados": romance para moças, romance de aventuras, romance infantil, romance de antecipação, romance policial.

NOTAS

(1) CALIGARIS, C.: "Elogio da Cidade". In: PECHMAN, R.M.(org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

(2) WILLIAMS, R.: *O campo e a cidade: na história e na literatura* . São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

(3) Sobre esses dados, vide BRESCIANI, M.S.M.: *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

(4) BRESCIANI, M.S.M., op. cit.

(5) Um interessante painel da penetração da lógica racional e ordenadora no mundo privado do cotidiano e da destruição das tradições populares através da ação policial pode ser visto em STORCH, Robert: "O policiamento do cotidiano na cidade vitoriana". In *Revista Brasileira de História*, ANPUH, S.Paulo, v.5 nº8/9, set.84/abr.85.

(6) Conforme MANDEL, Ernest: *Delícias do crime - história social do romance policial*. São Paulo, Busca Vida, 1988, cap. I.

(7) FOUCAULT, M.: "Sobre a prisão". In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1989, p. 133.

(8) Idem, ibidem, p. 137/138.

(9) Conforme MANDEL, E., op. cit., cap. II.

(10) Sobre Vidocq, vide SODRÉ, Muniz: *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

(11) A esse respeito, deve ser consultada a interessante obra de DARMON, Pierre: *Médicos e assassinos na "Belle Époque": a medicalização do crime*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

(12) GINZBURG, Carlo: "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: GINZBURG, C.: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.150.

(13) "Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oxímoro) do paradigma indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente mudas - no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição." In: GINZBURG, C., op.cit., p.179.

(14) CORBIN, Alain: "Bastidores". In: PERROT, Michelle (org.): *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 435/436.

(15) PERROT, Michelle, op. cit., p. 416.

(16) WILLIAMS, R., op. cit., p. 309.

(17) SIMMEL, Georg: "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, O. G.: *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973, p. 12.

(18) Idem, ibidem, p. 17.

(19) "Pois a reserva e a indiferença recíprocas e as condições de vida intelectual de grandes círculos nunca são sentidas mais fortemente pelo indivíduo, no impacto que causam em sua independência, do que na multidão mais concentrada na grande cidade. Isso porque a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível. Trata-se, obviamente, apenas do reverso dessa liberdade, se, sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana. Pois aqui como em outra parte, não é absolutamente necessário que a liberdade do homem se reflita em sua vida emocional como conforto." SIMMEL, G., op. cit., p. 20.

(20) CORBIN, A., op. cit., pp. 457/458.

(21) Idem, ibidem, p. 469.

(22) BENJAMIN, Walter: "Paris do Segundo Império". In: BENJAMIN, W.: *Obras escolhidas v. III*. S. Paulo, Brasiliense, 1989, p. 45.

(23) BENJAMIN, Walter: "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: BENJAMIN, W.: *Obras escolhidas v. III*. S. Paulo, Brasiliense, 1989, p. 121/122.

(24) Para Renato Ortiz, o princípio de *circulação* é um dos elementos estruturantes da modernidade que surge no século XIX, estendendo-se das mercadorias e objetos às pessoas. O habitante de Paris, até a primeira metade desse século, vivia num mundo relativamente restrito, mas que lhe era suficiente. A ampliação do transporte coletivo modificará esse quadro, definindo estruturalmente um novo padrão de cultura: "Evidentemente a intensificação da circulação é uma decorrência das transformações mais amplas que ocorrem na sociedade; a materialidade dos transportes a expressa. As barreiras de Paris, internas e externas, caem porque há um processo de reorganização do próprio tecido social. A cidade velha abrigava um contraste social gritante: a superpopulação não permitia um maior grau de especialização.(...) Esta indiferenciação será rompida com o processo de ocupação do solo urbano. Os mais ricos migram para o oeste, à margem direita do Sena; o mundo do trabalho se concentra no leste, com os operários procurando uma maior proximidade do ateliê. A cidade se especializa, o espaço se

transforma." In: ORTIZ, Renato: *Cultura e modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 199/200.

(25) BENJAMIN, W.: "Sobre alguns temas em Baudelaire", op. cit., p. 124/125.

(26) MARTÍN-BARBERO, Jesus: *De los medios a las mediaciones - comunicación, cultura y hegemonia*. México, Gustavo Gili, 1987, 1ª parte, cap. III: "Industria cultural: capitalismo y legitimación".

(27) GAGNEBIN, J.M.: "Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, W.: *Obras Escolhidas vol. I*, p. 9.

(28) O público que demandava essa produção começou a formar-se ainda no século XVIII, período de ascensão do romance como nova forma literária. Sob condições precárias - a alta taxa de analfabetismo, as pequenas tiragens de jornal e o elevado custo dos livros - desenvolveram-se estratégias populares para o consumo de ficção: o surgimento das bibliotecas circulantes, onde os leitores mais pobres podiam quotizar-se para o empréstimo de volumes; a "leitura coletiva", feita em voz alta para um grupo, permitindo assim a incorporação dos analfabetos, e que se tornará comum na Revolução Francesa. Esse último ponto mostra que permanece uma filiação com a tradição oral de contar histórias, que também irá marcar o folhetim. Sobre o assunto, vide WATT, Ian: *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, cap. 2, e MONTES, Maria Lúcia: *Lazer e ideologia - a representação do social e do político na cultura popular*. São Paulo, tese de doutorado, USP-FFLCH, 1983.

(29) A esse respeito, vide ORTIZ, R., op. cit., cap. "Cultura e Mercado".

(30) Para o mais conhecido dos folhetins, *Os mistérios de Paris*, a relação escritor-produtor/leitor-consumidor foi determinante para o processo produtivo e o resultado final da obra, como ilustra o seguinte trecho sobre seu autor: "Operários lhe escrevem, pedindo emprego; há o que se suicida à sua porta, já que 'só Monsieur Sue compreende os pobres'. Pedem-lhe emprego e apontam-lhe casos sociais terríveis: a fome que ronda operários demitidos ou outros sem emprego porque se fecham manufaturas. Sugerem-lhe ou exigem volta de personagens, mudanças de enredo. Enfim, o romance, escrito sem plano prévio, no dia-a-dia, deixa de ser unicamente aquele entretenimento inicialmente previsto para boa vendagem, composto ao léu das 'escalas'. Coloca-se para o autor uma certa necessidade na elaboração do romance que vai tecendo, impelido por várias e imprevistas determinações. Agradar ao público continua, evidentemente, sendo uma delas. Mas agradar aceitando sua colaboração, seguindo suas sugestões, que lhe chegam por via de cartas." MEYER, Marlise e DIAS, Vera Santos: "Página virada, descartada do meu folhetim". In: AVERBUCK, Lígia (org.): *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo, Nóbel, 1984, p.47/48. A pressão dos leitores provocou uma mudança na obra, limitando o exotismo e forçando uma

aproximação maior com o *real*. A narrativa perde em força romanesca o que ganha em reflexões e conselhos do autor, conhecedor dessa nova realidade. Entretanto, até as boas intenções sociais devem respeitar a regra do entretenimento: leitores passaram a escrever reclamando da falta de ação... guardadas as devidas proporções, essa obra apresenta-se como um verdadeiro *produto de massa interativo*.

(31) ECO, Umberto: *O super-homem de massa*. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 62.

(32) MARTíN-BARBERO, J., op. cit., 2ª parte, cap. III: "De las massas a la massa".

(33) A respeito da noção de matriz cultural, vide MARTíN-BARBERO, op. cit.

(34) FRYE, Northrop: *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.

(35) MARTIN-BARBERO, J., op. cit., p. 149/150, tradução nossa.

CAPÍTULO II: A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO POLICIAL

O surgimento: matrizes culturais e literárias

A emergência da narrativa policial correspondeu a uma evolução das formas literárias, embora essa evolução tenha sido escandida por fenômenos não-literários. Nessa ótica, o aparecimento de um novo gênero revelou uma mudança no campo das letras (ele próprio alterado pela mutação das condições de produção, pelo surgimento da grande imprensa e de um público popular), apontando ao mesmo tempo para uma mutação cultural mais global.

Na tentativa de traçar a gênese da literatura policial, muitos estudos chegam a recuar até a tragédia grega, indicando as investigações sobre a morte de Laio em *Édipo Rei* como o primeiro exemplo literário de investigação detetivesca. Outros, mais modestos, filiam a narrativa policial à literatura gótica. Ginzburg mostra a influência de *As mil e uma noites* no Ocidente, a partir do século XVIII, citando o conto *Zadig* (1747), de Voltaire, como exemplo e precursor do modelo dedutivo aplicado à literatura policial(1). Outra obra também lembrada pela proximidade com o gênero é *Caleb Williams* (1794), romance de William Goodwin escrito de "trás para frente", com características de inquirição psicológica - as perguntas súbitas de Caleb desnorteiam o autor do crime, Falkland, fazendo-o confessar seu delito(2). Seria forçado, porém, enquadrar estas obras dentro do gênero, visto que o crime e a ambientação

criminal são aspectos secundários. De qualquer forma, elas reforçam o paradigma iluminista da Razão, ao mostrar como o raciocínio dedutivo é capaz de esclarecer mistérios.

A narrativa policial não teve uma origem única e circunscrita, oscilando entre um pólo anglo-saxão e outro francês. Sua configuração foi fruto de um caldo de cultura, uma "estrutura de sentimentos", que se formou ainda na primeira metade do século XIX, reunindo influências as mais diversas.(3) Confluíram para esse conjunto elementos como o raciocínio lógico-dedutivo; a criação de um aparelho policial com bases científicas por parte do Estado; a metrópole e a problemática urbana como pano de fundo (as massas, a pobreza, a delinqüência); a ambientação do crime e sua solução como centro da intriga; a emergência do indivíduo e a problemática da constituição das identidades. O romantismo marcou a primeira expressão estética da temática "crime e polícia" - o *pathos* do (ex)presidiário, do inspetor, do erro judiciário, do crime impune, da busca da identidade e da vingança é constante nos folhetins, melodramas e romances da época, de Hugo a Dickens, passando por Dumas e Sue. As convenções inerentes a esse tipo de narrativa destinaram o gênero a desenvolver-se no interior do romance popular e de suas condições de produção. Há uma continuidade entre os "romances de mistério" de influência gótico-romântica, como os de Horace Walpole e Ann Radcliffe, os grandes folhetins e o romance policial.

Um marco fundamental desse processo encontra-se na obra de Edgar Allan Poe. Com a publicação de *Os crimes da rua Morgue*

(1841) surge pela primeira vez, segundo Jorge Luis Borges, "o conto policial como um gênero intelectual, como um gênero baseado em algo totalmente fictício. O fato é que um crime é desvendado por alguém que raciocina de forma abstrata e não com base em delações, ou descuidos cometidos pelos criminosos."(4) Neste e em outros dois contos que lhe seguiram (*A carta roubada* e *O mistério de Marie Rogêt*) é apresentada a figura do *chevalier* Auguste Dupin, o primeiro detetive amador, dotado de poderes de dedução quase milagrosos. Tal forma de apresentação tornou-se clássica para este tipo de relato - através de um narrador amigo e assistente do detetive, que cumpre com suas perguntas o papel de explicitar para o leitor o raciocínio do herói. Estabeleceu também um padrão para o romance policial clássico: o problema, a hipótese inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação.

Por um outro prisma, porém, veremos como esses contos ainda estavam ligados a uma atmosfera plena de excessos, fantasia e morbidez típica do romantismo e do gótico, temperada com descrições macabras: "Enquanto Dupin-Poe paira nas alturas do raciocínio puro, seu tema é o de um cadáver de mulher enfiado de cabeça para baixo e aos empurrões num buraco de chaminé, e o de outra degolada e dilacerada até ficar irreconhecível. Poucas vezes Poe se deixou levar mais longe pelo deleite na crueldade. E no relato paralelo, *O mistério de Marie Rogêt*, também são abundantes minuciosas descrições de cadáveres de afogados e há uma demorada complacência na cena em que teve lugar uma violação seguida de assassínio."(5) A solução fantástica para o duplo

assassinato da rua Morgue contrapõe à iluminista racionalidade de Dupin os instintos bestiais da fera que provocou aqueles crimes - um orangotango fugitivo. As bases do raciocínio de Poe talvez pareçam fracas hoje, e sua solução, irreal; mas não o eram para o público da época, acostumado a esses excessos, porém pouco versado ainda em narrativas com tal ênfase lógico-dedutiva.

A França conhecia a obra de Poe por adaptações jornalísticas que omitiam o nome do autor, conformadas ao gosto do público popular por uma literatura dita "judiciária", de mistério, criminal. O folhetim encaixava-se nesse segmento, mas aos poucos, por um processo de derivação, a narrativa propriamente policial se desenvolveu, dele se diferenciando. Já tratamos do folhetim no capítulo anterior; para discutir sua relação com a narrativa policial, vamos nos apoiar sobretudo na obra de Jacques Dubois[6]. Este autor aponta quatro traços distintivos entre o folhetim e o romance policial:

1-) Produção seriada - no folhetim, a estrutura seriada se dá por um encaixe estreito entre narrativas imbricadas. Utilizando procedimentos como coincidências ou retorno de personagens, o folhetim vai sempre compondo e recompondo inúmeras pequenas histórias que formam a sua grande história. A serialidade do romance policial articula-se sobre outros princípios: linearidade, encadeamento lógico, esquema investigativo. Estabelece-se um trajeto racional e retilíneo após cada pergunta e resposta; é uma narrativa mais "fechada" que a folhetinesca.

2-) Justiceiros *versus* detetives - ambos trabalham paralelamente à Justiça institucionalizada, mesmo no caso de policiais como Poirot e Maigret, mas já são bem outros os métodos de investigação, provocando uma verdadeira mudança de paradigma - de um lado o justiceiro "quente" do folhetim, de outro o detetive "frio" e por vezes esnobe da narrativa policial:

JUSTICEIRO
* amador ou diletante onisciente
* interior ao drama (passional)
* em luta contra um adversário presente
* ato judicial completo
* concebe o Direito como *Bem*

DETETIVE
* especialista qualificado pela técnica
* exterior ao drama (lúcido)
* à procura de um culpado ausente
* ato judicial incompleto
* concebe o Direito como *Verdade*

3-) A sociedade como labirinto - a imagem do universo social como um labirinto é emblemática nas duas formas literárias. No folhetim, a complexidade da narrativa procura dar conta da *grande cidade*, labirinto ao mesmo tempo espacial e social; no romance policial de enigma, a trama se assenta em geral num grupo social restrito, quase sempre familiar, em bucólicas mansões e casas de campo. Da encenação da esfera pública se passa à encenação da esfera privada. Esta passagem,

metaforicamente simbolizada pelo mistério do tipo "quarto fechado", acompanha uma percepção modificada das relações de classe. Como mostrou Corbin, o avanço da opção pelo "quarto pessoal" em detrimento da "cama coletiva" é um dos sinais do processo de individuação. O quarto e seus objetos tornam-se o templo da vida privada, e a irrupção do crime neste cenário aumenta ainda mais o seu horror, com a violação do espaço mais íntimo do indivíduo(7). Além disso, outro aspecto característico do folhetim era o de colocar frente a frente povo e aristocracia, unindo-os numa visão romântica através de misteriosas passagens. A narrativa policial, por sua vez, irá centralizar-se na classe média e na pequena burguesia ascendente (ainda que a atração pela nobreza permaneça). Embora ausente, a grande cidade se faz representar pela irrupção do elemento de dissolução - é de lá que vêm tanto criminoso quanto detetive, os personagens que desencadearão a tragédia e farão emergir os segredos que cada um esconde sob uma falsa aparência. A trama torna-se labiríntica, percorrendo várias saídas ilusórias antes de encontrar a verdadeira.

4-) Enigma e moralidade - no folhetim, os "mistérios" anunciados são multiformes e difusos, enquanto na narrativa policial o enigma permanece como eixo central, cuja resolução determina o início e o fim do texto. No plano moral, as proibições diretas e indiretas ao folhetim, estas na forma de taxas cobradas dos jornais por sua publicação, decorriam do que se considerava a sua influência perniciosa sobre a política e os costumes. A rebelião e a revolta geradas pelo folhetim eram vistas pela

burguesia como uma inquietante e irracional violência. Os gêneros que lhe seguiram, incluindo o policial, ampararam-se no registro da ciência e no universo do racional, com um fundo de didatismo e moral repressiva.

Com relação aos dois últimos pontos, segundo Dubois, a separação entre os domínios público e privado, impedindo sua comunicação, levou ao exercício de uma censura social estrita. Ocorreu uma modificação, no plano da representação, quando se passou de uma esfera a outra - a focalização da ficção sobre a vida íntima (e secreta) das personagens tornou-se consubstancial ao enigma. A conivência entre o detetive (escritor) e o leitor passou a ser esse olhar indiscreto sobre a vida do outro. Sinal revelador de uma época cujos desdobramentos históricos realçaram, como nunca até então, os processos de individuação, aprofundando a sensação de identidade e, ao mesmo tempo, de insegurança dos indivíduos. Estes animavam-se na tentação de querer saber tudo dos outros sem nada revelar de si. A narrativa policial elaborou-se no seio dessa contradição: lançou um olhar metódico e fragmentado sobre o universo social, procurando mapeá-lo. O inventário e o controle são os grandes propósitos; detecção e dedução são os tempos fortes de um processo de identificação tão eficaz quanto sistemático. Dentro desse processo, o crime é sobretudo pretexto para uma ruptura do pacto de discrição, da regra de censura que protege as vidas privadas. A partir do crime, as existências se vêem sob suspeita, por deter segredos que devem ser postos à vista do público.

Dubois aponta a ligação, sob vários aspectos, entre a narrativa policial e a fotografia, mostrando como ambas se estruturam para responder a demandas análogas. O voyeurismo e o fetichismo fazem com que compartilhem uma visão "atestadora", a preocupação em fixar os traços do que foi e não será mais. Com relação a este ponto, Corbin observa que a democratização do retrato, através da fotografia, contribuiu para o processo de individuação ao permitir uma maior consciência de si para amplas camadas da população: "Pela primeira vez, a fixação, a posse e o consumo em série de sua própria imagem estão ao alcance do homem do povo. (...) Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima, que democratiza o desejo do atestado social."(8) A fotografia é a *impressão*, a novela de detetive a *prática da impressão* - o processo de identificação é tributário dessas impressões, atestados de pertencimento social, efeitos laterais e circunstanciais que permitem a remontagem de uma totalidade plena de sentido.

Breve tipologia do romance policial

O gênero policial consolida-se tendo por base a fórmula inicial dada por Poe, ainda não esgotada, e uma matriz narrativa que modifica-se incessantemente. O gênero multiplica-se em fórmulas variadas, perdendo cada vez mais a sua homogeneidade. Esse fato levanta significativos problemas de "classificação". A construção de tipologias do romance policial parece ser,

assim, uma espécie de ponto de honra para os analistas do gênero. Os princípios que as regem são os mais díspares, variando segundo cada autor - podem tomar como base critérios formais, de conteúdo, geográficos, de construção de personagens, históricos, psicológicos,etc. Uma distinção básica, porém, pode ser vislumbrada na maioria delas: a que opõe o romance de enigma (o romance de dedução clássico) ao *roman noir* americano.

Em sua análise das estruturas narrativas, Tzvetan Todorov[7] mostra que o romance de enigma tem por base a *dualidade*. Ele contém duas histórias, a do crime e a do inquérito, gozando esta segunda de um estatuto especial, já que em geral se confessa abertamente livresca. Todorov volta à distinção feita pelos formalistas russos entre *fábula* e *trama* de uma narrativa - a primeira se passa na vida, a segunda é a forma como o autor a apresenta, sendo que a temporalidade da fábula é linear, enquanto a da trama varia segundo os processos literários dos quais se serve o autor. No romance de enigma, a fábula submete-se à trama: trata-se de duas histórias, colocadas lado a lado. A primeira compreende diversas convenções e processos literários (essencialmente, inversões temporais e "visões" particulares de cada personagem) que constituem propriamente a trama da narrativa, as quais o autor não pode deixar sem explicação. A segunda história é o lugar no qual esses processos são justificados e naturalizados - onde o "autor" (narrador) explica que "está escrevendo um livro", que pode ser a sua visão da história, um testemunho dado a ele por um dos personagens, a sistematização de um manuscrito por ele

descoberto, etc. Resumindo, a primeira história trata do crime, e a segunda, da apreensão dessa história passada, através do inquérito.

Já o *roman noir* funde as duas histórias. Aqui a narrativa coincide com a ação e a prospecção substitui a retrospecção. Destacam-se duas formas de prender o interesse do leitor: a *curiosidade*, que procura estabelecer o caminho que leva do efeito à causa (um cadáver, alguns indícios, a investigação, etc.), e o *suspense*, que percorre o sentido inverso, da causa ao efeito (por exemplo, presenciamos a elaboração de um plano de assalto, e a espera do que irá acontecer em seguida sustenta o interesse). O foco narrativo também se desloca, tornando-se pessoal: em geral a história é relatada pelo próprio detetive, em contraposição à narrativa em terceira pessoa, mais distanciada, do romance de enigma. A coincidência entre narração e ação traz duas conseqüências importantes. A primeira é que o leitor compartilha com o narrador-protagonista uma mesma situação de dúvida e de possibilidade de engano, já que não há nenhuma verdade posterior que possa servir de ponto de partida retrospectivo para a leitura dos fatos. A segunda é que, diferentemente do romance de enigma, em que em geral os detetives não agem, apenas raciocinam sobre uma ação passada, não há garantia de imunidade física para o detetive do *roman noir* - ser surrado, ou mesmo morrer, faz parte da profissão.(10)

Esta é, como salienta Todorov, uma classificação lógica, e não histórica. Os dois tipos de romance policial não se substituem no tempo, mas coexistem. Uma forma desenvolve-se a

partir da outra, codificando elementos de maneira diferente e modificando ênfases. As obras do *roman noir* não suprimem o mistério; ocorre que aqui ele desempenha uma função secundária, e não mais central como no romance-enigma. O importante é correlacionar historicamente as mudanças formais às mudanças temáticas, e ambas às mudanças econômico-sociais.

Segundo Ernest Mandel[11], a evolução da narrativa policial liga-se à história do crime e à lógica que rege a concentração e a centralização do capital. A expansão quantitativa do crime irá gerar uma mudança qualitativa que levará ao predomínio do crime organizado. A máfia, as tríades, as grandes quadrilhas formam impérios correspondentes aos sindicatos, multinacionais e cartéis. Acompanhando o deslocamento do eixo capitalista, farão dos Estados Unidos seu novo lar. A crescente sofisticação da atividade criminosa e sua presença cada vez mais visível no dia-a-dia colocam em xeque o romance policial ambientado nas salas de visita e em casas de campo. Esse cotidiano cada vez mais violento passa a ser explorado pelas *pulp magazines*, revistas populares de impressão barata e gosto duvidoso: "Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se então o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial, como do impacto do banditismo organizado."[12]

As paixões e a luta dos interesses individuais permanecem como temas, mas os acontecimentos perdem a artificialidade e o caráter de exceção que apresentavam no romance-enigma. Cobiça e poder, inveja e ciúme não opõem apenas os indivíduos entre si, mas também geram conflitos entre homens, grupos e "famílias" de mafiosos. Apesar da grande mudança em relação à atmosfera e ao local, há ainda a continuidade dos detetives tradicionais, expressa na busca da Verdade e da Justiça: são cínicos, durões e desiludidos em relação à sociedade, mas no fundo são "sentimentais" e "bons". Porém, para manter sua credibilidade, devem enfrentar, em última análise, criminosos menores. Um quixotesco confronto individual com o verdadeiro crime organizado não convenceria ninguém nas décadas de 20 e 30.

Os personagens retornam às ruas da cidade, e o elemento de *perseguição* recebe uma nova importância. O detetive irá solucionar os mistérios não pela análise exaustiva de pistas e raciocínios lógico-dedutivos, mas mediante constantes mudanças de cenário e obstinados interrogatórios. Ocorre aqui uma modificação em relação aos valores do romance-enigma. O detetive particular "durão", embora permaneça individualista, é agora *profissional* e não um diletante da investigação criminal, tirando dela o seu modesto sustento: "cinqüenta dólares por dia mais despesas" passa a ser o seu lema. Em seu sujo e apertado escritório, ele marca uma etapa na transição da investigação de uma "arte" refinada para uma profissão organizada em grande escala. Estas revoluções trazidas pelo *roman noir* remontam também às inovações tecnológicas. O cinema e o automóvel irão

ter a mesma importância que a fotografia e as estradas de ferro tiveram para o romance-enigma: "Perseguindo criminosos em vez de examinar pistas, substituindo uma seqüência de cenas por uma trama bem construída, movimentando-se mais e mais rapidamente de cena para cena, o que é o *roman noir* senão o cinema explodindo em literatura popular, como mais tarde o policial explodiu primeiro no cinema através dos filmes sobre gângsteres e mais tarde com os filmes de suspense?"[13]

Uma última distinção entre romance-enigma e *roman noir* é estabelecida por Sandra Lúcia Reimão[14] e explora a relação que se estabelece entre ficção e realidade. Para a autora, o *roman noir* busca recriar ao nível da ficção um universo o mais próximo possível da nova realidade urbana cotidiana - pretende construir, via linguagem, uma *metáfora* do mundo político e social contemporâneo. Já o romance-enigma constrói um todo coerente isolando determinados fatos, casos e atributos (por exemplo, racionalidade, justiça) do contexto mais global. O romance-enigma manteria com a realidade uma relação de *metonímia*. Este recorte de elementos vai progressivamente minando a verossimilhança da narrativa, que no limite tende a tornar-se puro jogo intelectual.

Diversos analistas do gênero policial vão além da distinção básica entre o romance-enigma e o *roman noir*, por vezes criando tipologias com definições realmente esclarecedoras (mas em geral com distinções tão detalhistas e específicas que só interessam aos aficcionados). Uma dessas tipologias, que acreditamos útil reter para futuras referências, é a de Jacques Dubois[15]. O

princípio diferenciador de sua tipologia corresponde à relação que o crime e a investigação estabelecem entre si no interior do romance. A partir dessa relação, Dubois distingue quatro grandes tipos de romance policial:

1-) Romance-enigma: fórmula de referência, emblemática do gênero. O crime precede à investigação; a investigação conduz à revelação do crime e o leitor compartilha o ponto de vista do detetive ou do personagem-narrador que o auxilia. É a vertente clássica inglesa.

2-) Romance de investigação: crime e investigação parecem desenvolver-se sem verdadeira anterioridade de um ou de outro. Há uma certa indistinção que pode afetar os papéis do policial e do culpado, confundindo a leitura. A visão do leitor ainda liga-se a do detetive, embora este último esteja engajado mais em um combate do que em uma investigação. Podemos ver, no retorno do conflito e das peripécias, uma certa regressão do gênero em direção ao seu passado de aventuras. É a vertente dos grandes detetives particulares americanos, que temos denominado até aqui como *roman noir*.

3-) Romance negro: é o romance do crime e do criminoso; o ponto de vista do leitor está próximo deste último. O enigma se dissolve e os dados clássicos se invertem. No limite, alguns romances dessa vertente parecem sustentar que o autor do crime (cometido em meio a uma confusão de espírito) investiga sobre seu próprio ato e sua própria identidade.(16)

4-) Romance de suspense: opera um deslocamento sutil, nem sempre correspondente a um modelo estável. Ao longo da narrativa o

crime ainda está por ser cometido, e não se sabe de quem virá e nem quem atingirá. Algumas vezes é o drama de uma vítima potencial que procura escapar ao perigo; outras vezes, o drama de um suspeito que busca livrar-se da acusação que pesa sobre ele.

Essas variações resultam do grande princípio lúdico que preside o gênero, e quase nunca são encontradas em estado puro. O texto é uma combinatória de elementos, um jogo de possibilidades que se agitam.

Os personagens modelares

Como outras narrativas populares, o romance policial pode ser facilmente reconhecido por seus personagens, modelares e paradigmáticos do gênero - detetives, criminosos, suspeitos, assistentes. O papel de "prima-dona" cabe, sem dúvida nenhuma, ao detetive. Proliferam os mais variados tipos: clérigos como o padre Browm, de G. K. Chesterton; inofensivas velhinhas, como miss Marple, de Agatha Christie; advogados que freqüentemente manipulam a lei, como Perry Mason, de Erle Stanley Gardner; a professorinha primária miss Hildegard Whiters, de Stuart Palmer; os detetives negros do Harlem, Ed Caixão e Coveiro Jones, de Chester Himes; o gordo gastrônomo e cultivador de orquídeas Nero Wolfe, de Rex Stout; casais detetives, como Nick e Nora Charles, de Dashiell Hammett; o inspetor oriental Charlie Chan, de Earl Derr Biggers; e até presidiários-detetives que resolvem os enigmas em suas celas, como Dom Isidro Parodi, de Jorge Luis

Borges e Bioy Casares. Mas o tipo predominante na narrativa policial é o do homem branco, em geral de meia-idade, quase sempre solteiro. Encontraremos esse indivíduo em três grandes estereótipos e situações básicas: detetive "cerebral" à inglesa, em geral diletante ou amador; detetive particular profissional, comum no *roman noir* americano; detetive estatal, o comissário ou investigador de polícia. As diferenças e nuances decorrem do estilo (esnobe, intelectual, homem comum), do caráter (irônico, deprimido, maníaco), do modo de intervenção (solitário, em dupla, em equipe) e da extratificação social (alta, média, baixa).

O primeiro grande modelo, o do detetive "cerebral", surge com o *chevalier* Dupin, de Edgar Allan Poe. Através de uma série de acréscimos e desenvolvimentos, o gênero chega à sua figura emblemática, ao personagem que transformou-se em sinônimo de detetive: Sherlock Holmes. Criação de Artur Conan Doyle, Holmes aparece em público pela primeira vez no romance *Um estudo em vermelho*, de 1887, seguido em 1890 por *O signo dos quatro*. Mas é só partir dos contos publicados em jornais, reunidos pela primeira vez em *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892), que o personagem passa a ser amplamente conhecido. Holmes, ao contrário de Dupin, não é um iluminado do raciocínio abstrato; é, antes de mais nada, o homem das observações cuidadosas, do silogismo, das deduções lógicas. é um perito que não quer nem adivinhar nem dar saltos no escuro. Se Dupin, sabedor dos fatos por intermédio de terceiros, apenas senta e raciocina, Holmes, ao contrário, necessita na maior parte das vezes estar presente

na cena do crime, debruçando-se sobre impressões digitais, cinzas, pegadas, etc. A validação empírica das hipóteses formuladas é capital para Holmes, aproximando-o do paradigma racional-positivista que permeava tanto a ciência como o senso comum da época, marcado pela absoluta confiança no método científico.[17] Para Marcelo Truzzi: "é esse contexto cotidiano das aplicações da 'ciência' e da racionalidade de Sherlock que surpreende e gratifica tão intensamente o leitor. E não é tanto a habilidade superior de Sherlock em obter notáveis introvisões e inferências de simples observações que mais impressiona o leitor, mas antes o caráter razoável e a obviedade de seu 'método', depois de esclarecido ao leitor. Pode-se acreditar (pelo menos enquanto nos encontramos sob o fascínio da narrativa) que a nova ciência aplicada de Sherlock é acessível ao estudante atento de seus 'métodos'."[18]

Outro fator importante para entender o sucesso do personagem consiste na combinação dos elementos utilizados para a construção de sua personalidade, que vão além da caracterização de pura máquina de raciocinar, como é o caso de Dupin. Sandra Lúcia Reimão destaca esses traços: "Ao lado de Holmes detetive, é justaposto, agregado, Holmes, o homem. Enquanto homem, Holmes tem hábitos pouco aceitos socialmente quanto à morfina e à cocaína, adora tocar violino enquanto medita, e é uma pessoa que se entedia profundamente com o ócio. Essas características não se relacionam diretamente às atividades de Holmes enquanto detetive, e creio que elas são uma das causas da popularização e grande aceitação desse personagem.

Através dessa 'humanização', parece-me que o detetive se torna mais próximo e, portanto, mais assimilável para o leitor."[17]

A "humanização" do detetive do romance-enigma também passa por sua relação com o assistente; falar sobre Sherlock Holmes remete-nos diretamente ao dr. Watson. O seu papel dentro da narrativa, como "biógrafo oficial" de Holmes, é fundamental. Watson cumpre não só o papel de narrador, como também o de pólo de identificação com o leitor: quando Holmes dirige-se a ele explicando suas deduções, está na verdade dirigindo-se ao leitor, desnudando os processos mentais que levaram à resolução do enigma. O papel do assistente é o de "naturalizar" o formalismo lógico inerente a esse tipo de narrativa, por vezes assumindo uma postura cética diante das deduções do detetive. Agatha Christie, com o capitão Hastings, auxiliar de Poirot em diversos casos, cria situações cômicas levando esse procedimento ao extremo, ao dotar o personagem de uma capacidade de raciocínio inferior à do leitor médio. Rex Stout, por sua vez, consegue obter bons resultados criando um personagem menos caricato para auxiliar Nero Wolfe: ele faz do elegante Archie Goodwin o elemento de ação da trama, realçando por oposição as características de dedução do gordo detetive.

Sherlock Holmes marca uma inflexão na narrativa policial, relevando características do romance-enigma que tornar-se-ão ainda mais acentuadas no que é considerado o seu período de ouro, os anos pós-Primeira Guerra. De seu escritório-residência em Baker Street ele ainda mantém-se em contato com a cidade e seu submundo, como os antigos justiceiros, mas já se prefiguram

aí as tramas cerebrais passadas em cenários restritos (mansões, casas de campo, trens, bibliotecas), que serão a tônica dos romances de Agatha Christie, S. S. Van Dine, Dorothy Sayers, Ellery Queen e outros. Pouco a pouco, esse tipo de romance vai abandonando o campo do verossímil. Recorre a métodos cresecentemente mais sofisticados de assassinato: venenos misteriosos, armas pré-reguláveis, condicionamentos hipnóticos, etc. Acentua a característica de jogo intelectual da narrativa, opondo verdadeiros gênios do mal a detetives cada vez mais extraordinários e exóticos. Como Hercule Poirot, o pequeno e vaidoso belga com cabeça de ovo criado por Agatha Christie, que resolve crimes tomando por base a personalidade do criminoso, traçando perfis psicológicos dos suspeitos e deduzindo seus possíveis *modus operandi*. Ou o esnobe Philo Vance, de S. S. Van Dine, talvez o mais erudito, pedante e insuportável detetive desse tipo de ficção.

O *private eye*, o detetive particular do *roman noir* americano, surge como a antítese do detetive do romance-enigma. é o herói popular e um pouco brutal que surge nos anos 20 nas páginas das *pulp magazines*, e que será celebrizado, elevando-se a mito contemporâneo, com o cinema americano dos anos 30/40. Sam Spade, Op Continental, Philip Marlowe e tantos outros personagens serão fixados na figura de Humphrey Bogart, com chapéu, sobretudo e um indefectível cigarro no canto da boca. O mentor dessa revolução no gênero foi Dashiell Hammett. O impacto da mudança por ele provocada é indicado por Ruy Castro: "Os críticos, para não falar no público, se apaixonaram de saída por

aquele tipo de ficção urbana, moderna, amoral, violenta e povoada de personagens novos na paisagem literária. Seus detetives profissionais, por exemplo - dos quais o Op foi o modelo - não tinham nada a ver com aqueles ingleses diletantes, cuja reação mais expressiva, diante de um caso complicado, era a de encher o cachimbo ou regar as begônias, provavelmente esperando pegar o assassino por telepatia. Hammett vestiu um *trench coat* em seu detetive, calçou-lhe galochas, enfiou-lhe um chapéu na cabeça, armou-o com um 38 e obrigou-o a sair de casa, mesmo que estivesse chovendo."(20)

Os adjetivos usados por Castro revelam muito a respeito dessa ficção - urbana, moderna, amoral e violenta. Os heróis (talvez seja o caso de falar aqui de anti-heróis) de Hammett espelham a dureza do meio em que vivem: Sam Spade não hesita em entregar a amada à polícia em *O falcão maltês*; Ned Beaumont rompe com o melhor amigo e ainda arrebata-lhe a noiva em *A chave de vidro*; Op Continental parece ter por única ambição cumprir o regulamento da agência e entregar seu relatório ao chefe, sem o menor envolvimento pessoal com os casos em que trabalha. O elemento afetivo-sexual também entra como um diferencial em relação aos detetives misóginos e celibatários do romance-enigma. O investigador do *roman noir* tem envolvimentos intensos e sensuais com as mulheres (o que configura outro personagem modelar do gênero, a *femme fatale*), e esses relacionamentos são quase sempre rudes, intempestivos e sem romantismo. O detetive, em geral, não se interessa por aspectos psicológicos dos demais personagens - caracteriza-se muito mais por ser um homem de ação

do que um intelectual. A investigação, como dito anteriormente, ganha características de combate: é batalhando contra as circunstâncias adversas que se interpõem entre ele e o mistério que o detetive consegue solucionar o crime.

Há um persistente elemento de *estranhamento* na composição dos detetives desse tipo de romance. As relações sociais que vive, tensas ou distantes, revelam seu desajustamento à sociedade. Como observa Nelson Brissac Peixoto: "A própria investigação instaura, por si mesma, uma distância. Própria do olhar, do seguir alguém sem ser visto, da revista de um apartamento com o cuidado de não tirar nada do lugar. Há um prazer neste olhar a distância. O detetive é um *voyeur*, como o espectador de cinema. Ele está sempre olhado através de portas e janelas, reconstituindo trajetos e locais, assistindo ao espetáculo do crime e da fuga. De longe. (...) Esse seu afastamento, para não empenhar em demasia a sua integridade física e psicológica, acentua ainda mais o seu desenraizamento. (...) O itinerário da enquête, a procura sistemática de coisas e pessoas, acaba sendo um processo de estranhamento. A busca, a estória policial, é uma das formas de errância desses indivíduos sem lugar."(21)

Embora menos duro que os personagens de Hammett, mais "sensível", Philip Marlowe, o detetive de Raymond Chandler, compartilha com eles os mesmos traços de cinismo, desilusão e postura crítica em relação à sociedade(22). Chandler torna o relato mais "humano", acentuando a fragilidade de seu detetive (constantemente ferido e surrado) e aproximando o leitor do

ponto de vista do protagonista com o recurso ao foco narrativo em primeira pessoa. As recriações cinematográficas das obras de Chandler acentuaram hiperbolicamente essas características. A adaptação de *A dama do lago*, realizada por Robert Montgomery (*The lady in the lake*, 1947), é toda rodada em câmara subjetiva, a partir do ponto de vista do detetive, que só é vislumbrado uma vez, de relance, quando passa em frente ao espelho. Já em *Adeus, minha querida*, filmado por E. Dmytryk (*Murder, my sweet*, 1944), a impotência do herói é simbolizada pela seqüência inicial e final: o detetive está amarrado numa cadeira, de olhos vendados, e o filme é narrado do ponto de vista ideal de quem não pode ver.(23)

O *olhar*, aliás, desempenha um papel fundamental no *roman noir*; descartadas as abordagens psicológicas, abundam descrições que vão dando o tom e o clima do relato. É o olhar do detetive que organiza a narrativa. Através da predominância do elemento visual, explicita-se a ligação entre cinema e *roman noir*. Ocorre uma mútua influência: os escritores vão trabalhar em Hollywood na adaptação de seus próprios livros ou de outros do gênero; ao mesmo tempo, muito dos livros são escritos tendo em vista uma possível adaptação para a tela. Essa inter-relação amplia ainda mais a popularidade do gênero e ajuda a fixar a sua mítica. Transbordamento idêntico ocorre em relação à HQ (história em quadrinho), que a partir de *Dick Tracy* também absorve o universo do romance policial. O próprio Hammett elabora uma história em parceria com Alex Raymond, *O agente secreto X-9*. A síntese e o auge da produção de HQs, por vezes em chave cômica, virão com

The Spirit, de Will Eisner, que funde elementos do cinema e do romance policial de forma quase impressionista em sua narrativa gráfica.[24]

Do outro lado do Atlântico, mais ou menos no mesmo período em que Hammett publicava seus romances, Georges Simenon criava outro detetive modelar, o comissário de polícia Jules Maigret. Seguiremos aqui a análise que Jacques Dubois faz desse detetive[25]. Para o autor, Maigret destaca-se dos detetives precedentes por duas características: 1-) a ficção lhe assegura uma existência não-profissional - possui uma família, amigos, hábitos domésticos, sua carreira evolui de um início institucional até a aposentadoria, etc.; 2-) a ficção lhe empresta uma visão de mundo, constituindo-o em herói problemático que se interroga sobre seus valores, duvida de si, eventualmente entrando em crise moral/existencial. Em Simenon, a ênfase do dilema passa do plano macrossociológico do *roman noir* para o plano microssociológico da moral pessoal. Maigret não é um detetive cínico e amoral cercado de mulheres fatais; é um pequeno burguês típico, bem casado, instalado dentro do aparato policial oficial. Também não é um lobo solitário, pois trabalha em equipe. Apesar disto, está perfeitamente consciente dos limites, sejam racionais, sejam sociais, da Justiça. Não consegue, muitas vezes, deixar de sentir simpatia pelos criminosos, quase sempre pessoas comuns. Maigret é um sentimental, que chega a ter momentos de depressão, desejando ter outra profissão. Nada de achados inusitados, de deduções

brilhantes - para Maigret, o mais importante é a atmosfera que cerca o crime.

A narrativa de Simenon (ainda seguindo Dubois) arma-se sobre uma contradição dinâmica, que opõe dois pólos: o da positividade - a garantia, dada pelo bom desenvolvimento da investigação, de uma resolução regular e satisfatória do enigma - e o da negatividade - a percepção crítica do indivíduo e do universo social. Um trabalho subterrâneo do texto transforma e inflete esta oposição, invertendo-a. De um lado, a própria investigação entra em crise e é travada; de outro, as soluções são dadas aos conflitos da esfera social. O que se perde sobre o terreno policial parece ser ganho sobre o das relações humanas. Nesse estágio, Maigret, transformado em "investigador social", embarca num processo quase "político" de remediação.

Alguns autores, como Muniz Sodré, reconhecem nessa contradição uma visão reformista por parte de Simenon: "É verdade que seu comissário Maigret pode prender determinados infratores da lei e induzir o leitor a um sentimento de piedade para com o assassino ou o violador da lei, substituindo a pirotecnia da dedução analítica pela simpatia humanista ou pela intuição bonachã. Mas também é verdade que essa associação de um certo tipo de criminoso ao comportamento comunitário habitual faz parte de uma ideologia penalista, de fundo liberal reformista."(26) Dubois, entretanto, mostra que a visão de mundo presente nas obras policiais de Simenon não é tão simples e esquemática, como o atesta um breve resumo de sua análise.

Maigret é acostumado a reconhecer as "marcas de classe", que se expressam geralmente por uma bipartição esquemática e insistente da sociedade: pobres e ricos, fortes e fracos, "pequenos" e "grandes". Entre esses campos, a fronteira é nítida; ultrapassá-la é a transgressão. O *crime* em Simenon é, comumente, um caso de *transgressão de barreiras*, quando as marcas distintivas se embaralham. é como se o corpo social, numa reação de rejeição, se manifestasse oferecendo uma vítima expiatória. Operam, no entanto, algumas nuances nesse esquematismo. A linha de apartação não é sempre igual e nem opõe sempre os mesmos grupos. A bipartição transforma-se em tripartição com a introdução, em alguma parte, de personagens pertencentes ao meio criminal (prostitutas, bandidos, gigolôs), que por vocação favorecem ou encorajam a transgressão de barreiras, ampliando e acelerando o processo de confusão e anarquia. Para Dubois, trata-se menos de negar ou refutar a divisão de classes, e sim de conjurá-la: Maigret/Simenon busca restringir a violência negativa da exclusão, imposta pelas clivagens e barreiras.

Maigret abstém-se, por vezes, de endossar certos papéis e funções profissionais que lhe competem no plano da representação, mas que tocam igualmente nas estruturas narrativas. Esta escusa, aparentemente calculada, não se reveste de caráter puramente negativo. Maigret conclui todos os casos, ou pelo menos resolve o enigma, mas esses êxitos resultam de anomalias no processo de investigação que comprometem as certezas do comissário. O que aparece como mero procedimento

policial também é, de outro lado, um tipo diferente de investigação: essa última revela a nossos olhos a esfera do social e a remediação às suas crises e rupturas. As atitudes de hesitação, de impotência ou de embaraço do comissário merecem ser reinterpretadas como elementos integrantes de um projeto geral de ação de outra natureza que não a da superficialmente revelada.

Maigret surge então, para Dubois, como um *analista social* que exerce dupla função: objetivando sua presença dentro de um grupo, suscita através dela uma perturbação dos dados e dos papéis; exercendo um tipo de observação participante, chega às vezes a simular a culpabilidade para conjurar a presente confusão e incitar o detentor do segredo a revelá-lo. A intenção desse procedimento é, sem dúvida, revelar o grupo a si mesmo, dentro do espírito de remediar suas disfunções. O mal-estar provém da clivagem endêmica entre as classes; mas o problema mesmo não reside nessa divisão, e sim nas barreiras de desprezo e distância que ela tece entre os homens. No interior do grupo se produz uma fratura - e o crime é a expressão forte que denuncia a fratura como fatal. A política do "arranjamento democrático" de Maigret, segundo Dubois, de amortecimento das tensões que se desenvolvem entre as classes, efetiva-se menos por colocar em jogo grandes princípios, do que buscar soluções pragmáticas, plenas de sentido e compreensão afetiva. Simenon delega à pequena-burguesia um papel, meio histórico, meio utópico, de conciliação e arbitragem entre as demais classes. A classe média coloca-se como mediadora das diferenças: ela

favorece as trocas e as transações (mesmo sabendo que ao final das contas cada um permanecerá no seu lugar), buscando sobretudo a colaboração dos grupos, rejeitando barreiras e pretensões.

Com o comissário Maigret, Simenon inaugura a galeria - pequena, é verdade - dos "personagens problemáticos" na narrativa policial: o detetive já não é mais imune à crise existencial e identitária que afeta o homem contemporâneo.

NOTAS

(1) VOLTAIRE: "Zadig ou O Destino". In: *Contos escolhidos*. Rio de Janeiro, Bruguera, 1971 (tradução de Edmundo Lys). GINZBURG, Carlo: "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos emblemas sinais: morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

(2) A obra de William Goodwin é referida, entre outros, por SODRÉ, Muniz: *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978 e por MANDEL, Ernest: *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo, Busca Vida, 1988.

(3) A "estrutura de sentimentos", segundo Raymond Williams, é, antes de tudo, *uma hipótese cultural*. Trata-se de uma estratégia metodológica que procura compreender elementos díspares e suas ligações numa determinada geração ou período, de maneira sensível à multiplicidade de práticas e formas culturais, buscando apreendê-las sem tanta redução ou perda. Propõe, desse modo, uma "topologia" das formações culturais que apresenta quatro estratos, arcaico, residual dominante e emergente, que se relacionam entre si através de um trabalho de *tradição seletiva* - processo de incorporação, por parte da cultura hegemônica, que envolve a reinterpretação, diluição, projeção, inclusão e/ou exclusão discriminativas de elementos antigos e novos. O residual é, em geral, mais facilmente identificável, pois grande parte dele se relaciona com formações socioculturais anteriores. Já no caso do emergente, trata-se de uma experiência ainda em processo, cujas características são, com freqüência, mais facilmente reconhecíveis em fases posteriores, quando já estarão formalizadas, classificadas e, muitas vezes, incorporadas às instituições e formações então vigentes. Nesse momento uma nova estrutura de sentimentos estará se formando, contendo outros elementos emergentes. Vide WILLIAMS, Raymond: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

(4) BORGES, Jorge Luis: "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília, UNB, 1985, p. 38.

(5) CORTÁZAR, Julio: "Poe - o poeta, o narrador, o crítico". In: CORTÁZAR, Julio: *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 127/128.

(6) DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris, Nathan, 1992. Livro I, cap. 1: "Naissance d'un genre", pp. 13-30 (o quadro do item encontra-se na p. 19).

(7) CORBIN, Alain: "Bastidores". In: PERROT, Michelle: *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. Sobre a emergência do indivíduo, vide cap. I, item *A emergência de novas sociabilidades e sensibilidades*.

(8) Idem, ibidem, p. 425.

(9) TODOROV, Tzvetan: "Tipologia do romance policial". In: TODOROV, T.: *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

(10) A temática da invulnerabilidade do detetive do romance enigma *versus* a vulnerabilidade do detetive do *roman noir* é desenvolvida por REIMÃO, Sandra Lúcia: *O que é romance policial*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

(11) MANDEL, E., op. cit., cap. 4: "De volta às ruas".

(12) Idem, ibidem, p. 63/64. O autor mostra que há uma diferença entre as tradições históricas inglesa e norte-americana no que diz respeito à integração da ordem capitalista com o Estado burguês: "Apenas porque o capitalismo norte-americano era o 'mais puro' do mundo (uma vez abolida a escravidão), sem resquícios semifeudais e sem ordem hierárquica de origem pré-capitalista, os valores sociais predominantes estavam menos profundamente ancorados na tradição e menos completamente interiorizados pela população. A burguesia era muito menos reverente em relação ao seu próprio Estado. A corrupção, a violência e o crime encontravam-se em evidência, não apenas na periferia da sociedade americana, mas no seu próprio âmago. Enquanto o serviço público inglês era um verdadeiro empregado da sociedade burguesa e o político inglês bem sucedido considerado um sábio notório, o funcionário público norte-americano era encarado, no século XIX, como virtualmente inútil, e os políticos bem-sucedidos apenas como vigaristas. A partir das origens, então, o romance policial norte-americano apresentou o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que entre os ingleses." (p. 79).

(13) Idem, ibidem, p. 68.

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

(15) DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris, Nathan, 1992, cap. 3: "L'émergence du moderne".

(16) Bons exemplos dessa vertente podem ser encontrados nas obras de David Goodis, como *Atire no pianista*. Uma apropriação cinematográfica relativamente recente, com a introdução de uma temática sobrenatural, pode ser vista no filme *Coração satânico* (*Angel heart*, EUA, 1987), do diretor inglês Alan Parker.

(17) "Este sentimento não era muito baseado nos resultados - os das disciplinas evolucionistas dificilmente eram suscetíveis de falsificação - mas na crença da infalibilidade do 'método científico'. Ciência 'positiva', operando com fatos objetivos e precisos, ligados rigidamente por causa e efeito, e produzindo 'leis' uniformes e invariantes além de qualquer possível modificação, era a chave-mestra do universo, e o século XIX a

possuía. Mais do que isso: com o crescimento do mundo do século XIX, os estágios anteriores e infantis do homem, caracterizados pela superstição, teologia e especulação tinham acabado, e o 'terceiro estágio' da ciência positiva de Comte havia chegado. É fácil agora achar graça de tal confiança, tanto pela adequação dos métodos como pela permanência dos modelos teóricos, mas talvez fosse uma reação um tanto deslocada. E se os cientistas sentiam que podiam falar com certeza, mais ainda os propagandistas e os ideólogos, que tinham ainda mais certeza que as certezas dos cientistas, desde que tal pudesse ser dito sem o recurso à alta matemática. Mesmo a física e a química pareciam estar ao alcance do 'homem prático' - digamos, um engenheiro civil. *A origem das espécies* de Darwin estava inteiramente ao acesso de um advogado bem instruído. Nunca mais iria ser tão simples para o senso comum, que sabia que o mundo triunfante do progresso liberal capitalista era o melhor dos mundos possíveis, mobilizar o universo para confirmar seus próprios preconceitos." HOBSBAWM, Eric: *A era do capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 278.

(18) TRUZZI, Marcelo: "Sherlock Holmes: psicólogo social aplicado". In: ECO, U. e SEBEOK, T.A. (org.): *O signo de três*. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 63. Sobre as relações entre o ideário da época e o romance-enigma, em especial na obra de Conan Doyle, vide ALMEIDA, Marco Antonio: "Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial" In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 22, nº 1/2, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1991.

(19) REIMÃO, Sandra Lúcia, op. cit., p.38/39.

(20) CASTRO, Ruy: "Apresentação: O primeiro detetive fervido a 100º". In: HAMMETT, Dashiell: *Continental Op*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 9.

(21) PEIXOTO, Nelson Brissac: *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 16. De uma outra perspectiva, Boileau & Narcejac chegam a um diagnóstico similar sobre o detetive a partir da obra de Hammett: "Não é que ele seja desumano. É que permanece 'estranho' ao que se passa em torno dele. Camus talvez acreditou que tinha inventado o Estrangeiro, o homem doente do absurdo. Hammett tinha-o descoberto antes dele, por instinto, e sem justificação filosófica." BOILEAU & NARCEJAC: *O romance policial*. São Paulo, Ática, 1991, p.61.

(22) Isso parece confirmar a observação de Mandel com relação ao menor grau de indulgência dos autores do *roman noir* em relação às instituições; vide nota (9).

(23) Sobre o tema, vide: COSTA, Antonio: *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 93/104 e PEIXOTO, N. Brissac, op. cit., p. 11/78.

(24) Sobre as inter-relações que se estabeleceram entre o *roman noir*, o cinema e a HQ, vide COMA, Javier: *De Mickey a Marlowe - La edad de oro*. Barcelona, Península, 1987 e MOYA, Álvaro de: *Shazam!* São Paulo, Perspectiva, 1977. A respeito dos escritores policiais e Hollywood, em especial Hammett e Chandler, vide FRIEDRICH, Otto: *A cidade das redes: Hollywood na década de 40*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

(25) DUBOIS, Jacques, op. cit., cap. 13: "La utopie de Maigret".

(26) SODRÉ, Muniz: *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978, p. 117.

CAPÍTULO III - UMA ÉPICA DA MODERNIDADE ?

O sistema dos personagens e os desafios formais

A marcha do romance moderno produziu, para Antonio Candido, uma complicação crescente da psicologia dos personagens: "Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, - ao mesmo tempo sinal de uma subversão do gênero."(1) O gênero policial, aparentemente, estruturou-se na contra-mão desse movimento, produzindo intrigas complexas e personagens tipificados.

Um personagem é o suporte das acumulações e transformações semânticas da narrativa, constituindo-se através da soma das informações fornecidas acerca do que ele *é* e *faz*. Ou seja, é figuração de um lugar e de um papel dentro de um jogo de *actantes* - que podem ser entendidos como funções sintáticas da narrativa.(2) No caso do romance policial, em que os personagens são predominantemente esquemáticos, isto é mais do que verdadeiro: suas designações são sobretudo *funcionais*, posicionando-os no interior de um sistema onde eles se definem através de suas relações e oposições. Para analisarmos as

relações que os personagens estabelecem entre si na narrativa policial seguiremos as indicações de Jacques Dubois[3]. Segundo este autor, a narrativa policial clássica apresenta ao início uma vítima, ao final um culpado e, preenchendo o intervalo, a figura do detetive. *Culpado* e *Vítima* definem-se mutuamente, inscrevendo-se, através do crime, sobre o eixo (narrativo e semântico) da *luta*. Por sua vez, *Detetive* e *Culpado* inscrevem-se sobre o eixo da *busca*, através da investigação. O *Culpado* pertence às duas relações, e é o ponto de articulação dos dois eixos (o que configura um paradoxo, já que ele será identificado apenas ao final do périplo narrativo).

Não é possível afirmar, entretanto, que o culpado seja o objeto do exercício da investigação; embora sua identificação seja o móvel desta, não é sobre ele que se opera imediatamente a detecção. O suporte narrativo do enigma é o *Suspeito*; ele é a "questão" da qual o culpado será a resposta. Como tal, não possui um ponto de imputação único e estável, constituindo-se numa categoria móvel por excelência: a suspeição possui graus flutuantes, já que nem todos os suspeitos o são com a mesma intensidade, variável em cada momento da narrativa. Conforme observa Dubois, isto abre um sério problema para o detetive, que é o de limitar a série proliferante dos culpados possíveis. Na narrativa policial clássica, como vimos no capítulo anterior, os autores diminuíram o número de suspeitos e circunscreveram o espaço da investigação, localizando-a numa mansão isolada, num trem, etc.

Portador potencial do segredo do enigma, todo suspeito é ambíguo. Seu estatuto ontológico é função da ambivalência e do equívoco; cada um dos suspeitos é simultaneamente inocente e culpado. O estabelecimento de álibis nunca os inocenta totalmente, pois faz parte da estratégia hermenêutica do gênero deixá-los "em suspensão", mantendo seu pertencimento inicial ao regime do equívoco. Desta forma, a relação axial que vai do detetive ao culpado é duplamente mediatizada. De um lado, a vítima (ou seu representante) interpõe-se entre eles; de outro, os suspeitos criam uma zona de obscuridade a ser vencida pelo detetive. Somente ao final desse percurso o culpado será descoberto e apropriado como o objeto predestinado da investigação.

Baseado nessas relações, Dubois mostra que a narrativa policial apóia-se sobre um sistema relacional e dinâmico que ele denomina como "quadrado hermenêutico de papéis"(4):

(HISTÓRIA)	CRIME	VÍTIMA	CULPADO
	INVESTIGAÇÃO	DETETIVE	SUSPEITO
		VERDADE	ILUSÃO
		(REGIME)	

Segundo o autor, este quadrado não se fundamenta em relações perfeitamente lógicas. Ele se pergunta se o quadrado não resulta da simples união de duas relações triangulares sobre

o eixo de uma oposição principal, detetive *versus* culpado. Os dois termos restantes não possuem relações precisas de contrariedade ou contradição. A vítima configura o ponto de inércia da narrativa, enquanto o suspeito, por sua natureza ambivalente e múltipla, encarna o ponto de mobilidade. A estrutura não é fixa e pode ser submetida a uma leitura circular: o culpado instaura a vítima; a vítima demanda o detetive; o detetive investiga o suspeito; o suspeito revela o culpado. Dessa forma, cada narrativa faz a opção por uma hierarquia de posições em função do ponto de vista adotado, levando a variações, como o romance do criminoso, da vítima potencial, do suspeito que luta por inocentar-se, etc. Por outro lado, o quadrado não representa uma estrutura fechada: cada "papel actancial" pode manifestar-se em vários personagens, desdobrando-se e derivando-se, fazendo surgir cúmplices, adversários da investigação, mandatários que representam a vítima, testemunhas, auxiliares, etc. Teríamos, assim, um "quadrado hermenêutico de papéis" mais completo:

	CRIME	VÍTIMA representante	CULPADO cúmplice
(HISTÓRIA)	INVESTIGAÇÃO	DETETIVE assistente	SUSPEITO testemunha

VERDADE ILUSÃO

(REGIME)

O "quadrado hermenêutico" proposto por Dubois mostra, a nosso ver, como a problemática da constituição das identidades dos indivíduos é intrínseca à narrativa policial, penetrando mesmo em sua própria estrutura. A dança de papéis actanciais da narrativa corresponde, de certa maneira, à dança de papéis sociais tornada possível pela multiplicação cada vez maior de redes relacionais na sociedade. A proliferação de identidades possíveis dentro da narrativa - e o esforço em circunscrevê-las em papéis definidos - correlaciona-se com a complexificação crescente que a modernidade impôs ao mundo social.

O gênero policial extrai o inédito de sua própria convenção, em função da maneira como a trata ou acomoda: pelo viés de um uso singular, por vezes perverso ou rebelde, de suas regras genéricas, ele subverte o princípio repetitivo sobre o qual se funda. A dinâmica da forma policial, mesmo tecida de contradições, desenvolve-se em concordância com a evolução de conteúdos e valores ordenados em visões de mundo. Desse ponto de vista, o trabalho sobre a solução do enigma, com tudo o que possa apresentar de artificial, circunscrito e ingênuo, está longe de carecer de sentido - exprime alternativas, escolhas, portanto, posições. Não se trata de uma lógica evolutiva; a história progride por golpes e é pródiga em antecipações e acelerações súbitas. Os autores mais inventivos procedem a experimentações sobre os limites do código, avançando e recuando ao máximo. Após cada experimentação, é como se a evolução do gênero retornasse ao seu curso normal, até o surgimento de outra tentativa experimental.

Tomemos o personagem do culpado como exemplo. Ele deve conjugar uma forte presunção de inocência com uma sólida determinação criminal. O assassino literário raramente é o bandido, o vagabundo ou o terrorista. O gênero policial opera hiperbolicamente com a paranóia moderna segundo a qual ninguém é confiável. No sentido narrativo, assim como no psicossocial, o culpado deve possuir um caráter, ou seja, deve jogar um papel tanto na sociedade (representada) como na narrativa - é o que lhe concede "densidade" (no sentido simbólico do termo). A habilidade do escritor se manifesta em face deste problema, já que é ele que garante a motivação dentro do processo criminal. Como sublinha Dubois, a solução para o dilema acaba por gerar uma série de transgressões e variações de dupla natureza, que se apóiam sobre o código da história (ética e/ou moral) ou sobre o código da narrativa (genérica). Em todas essas variações encontramos, a nosso ver, a encenação do problema contemporâneo da constituição das identidades: como identificar os indivíduos se eles não agem em consonância com o que se espera de seus papéis sociais? Ou: como identificar os indivíduos se eles vivem mudando de papéis sociais?

Nas variações *éticas*, a narrativa policial cria um efeito de escândalo quando coloca em posição culpável um personagem que deveria estar acima de qualquer suspeita em razão de seu estatuto institucional ou social. Em geral, serão colocados nesses papéis profissionais que sofrem fortes pressões de conduta: médicos e padres (que trabalham com a vida e a morte), juízes, advogados e policiais (que trabalham com a lei e a

ordem). Um engajamento ético permeia todas essas profissões, como, por exemplo, respeitar segredos alheios. Nessas instituições estão em causa imposições ideológicas particularmente fortes. A surpresa surge em função da exceção a uma regra *social*; ao final, o culpado é preso ou punido, e a narrativa se conforma à ordem inicial. Outra forma de variação, menos carregada ideologicamente, consiste em colocar esses profissionais como detetives.

Já as variações *morais* consistem basicamente em crimes que envolvem violência entre pais e filhos, irmãos e irmãs, etc. São dramas que tratam, de forma metafórica ou eufemística, de mortes ocorridas sobre um fundo de incesto. A investigação desenvolve-se sobre um profundo mal-estar provocado por relações deturpadas. São situações que não deveriam ser publicizadas e que a solução final revela com profunda dor e vergonha. O enigma criminal é secundário em vista de um segredo mais profundo e distante.

As variações *genéricas* operam através da transferência entre os papéis fundadores da intriga, e mais uma vez a figura do culpado é o ponto nodal dessas transformações. Três tipos de transgressão se destacam, em crescente grau de ousadia:

1-) O culpado é o destinatário da investigação: na realidade, a vítima nunca pode ser culpada; trata-se em geral de uma pseudovítima. Exemplo clássico é o de Brigid O'Shaughnessy em *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett. Opera-se aqui uma inconsistência de base: por que demandar uma investigação de um crime cometido pela própria pessoa? As explicações usuais

envolvem motivos como afastar as suspeitas sobre si, receber seguro ou herança, etc.

2-) O culpado é o investigador: a transgressão é completa, pois confunde dois papéis polares e antagônicos, além de apoiar-se sobre o escândalo ético descrito anteriormente. Em *O juiz e seu carrasco*, Friedrich Durrenmatt explora essa variação, colocando um juiz e um policial que transgridem a lei no centro do romance. O ponto problemático desse tipo de variação é que o contrato de leitura praticamente exclui os detetives-heróis, aqueles sobre os quais o leitor possui estrita confiança.

3-) O culpado é o narrador: o problema que se coloca aqui é o de efetuar a transgressão de um lugar *externo* à história, que é a relação de enunciação. E isto sem transgredir as convenções do contrato de leitura (não mentir, não ocultar informações, etc). O melhor exemplo dessa variante continua sendo *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie.

A ambigüidade e a duplicidade são inerentes ao gênero policial, sendo responsáveis em grande parte pelo interesse que ele suscita. Esta característica binária está intimamente ligada à dupla origem do gênero, popular e intelectual, e à tensão existente entre essas duas linhas de filiação, que se estende não só ao conteúdo das histórias, mas à sua forma. Ocorre uma incompatibilidade entre a estruturação de ordem lógica (o enigma em si mesmo) e a estruturação de ordem cronológica (a narrativa da investigação e do crime). A primeira se funda sobre um raciocínio dedutivo para o qual o desenvolvimento temporal é secundário; a segunda, ao contrário, apóia-se sobre uma duração

causal, dela retirando sua significação. Para o autor policial fica o desafio de unir organicamente a resolução do enigma ao desenvolvimento narrativo, integrando a forma de um problema à forma de uma história.

A duplicidade é tematizada no interior do texto pela profusão de personagens que se comportam dissimuladamente - cada um oculta ou executa de maneira dupla o seu jogo. A duplicidade torna-se funcional para a culpabilidade e estrutural para a suspeição, estendendo-se também para o detetive e o narrador, que não dizem tudo, que sonegam informações. Os leitores penetram num grande labirinto de aparências, onde nada jamais é confiável ou seguro. Como lembra Dubois, o texto policial é um texto *ardiloso*, repleto de armadilhas. Quando o leitor é avisado, a dúvida se instala, inaugurando a atmosfera de suspeição que se estende a qualquer gesto: uma velhinha tricotando no início de um romance policial pode convencê-lo de que essa é uma tarefa altamente perigosa.

Nesse sentido, a narrativa policial beira o *jogo*, embora esse aspecto lúdico por vezes impeça o romanesco de se cumprir totalmente, interditando o acesso do gênero ao plenamente literário. Entretanto, a narrativa policial abre um espaço textual que, pelas suas potencialidades, ultrapassa em muito o "literário". Os procedimentos de desdobramento - histórias dentro de histórias, narrativas imbricadas, personagens ambíguos, enunciados dúplices - são as múltiplas peças de um verdadeiro mecanismo enigmático. Por menos que o romanesco as assimile, elas ganham um outro valor: incorporam uma direção

conhecida, que é a da ambigüidade, ou melhor ainda, da *pluralidade semântica*. Intercruzada de incertezas, a significação apela à atividade do leitor, à sua *interpretação*.

O esforço hermenêutico do detetive na busca do entendimento das pistas, característico da narrativa policial, desdobra-se num trabalho equivalente por parte do leitor para o entendimento do texto. Esta "hermenêutica da leitura" funda-se num pré-conhecimento proporcionado pelo *gênero*, o qual é constantemente atualizado pelo contexto.(5) E aqui vale relembrar Umberto Eco quando ele afirma que a compreensão dos fenômenos culturais contemporâneos implica não apenas um conhecimento dos textos, mas também um conhecimento do mundo.(6) Como observa Giddens: "A circunstância de ser escrito é básica para o fenômeno hermenêutico: um texto ganha uma existência própria, separada de seu autor. Uma vez que o entendimento de um texto é uma mediação criativa de tradições, tal entendimento é um processo sem fim; ele nunca pode ser 'concluído' porque novos significados são continuamente criados por leitores do trabalho dentro de novas tradições."(7) Dessa forma, o fulcro dos problemas da hermenêutica estaria, para o autor, não no entendimento dos textos escritos, e sim na *mediação dos quadros de significado em geral*. Seguindo essa linha de raciocínio, encontramos elementos para compreender melhor o processo de renovação dos gêneros: à matriz cultural pré-formada e popularizada são acrescentados os dados da experiência social contemporânea. No caso da narrativa policial, o interesse que desperta e sua conseqüente perenidade decorrem não só dessa plasticidade, como também do fato de sua

estrutura básica apoiar-se sobre temas essenciais ainda em aberto, capazes de interpelar o seu público: os mecanismos de coerção social, a transgressão, a violência, a culpa, a constituição e transformação das identidades.

A narrativa policial, entre o modernismo e a modernidade

Um dos traços mais instigantes do estudo da narrativa policial na sua ligação com as mudanças culturais provocadas pela modernidade é a comunicação com determinados setores do modernismo literário(8). O texto policial está constantemente na iminência de desdobrar uma rica retórica suscetível de desembocar num determinado tipo de "obra aberta" geralmente associada ao modernismo. Para abordar este tópico, utilizaremos a análise desenvolvida por Jacques Dubois(9), procurando complementá-la com contribuições de outros autores.

A dificuldade em enquadrar o gênero policial dentro de um estatuto na configuração literária geral provém de uma concepção datada das produções populares e de massa. Embora seja verdade que essa produção apóie-se basicamente sobre um "conformismo" triplo - de escritura, de estrutura, de imaginário -, não se reduz apenas a isso. Ela não pode ser pensada sem que se considerem suas relações com a cultura erudita e os mecanismos de *troca* que são estabelecidos - e não de pura imitação ou degradação, como quer a teoria cultural tradicional. De forma simples, isto exprime-se por uma exigência cada vez maior em relação ao saber, ao imaginário e à linguagem postos em jogo.

Esta evolução manifesta-se através do acesso à dupla postura que caracteriza toda literatura modernista: a ruptura com a tradição, mesmo a mais imediata, e a inovação mantida por si mesma.

O campo engendrado pela narrativa policial apropriou-se da grande lei modernista da criação/distinção, da provisória anomia dentro de um contexto de regras. Existe uma violenta clivagem entre a produção cultivada e a produção popular, permeada por uma vasta zona intermediária ou média. Criadores e criações não passam facilmente de uma zona à outra, em função da discriminação social e cultural que rege a clivagem. A dupla origem do gênero, ao mesmo tempo intelectual e popular, conduziu-o naturalmente a identificar-se com uma posição *média* em face da produção geral. A narrativa policial desloca a lei distintiva do terreno de um debate estético, do qual *a priori* está excluída, integrando-a em seu dispositivo, mais discreto, de transformação genérica. Uma boa dosagem entre estereótipo e inovação garantiu assim a sua permanência: o gênero produz uma curva de progressivo refinamento, que não excede jamais os progressos de instrução e o nível de competência do leitor médio.

Nesse aspecto, o autor mostra alguns pontos de contato com a análise de Pierre Bourdieu[10] sobre o tema. Dubois, entretanto, está mais preocupado em tecer uma análise do sistema literário como uma rede de condicionamentos recíprocos. Seu interesse maior não é pelas estratégias de legitimidade simbólica geradas pelo campo da narrativa policial, voltando-se

muito mais para as ligações propriamente culturais que ele estabelece globalmente. Desta forma, aproxima-se das considerações formuladas por Umberto Eco e José Paulo Paes[11]. Para estes autores, a oposição que se estabelece dentro do sistema literário não deve ser pensada entre um pólo erudito, valorizado positivamente, e outro de massa, valorizado negativamente por ser considerado mera degradação do primeiro, já que opera através de "transferências ilegítimas". Esses autores propõem outra distinção, que teria como campos polares a literatura de *proposta* (ou de vanguarda) e a literatura de *entretenimento*: "Estabelece-se, assim, uma dialética entre uma arte dirigida para experiências originais e uma arte dirigida para o assestamento das aquisições, de modo que eventualmente cabe à segunda realizar as condições fundamentais da mensagem poética, enquanto que a primeira constitui apenas uma corajosa tentativa de realização. Trata-se, naturalmente, de casos a investigar criticamente, situação por situação. (...) No nosso caso, urgia enfatizar a série de gradações que se criam, no interior de um circuito de consumo cultural, entre obras de descoberta, obras de mediação, obras de consumo utilitário e imediato, e obras que aspiram falsamente à dignidade da arte: e portanto, ainda uma vez, entre cultura de vanguarda, cultura de massa, cultura média e Kitsch."[12]

Existe, para Dubois, uma parcela da criação de massa que possui consciência de si mesma, não se contentando mais com seu estatuto inferior, inscrevendo-se em relações muito mais dialéticas com a cultura cultivada, para além da "transferência

simbólica". Uma ideologia da criação e da originalidade ganhou certos setores da produção dita trivial, que progressiva e visivelmente integraram as regras de funcionamento da cultura erudita, para além do mero simulacro. O autor não avança nas razões sociais que produziram esta mudança, mas podemos encontrá-las em algumas indicações de David Harvey e Mike Featherstone[12]. Embora concentrem suas análises sobre a emergência do pós-modernismo, especialmente a partir da década de 60, as reflexões desses autores acompanham uma linha de tempo mais ampla, na medida em que vêem essa condição diretamente relacionada aos desdobramentos da modernidade.

A construção de novos sistemas de signos e imagens constitui-se num aspecto importante desse processo. A publicidade e a mídia passaram a ter um papel integrador das práticas culturais, assumindo maior importância na dinâmica de crescimento do capitalismo. Essa "indústria" dos produtores de signos e imagens apóia-se sobre o poder de inovação de uma série de produtores diretos. A ampliação da mídia e do sistema de educação formal gerou uma *massa cultural* formada pelos transmissores da cultura, por si mesma ampla o suficiente para configurar um mercado para essa produção. Além disso, esse é o grupo que constitui os *intermediários culturais*, encarregados também de produzir os materiais populares para o público mais amplo da cultura de massa. Daí a colocação de Featherstone: "A desestabilização das hierarquias simbólicas existentes, portanto, talvez não ocorra meramente em resposta às táticas usurpatórias e de vanguarda de artistas marginalizados, mas em

termos de um aumento, ao mesmo tempo, da demanda e da capacidade de fornecer bens simbólicos e culturais de vários tipos (inclusive bens culturais de consumo e não apenas bens artísticos e intelectuais). O surgimento de novos intermediários culturais e novos públicos para os bens simbólicos no interior da própria classe média também deve ser entendido em termos de mudança nas interdependências mais amplas entre especialistas em negócios, economia e Estado, e especialistas em produção simbólica, mudanças que fazem parte de um processo a longo prazo de valorização da arte. (...) Com efeito, eles contribuem para destruir algumas das antigas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno do eixo cultura popular/alta cultura."(14)

Para Dubois, a literatura de gênero conhece turbulências comparáveis às que caracterizam a literatura de proposta. Estes setores da cultura de massa geram seus sub-setores vanguardistas, dos quais emergem autores e obras cuja reconhecida qualidade permitirá prudentes parentescos com a literatura cultivada. A crítica social do *hard-boiled* americano e o realismo psicológico dos autores franceses, por exemplo, ajudaram a "enobrecer" o gênero policial. No decorrer do tempo surgiu uma corrente de invenção e renovação que, jogando sobre certas formas de ruptura, merece ser designada, pelo menos heuristicamente, como a *vanguarda* do gênero.

Ao mesmo tempo, assinala Dubois, o romance cultivado mais criativo interessa-se regularmente pela forma da narrativa policial, tomando emprestado com freqüência ao enigma e à investigação os fundamentos de sua própria construção. A

literatura de proposta reconhece, assim, nessa forma "não-legítima" um modelo de agenciamento em consonância com suas exigências e orientações. Um fenômeno de empréstimo largamente difundido entre grandes escritores contemporâneos: Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges e Bioy Casares, Leonardo Sciascia, Graham Greene, Friedrich Durrenmatt, etc. Apesar das diferenças entre esses autores, é possível isolar um traço comum: a intenção irônica de desviar um modelo de sua norma. O que não significa uma simples desmontagem paródica. A retomada do modelo é obtida seguindo-se os princípios e as regras do gênero; no momento em que a narrativa atinge sua plenitude é que se produz a sua negação e o seu desarranjo. O modelo importa, sejam quais forem as modificações que sofra, pelo seu valor próprio, tanto por seus recursos temáticos quanto retóricos. Exasperar o uso de um modelo de referência é, apesar de tudo, reconhecer sua rentabilidade, seu poder de engendramento e, de qualquer forma, adotá-lo.

Essa troca permanente que se processa entre a vanguarda "oficial" e a vanguarda policial está no cerne da própria modernidade, constituindo em si um fato cultural importante. Segundo Dubois, é como se a história de crime e detecção fosse a última história narrável, como se todas as outras tivessem perdido sua credibilidade e somente ela, com sua conjunção de enigma lúdico e investigação dramática, guardasse ainda todo o seu poder de atração.(15) A narrativa policial, em certo sentido, monta um horizonte de interpretação para nossa época, fazendo a cartografia simbólica dos dilemas sociais e

existenciais do homem contemporâneo. Uma mitologia moderna, urbana, problemática e violenta.

Os novos romancistas e também certos cineastas reconhecem no texto policial uma narrativa emblemática da crise do sujeito, incorporando-a à problemática institucional de nosso tempo: os aparelhos repressivos do tipo policial e sua vocação em garantir e controlar as identidades individuais. A narrativa policial evoca a crise identitária para melhor simular sua canalização e dar-lhe termo; a identificação é uma forma tão aproximada quanto artificial de interromper sua propagação. Já o romance de vanguarda toma o gênero de empréstimo, mas jamais no espírito de colocar um ponto final no questionamento do sujeito sobre a realidade e sobre sua identidade. A crise do sujeito[16], aberta historicamente por Nietzsche e Freud, é assumida e toma livre curso, agora mais visivelmente, já que se desenvolve com referência a um sistema conhecido, recusando soluções convencionais a esta situação crítica, que é vivenciada ironicamente.

Isto se torna particularmente significativo se considerarmos que a narrativa policial também é filha das Luzes, surgindo num momento de expansão e consolidação da Razão. Entretanto, as promessas de segurança e racionalidade vislumbradas pelo senso comum nesse movimento não se cumpriram plenamente, como aponta Anthony Giddens: "Pois quando as reivindicações da razão substituíram as da tradição, elas pareciam oferecer uma sensação de certeza maior do que a que era propiciada pelo dogma anterior. Mas esta idéia parece persuasiva

apenas na medida em que não vemos que a reflexividade da modernidade de fato subverte a razão, pelo menos onde a razão é entendida como ganho de conhecimento certo. A modernidade é constituída por e através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas a equação entre conhecimento e certeza revelou-se erroneamente interpretada. Estamos em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado."(17)

Embora a idéia de totalidade não seja abandonada, o pensamento sistematizante começa a entrar em crise. Desde a segunda metade do século XIX tem se visto com descrédito crescente a proposta de um conceito de razão pura e simples capaz de explicar o mundo. Qual o significado desse fato para a narrativa policial? Segundo Orlando Miranda: "A razão em crise, por sua vez, implicaria tomar o crime não como elemento isolado da irracionalidade, senão como perda de consistência do próprio conceito de razão aplicável à sociedade, face a um colapso da noção de consciência coletiva e o advento de novas explicações para o comportamento humano. Nesse caso, o homem ou o meio é que seriam continentes da irracionalidade. A ação racional que resolve o crime, na verdade atua em campo mais estreito, contrastando e se mostrando impotente por referência às questões mais amplas do comportamento humano e social. Em outras palavras, a racionalidade aplicada apenas realça uma não-racionalidade que a envolve."(18)

Ainda com relação a esse ponto, é importante lembrar que a narrativa policial, na sua circularidade interna de papéis, onde vários suspeitos surgem como potenciais culpados, encena os dilemas de identidade a que estão submetidos os indivíduos na modernidade. O sujeito autocentrado do Iluminismo cede lugar a um sujeito "descentrado", cuja identidade, plural, emerge da sua relação com os outros: "Em resumo, pode-se dizer que na primeira fase do romance policial a busca do assassino corresponde à busca da identidade humana, cujos contornos históricos se fragmentam. Poe está preocupado com a multidão nas cidades. É o período da primeira modernidade, e a identidade do assassino é a grande questão num mundo que começa a ver seus valores mais caros se desintegrarem. Na segunda fase, rompe com a tradição discursiva e intelectualista que o consagrara anteriormente. A dificuldade de narrar coincide com os impasses históricos das sociedades ocidentais."(19) Em termos mais sociológicos, diríamos que a transgressão criminosa, na primeira fase da narrativa policial, poderia ainda ser enquadrada num conceito positivista como o de "patologia", diferentemente do que ocorre no *roman noir*, onde aponta para a crise do sujeito e da Razão.(20)

Dubois, ao levar em conta essa transformação na "estrutura de sentimentos", mostra o alcance alegórico da narrativa policial e sua significação primeira: a narração hermenêutica policial responde à velha questão ontológica do ser e de sua essência, porque ela questiona a identidade, porque ela confronta o indivíduo à falta, porque ela joga com a sua morte,

reunindo o ponto de vista mais contemporâneo sobre a instabilidade desse ser. A obsessão da investigação e o delírio de interpretação que habitam todos os detetives articulam-se em torno dessas questões. Eles conduzem, ao fim de cada breve trajeto, a uma reasseguração quanto à especificidade do sujeito e de seu outro: o culpado é culpado, o detetive é detetive. Mas esta segurança tem curta duração, porque as questões permanecem e as dúvidas são relançadas nas novas narrativas que não cessam de surgir. Para Dubois, é nas freqüentes transferências e retornos de papéis que reside a grande tentação de toda narrativa policial, conduzida regularmente a um limite tênue, onde a qualquer momento as identidades podem se embaralhar. A narrativa policial encena, em nosso entender, uma transformação no paradigma identitário: da busca de uma identidade *essencial* do sujeito, passamos a uma busca *relacional* dessa identidade - não mais una, e sim plural.

A universalização do gênero

A partir de sua origem européia e seu posterior desdobramento norte-americano, a narrativa policial estendeu-se a todo o planeta. Este processo de universalização do gênero possui duas dimensões. A primeira, mais evidente, é de ordem espacial, com a multiplicação dos *locus* de produção da narrativa policial para além do eixo anglo-americano e francês[21], e diz respeito aos processos de mundialização do capital e globalização da cultura de massa. A segunda dimensão, um pouco

mais sutil, decorre da primeira e corresponde às variações de ordem temática, relacionando-se à segmentação dos públicos e ao multiculturalismo.

A narrativa policial, como vimos no capítulo II, acompanhou o deslocamento dinâmico do capital para os Estados Unidos, dando origem ao *roman noir*. Mais que um desdobramento de subgêneros, ocorreu ali uma importante mudança: a narrativa policial ampliou seu espaço de penetração e visibilidade ao ser absorvida por outras formas de expressão, como o rádio, os quadrinhos, o cinema e, posteriormente, a televisão. Essa fase de "imperialismo cultural" também seguiu, no geral, a lógica fordista da produção, gerando produtos padronizados e em série (como demonstraram várias análises, notadamente as vinculadas ao pensamento da Escola de Frankfurt, sobre as quais não iremos nos deter aqui). De qualquer forma, o que nos interessa reter desse fenômeno é que ele proporcionou uma "educação" temática e visual de uma grande massa de consumidores culturais, divulgando ícones e *topos* que contribuíram para a criação de uma "mitologia moderna", na expressão de Edgar Morin[22], de alcance global.

Por outro lado, o abandono das noções de imperialismo e dependência cultural não implica a desconsideração das dimensões políticas e ideológicas presentes no processo de globalização, como observa Maria Celeste Mira[23]. Trata-se, entretanto, de buscar apreender as mudanças e nuances envolvidas no processo de globalização, contemplando o crescimento das indústrias culturais nacionais e locais e sua relação com suas congêneres globais, e de ambas com os consumidores culturais, locais e

globais. Raciocínio válido não só para os países do Primeiro Mundo, como também para os do Terceiro Mundo, introduzindo-se aqui mais um elemento de problematização, já apontado por Morin: nestes países, a penetração da cultura de massa, particularmente na forma da mídia, começa a revolucionar as mentalidades *antes* que a esfera dita estrutural da sociedade seja transformada, levando o conflito entre tradição e modernidade a desdobramentos muitas vezes inéditos.(24)

As novas tecnologias de comunicação e a circulação de capitais decorrente da "acumulação flexível" acarretaram, mais recentemente, mudanças nas condições de produção, recepção e consumo de bens culturais de massa. Essas mudanças implicaram não só a disseminação de novos centros produtores de bens culturais, como também alterações nas formas e conteúdos desses bens: "A produção atinge uma dimensão global, mas mais flexível. Essa fase vem se caracterizando por uma maior especialização da produção cultural destinada a segmentos particulares. Uma produção menos padronizada, portanto, e mais ágil e receptiva a novas e menos abrangentes demandas. Algo análogo ao que Harvey define como 'acumulação flexível'. De fato, uma das tendências que mais se acentua na indústria cultural de hoje é a que os profissionais de marketing chamam de 'segmentação'. Em todos os setores, seja o de publicações, de televisão ou de música, diversificam-se os produtos, buscando atingir públicos específicos situados em diferentes faixas etárias, classes sociais, gêneros, regiões, estilos de vida e mesmo etnias."(25)

No caso da narrativa policial, um exame da produção recente mostra claramente como o gênero, sem perder suas características essenciais, desdobrou-se temática e estilisticamente para dar conta dessa segmentação. Dois estratos já vinham sendo contemplados há algum tempo: o público infanto-juvenil, com toda uma literatura paradidática, além de filmes e desenhos animados, que assimilaram a forma da narrativa policial[26], e o público feminino, que viu alguns produtos da literatura "romântica" atualizados com a incorporação de elementos típicos das narrativas policiais, ou mesmo exemplares do gênero cujo papel principal, tradicionalmente masculino, passou a caber às heroínas[27]. Outras "minorias" e grupos específicos também foram contemplados com detetives próprios: negros, índios, judeus, comunistas praticantes e arrependidos[28]. Isso sem falar na galeria de excêntricos presente nos romances com pretensão *cult*: monges medievais (*O nome da rosa*, de Umberto Eco), enxadristas e historiadores da arte (*O quadro flamenco*, de Arturo Pérez-Reverte; *A variante Lüneburg*, de Paolo Maurensig), psicanalistas e seus clientes (*Neutralidade suspeita*, de Jean-Pierre Gattégno); e até, quem diria, escritores de romance policial (*Hammett*, de Joe Gores).

A universalização da narrativa policial levou-a à multiplicação e à diversificação. Talvez estejam aí os grandes pontos de interrogação na abordagem contemporânea do gênero: considerar até que ponto ele apresenta diferenças de cultura para cultura, em termos nacionais (o que difere o romance policial inglês do espanhol, este do francês, e todos eles do

brasileiro, etc.), e considerar quais as implicações que a temática multicultural e as relações Norte-Sul trouxeram para este tipo de literatura: o papel das minorias e dos grupos organizados ou não dentro da narrativa, as diferenças entre Primeiro e Terceiro Mundo e como elas se refletem na produção policial destes países. Diferenças que irão se refletir não apenas tematicamente, mas também no interior da própria organização textual, definindo estilos singulares. A partir de uma pesquisa desse tipo talvez possa emergir o pano de fundo social no qual se modificam os quadros simbólicos de referência e os indivíduos negociam suas identidades culturais, consideradas em contextos perpassados por dinâmicas globais, regionais e locais.

Na segunda parte, procuraremos esboçar uma primeira abordagem dessas questões analisando o caso brasileiro, particularmente através da obra de Rubem Fonseca.

NOTAS

(1) CANDIDO, Antonio: "A personagem do romance". In: CANDIDO, A.: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p.60.

(2) A noção de actante foi introduzida por A. J. Greimas, procurando incorporar uma abordagem sintática da narrativa ao inventário de *papéis* estabelecidos por Vladimir Propp em sua análise morfológica dos contos de fada: "Os actantes de Greimas são: *Sujeito, Objeto, Destinador, Destinatário, Oponente, Adjuvante*; as relações que mantêm formam um *modelo actancial*. A estrutura do relato e a sintaxe das línguas (que conserva algumas dessas funções) tornam-se, assim, duas manifestações de um modelo único. Os actantes de Greimas põem em evidência uma diferença na concepção dos papéis em Souriau e em Propp. Este identifica cada papel a uma série de *predicados*; Souriau e Greimas, em compensação, o concebem fora de toda relação com um predicado." In: DUCROT, O. e TODOROV, T.: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 212. Na abordagem de Greimas, o sujeito perde sua tradicional posição privilegiada, dada em oposição ao predicado, para transformar-se em apenas mais um dos actantes, cuja característica emerge da *relação* com os demais.

(3) DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris, Nathan, 1992, Livre II, c. V: "Le système des personnages".

(4) Idem, ibidem, cap. V: "Le système des personnages".

(5) Schleiermacher já mostrava que o entendimento é o compartilhar de uma "comunidade de sentido"; para ele, o fenômeno do entendimento requer um componente comparativo e outro de caráter intuitivo. Dilthey, por sua vez, insiste que não é possível conceber um entendimento carente de pressupostos - todo ato de entendimento tem lugar no interior de um determinado contexto ou horizonte. Gadamer reforça este ponto, segundo Giddens, ao afirmar que "todo entendimento está situado na história, e é um entendimento a partir de um quadro particular de referência, tradição ou cultura." In: GIDDENS, Anthony: *Novas regras do método sociológico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 60. Sobre Schleiermacher e Dilthey, vide ECHEVERRIA, Rafael: *El buho de Minerva - Introducción a la filosofía moderna*. Santiago, Dolmen Ediciones, 1993, cap. XVI.

(6) ECO, Umberto: "A inovação no seriado". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. Do mesmo autor, ver também *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

(7) GIDDENS, A., *Novas regras do método sociológico*, p. 68. O autor aponta para a dificuldade implícita nesse ponto de vista, na medida em que a adoção de uma leitura qualquer torna-se uma questão arbitrária. Como contraponto, ele mostra a necessidade

de reconhecimento da autonomia do objeto, mas concebendo o texto como criação *localizada* de seu autor: "Existe uma diferença entre tentar entender o que um autor quis dizer com o que escreveu, e como o texto foi recebido pelos contemporâneos para quem ele se dirigia, por um lado, e entender a importância do texto para as circunstâncias de nossa própria atualidade, por outro." (p. 68) Para Giddens, é este processo que estabelece a hermenêutica como método - um método ancorado solidamente na história, acrescentaríamos nós.

(8) Para efeito de distinção, estaremos utilizando os termos modernismo e modernidade nas seguintes acepções: *modernismo*, num sentido mais restrito, aplicado aos experimentos de vanguarda no campo artístico e literário e *modernidade* no sentido amplo do conjunto de transformações socioculturais que ocorreram nos séculos XIX e XX, associado aos processos de urbanização e mudança provocados pela Revolução Industrial, nos campos econômico e tecnológico.

(9) DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris, Nathan, 1992. Particularmente Livre I (*Unité d'une histoire*), capítulos III ("L'émergence du moderne") e IV ("La loi du genre").

(10) BOURDIEU, Pierre: "O mercado de bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

(11) ECO, Umberto: "A estrutura do mau-gosto". In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979. PAES, José Paulo: "Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)". In: *A aventura literária*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

(12) ECO, Umberto, op. cit., pp. 116/117.

(13) HARVEY, David: *A condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1992. FEATHERSTONE, Mike: "Por uma sociologia da cultura pós-moderna". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* nº 25. São Paulo, Anpocs, jun/1994.

(14) FEATHERSTONE, Mike, op. cit., pp. 18/20.

(15) Essa linha de raciocínio, embora com outros argumentos, também é compartilhada por Jorge Luis Borges: "Que poderíamos dizer como apologia do conto policial? Há algo que se revela por demais evidente e correto: nossa literatura tende ao caótico. Tende-se ao verso livre, por ser mais fácil que o verso regular. Na verdade é muito difícil. Tende-se a suprimir personagens, e os argumentos, enfim, tudo é muito vago. Nesta nossa época, tão caótica, há algo que, humildemente, tem mantido as virtudes clássicas: o conto policial." BORGES, J. L.: "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 40.

(16) Em seu ensaio "Situação do romance", Júlio Cortázar, ao analisar os desdobramentos contemporâneos do romance diante da crise existencial na qual a modernidade mergulhou o homem moderno, faz a seguinte apreciação da narrativa policial, na sua vertente "noir" americana: "Esta novelística (que cito, é claro, em suas formas extremas) responde claramente a uma reação contra o romance psicológico, e a um obscuro desígnio de *compartilhar o presente do homem*, de *coexistir com seu leitor* num grau que jamais teve antes o romance. Tal coexistência supõe o afastamento da 'literatura' enquanto esta represente uma fuga ou um ensino; supõe a busca de uma linguagem que seja o homem em vez de - meramente - expressá-lo.(...) não importa se a obra de Albert Camus é mais importante do que a de Dashiell Hammett, se o homem ao qual adere uma narrativa como *L'Étranger* é mais significativo para nossos dias do que o homem cujo turvo itinerário explora *The maltese falcon*. Ao contrário, o que me parece importante é que ambos, Mersault e Sam Spade, sejam nós, sejam imediatismo. Não como contemporâneos, mas como testemunhas de uma condição, de uma humilhação, de uma sempre esperada libertação." CORTÁZAR, J.: "Situação do romance".In: *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 82.

(17) GIDDENS, Anthony: *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, UNESP, 1991, p. 46.

(18) MIRANDA, Orlando: *O mistério dos mistérios (esboço de uma tipologia sociológica da literatura policial)*. São Paulo, USP, 1994 (série Cadernos de Sociologia), p. 10.

(19) KHÉDE, Sonia Salomão: "A quem interessa o crime? ou: O romance policial à procura de sua identidade". In: ZILBERMAN, Regina (org.): *Os preferidos do público.* Rio de Janeiro, Vozes, 1987, pp. 46/47.

(20) Sobre o tema, vide ALMEIDA, Marco Antonio: "Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial". In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 22, nº 1/2. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1991 e MIRANDA, Orlando, op. cit.

(21) Uma vasta listagem de países que produzem romances policiais fora desse eixo é dada por Paulo de Medeiros e Albuquerque em seu livro *O mundo emocionante do romance policial*, cobrindo China, Japão, Austrália, Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Noruega, Espanha, Holanda, Itália, Polônia, Portugal, Suíça, México, Uruguai, Argentina e Brasil.

(22) MORIN, Edgar: *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo -1. Neurose.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 90: "E é porque a *cultura de massa* se torna o grande fornecedor dos *mitos condutores* do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que a impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o *real*. Ela não é só *evasão*, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, *integração*." Ao sublinhar este aspecto integrador da cultura de massa e sua penetração no universo

cotidiano dos indivíduos, Morin relativiza as críticas ideológicas que, ao concentrarem-se nos aspectos de dominação, sublinham apenas o lado negativo da cultura de massa. Dessa forma, "As necessidades de bem-estar e de felicidade, na medida em que se universalizam no século XX, permitem a universalização da cultura de massa. Reciprocamente, a cultura de massa universaliza essas necessidades. Isso significa que a difusão da cultura de massa não resulta apenas da mundialização de uma civilização nova, ela desenvolve essa mundialização. Desperta as necessidades humanas subdesenvolvidas, mas em toda parte virtuais, contribui para a expansão da nova civilização."(p.159)

(23) MIRA, Maria Celeste: "O global e o local:mídia, identidades e usos da cultura". In: *Margem* nº 3. São Paulo, EDUC, dez/1994.

(24) MORIN, E., op. cit., pp. 158/165.

(25) MIRA, M.C., op. cit., p. 135.

(26) Para ficarmos apenas no caso brasileiro, poderíamos citar a pioneira Lúcia Machado de Almeida, que abriu o filão com seu *O escaravelho do diabo*, de 1956, e à qual vieram juntar-se Stella Carr, José Carlos Marinho, e mesmo autores "adultos" que incursionaram pelo gênero, como José Louzeiro e Luís Fernando Veríssimo.

(27) Muitos dos romances de Sidney Sheldon podem ser lidos como atualizações de folhetins românticos do tipo "*... E o vento levou*", onde o ambiente rural é substituído pelo urbano, os choques de poder são mediados por grandes capitais provenientes de heranças ou impérios industriais que possuam um certo *glamour* (moda, perfumaria, comunicação, etc.). O entrecho policial, em geral envolvendo crimes passionais, fornece os elementos de suspense para a narrativa. Já no terreno propriamente da ficção policial, podem ser citadas como "heroínas" miss Marple, de Agatha Christie, a professora Hildegard Whiters, de Stuart Palmer, e, no ramo da espionagem, Modesty Blaise, de Peter O'Donnel.

(28) A expressão negra na narrativa policial possui um clássico absoluto, Chester Himes com seus detetives do Harlem, Ed Caixão e Coveiro Jones. Mais recentemente, Walter Mosley tem se mostrado um seguidor à altura, com o personagem Easy Rawlins. Na década de 60 os detetives negros atingiram o primeiro plano nas telas, seja na televisão, com um seriado exclusivo, *Shaft*, seja no cinema, com, por exemplo, *No calor da noite (In the heat of the night, 1967)* de Norman Jewison, que faturou cinco prêmios Oscar. Dois detetives índios politicamente corretos são os protagonistas dos romances de Richard Ellis. A comunidade judaica não precisa mais invejar os cristãos e seu Padre Brown, pois pode orgulhar-se da astúcia do rabino David Small, de Harry Kemelman. Os detetives com carteirinha do Partido continuam vigilantes atrás dos inimigos do Estado nos romances policiais cubanos, mas já mostram um certo desencanto em Moscou, como o protagonista de *Parque Górki*, de Martin Cruz Smith. Nada

comparável, porém, ao cinismo de Pepe Carvalho, o ex-comunista que virou detetive particular e é contratado pelo Partido Comunista Espanhol em *Assassinato no comitê central*, de Manuel Vázquez Montalbán.

II – UM CASO PERIFÉRICO: A NARRATIVA POLICIAL BRASILEIRA

CAPÍTULO IV - A NARRATIVA POLICIAL NO CONTEXTO DA MODERNIDADE BRASILEIRA

Detetives tupiniquins: matutos, picarescos & paródicos

A primeira narrativa policial brasileira foi escrita em parceria por quatro autores: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Corrêa e Medeiros e Albuquerque. Intitulada *O mistério*, foi publicada na forma de folhetim no jornal *A Folha*, no ano de 1920. A obra era uma transcrição paródica do modelo do policial-enigma: seu detetive, Mello Bandeira, fracassa sempre que tenta transpor os métodos de investigação científica para a realidade brasileira, sendo motivo de troça; as reações da imprensa e da opinião pública e a polícia como instituição são satirizadas e criticadas. A própria narrativa policial, permeada de citações ao gênero e fora dele, também é ironizada: "*O mistério* ironiza a literatura policial-enigma clássica. E auto-ironiza-se perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente os seus recursos. É, também, por via do cômico que esta narrativa faz críticas à polícia. Mas seu desfecho é sua grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada colocando em cena um júri impressionável (o que é posto, na narrativa, como característica nacional), a decidir sobra a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor neste tipo de narrativa."(1)

Esta obra já passava a impressão, reforçada posteriormente por críticos e autores nacionais de narrativas policiais, de uma

"falta de clima", no Brasil, para o desenvolvimento desse tipo de literatura. Informação e modelos eram acessíveis: desde a década de 30 o país dispunha de coleções, como a *Série Negra* e a *Coleção Paratodos*, da Companhia Editora Nacional, e *Coleção Amarela*, da Editora Globo, que publicavam os clássicos do gênero.(2) As raízes do problema seriam, portanto, outras. Para o crítico Luís Martins, o nó da questão estaria no aparelho policial. Segundo ele, a forma de atuação da polícia brasileira tiraria a credibilidade de qualquer narrativa, pois o escritor que "não quisesse fazer obra inteiramente falsa, sem qualquer possibilidade de convencer o leitor, deveria criar sua hipótese dramática de acordo com o que de fato aconteceria no caso de um crime real: a polícia começaria prendendo todos os suspeitos, e a obra não passaria da terceira página, isto é, não haveria romance, e sim uma trágica descrição de espancamentos, interrogatórios, torturas físicas e notícias berrantes nos jornais de escândalo."(3) Marcos Rey comenta o fato de Jerônymo Monteiro (que escrevia sob o pseudônimo de Ronnie Wells) ambientar as aventuras de seu detetive Dick Peter em Nova York: "Jerônymo, que paradoxalmente era um nacionalista apaixonado, usava a máscara norte-americana de Ronnie porque naquelas décadas de 40 e 50 afirmava não haver no Brasil tensão e atmosfera para o desenvolvimento de uma razoável estória policial. Mesmo sob a neblina paulista e apesar do nosso arquivo policial contar com enigmas antológicos como os do Restaurante Chinês, o Triplo Assassinato no Castelo da Rua Apa e do Crime do Martinelli, Jerônymo jamais se encorajou a criar um detetive que

agitasse no subdesenvolvimento capricorniano. Para ele não dava, seria falso."(4)

Marcos Rey tampouco leva excessivamente a sério a narrativa policial brasileira em *Malditos paulistas*, que mistura toques picarescos ao gênero, na figura de seu (anti)herói Raul, retrato típico do "malandro carioca". A brincadeira com clichês do *roman noir* também é constante em *A região submersa*, de Tabajara Ruas, e nos contos de Luis Fernando Veríssimo com o personagem Ed Mort. Os personagens dos diferentes livros apresentam sempre a vinculação com alguma idéia de "caráter brasileiro", seja na forma de traços pessoais relacionados a estereótipos globais (misticismo, sexualidade exacerbada), seja na caracterização de "tipos" de facções sociais, razoavelmente concretas e datadas, localizadas social e historicamente. É o que observa Sandra Lúcia Reimão, ao assinalar a presença do elemento cômico na caracterização dos personagens: "Assim, nas narrativas aqui citadas como textos que, por um lado, rompem com o modelo e, por outro, inserem em seus protagonistas traços que fazem parte da idéia vigente de 'caráter brasileiro' encontramos, podemos dizer, como que uma relação biunívoca entre uma maior precisão na localização histórica e social de uma personagem enquanto 'brasileira' e um maior uso dos recursos cômicos para caracterizar esta personagem. Como que a indicar que quanto 'mais brasileira' for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária se torna a chave cômica para assinalar e ao mesmo tempo dar a dimensão desta defasagem."(5)

Ainda segundo a autora, nas narrativas policiais clássicas, as referências a textos de outros escritores possuem a função de assinalar a diferença e a superioridade de um detetive em relação a seu antecessor; no caso brasileiro, essas referências funcionam diversamente, colocando a narrativa em *defasagem negativa* em relação aos modelos do gênero. O romance *O mistério do fiscal dos canos*, de Glauco Corrêa, é um caso exemplar. Nele, a moldura clássica da narrativa policial (o cenário da metrópole urbana, a hermenêutica dedutiva por parte do detetive) simplesmente inexiste - a história se passa na pacata cidade de Santo Antonio do Roçado, para onde foi transferido o protagonista, o cabo Turíbeo. Este é o (anti)herói do romance, um simplório e pouco perspicaz membro da polícia cujo horizonte intelectual é a resolução de palavras cruzadas.

A chave cômica presente em diversas narrativas policiais brasileiras sinaliza a defasagem e a inadequação destas em relação aos modelos consagrados, mostrando no limite a inverossimilhança de seus paradigmas quando aplicados ao "tamanho fluminense", na expressão de Roberto Schwarz(6). Mesmo autores que buscam "levar a sério" a ambientação de histórias policiais em terras tupiniquins acabam por estabelecer "pactos de leitura" com seu público, expurgando determinadas características nacionais para garantir a verossimilhança do relato. é o que podemos observar, freqüentemente em paratextos, como na orelha do livro *O homem que matava quadros*, coletânea de contos policiais de Luiz Lopes Coelho. Após um breve comentário sobre as dificuldades que um autor de narrativas policiais

encontra no Brasil, onde é citado o já referido diagnóstico do crítico Luís Martins, é apresentado o protagonista das histórias, o delegado Leite: "... o Dr. Leite, - e é ele quem representa a polícia e a organização policial em seus contos, - é o delegado brasileiro com todas as *britânicas qualidades* de calma, tirocínio, astúcia, que a literatura inglesa consagrou e, sobretudo, *com o mais absoluto respeito pelos direitos do homem*. Figura, convenhamos, perfeitamente encontrável em nossos quadros policiais, *apesar da brutalidade, desaparelhamento e ineficiência quase total que os caracterizam*, o que permitiu a Luiz Lopes Coelho desenvolver suas tramas de acordo com o que realmente *aconteceria* no caso de um crime revestido de mistério ser entregue, exclusivamente, à habilidade de um homem como o Dr. Leite, *sem qualquer interferência, e danosa interferência, da máquina policial como a conhecemos aqui*."(7)

O que ressalta do diagnóstico de críticos e autores é que a "falta de clima" para a ambientação de narrativas policiais no Brasil decorre diretamente da própria estrutura social do país e de suas instituições. Impossível, portanto, levar o gênero "a sério" nessas condições. Assim, o que se configura nesses breves exemplos da literatura policial brasileira é a exacerbação do elemento cômico nas narrativas, indicador do deslocamento do modelo que, através da metalinguagem, transpõe para o *texto* o *contexto* nacional, onde *tudo*, em princípio, é passível de ser abordado comicamente. Componente de construção nos textos clássicos da literatura policial, o cômico passa entre nós a sublinhar as limitações impostas às regras desse tipo de

narrativa a partir da realidade local, que justifica a necessidade destas alterações. É como se, dada a inexistência ou a insuficiência dos elementos estruturais que proporcionaram o nascimento e desenvolvimento do gênero em seus países de origem (conforme tratamos no capítulo I), a narrativa policial só pudesse estabelecer-se entre nós (sem denunciar seu caráter inautêntico) de uma forma, dependendo do ponto de vista, *amaneirada* ou *degradada*, como paródia, blague ou sátira. Essa é, na verdade, uma meia-explicação, que não dá conta do problema como um todo. Afinal, a apropriação da narrativa policial nessa clave cômica relaciona-se também com uma das linhas fortes de nossa cultura e literatura, uma vertente cômico-popular há muito estabelecida no Brasil. Por outro lado, houve outra forma de apropriação do gênero, especialmente a partir dos anos 60, representada tanto por romances-reportagem/romances-denúncia, como por obras ficcionais claramente assumidas. Embora a clave cômica nessas obras estivesse ausente (ou presente de maneira subordinada), também podemos observar nelas as discrepâncias entre o modelo original e sua ressemantização local. Antes de examinarmos esse ponto, traremos mais elementos para iluminar a questão através de uma breve digressão sobre as reflexões de Roberto Schwarz a respeito das relações que se estabeleceram entre os modelos literários europeus e a produção brasileira.

Digressão: sobre algumas reflexões de Roberto Schwarz

Ao proclamar que as idéias estavam "fora do lugar" no horizonte ideológico do Brasil do século XIX, Roberto Schwarz forneceu uma importante chave para o entendimento de processos culturais que perduram até hoje[6]. A expressão emergiu da sua análise sobre a implantação diferenciada do capitalismo no Brasil e seu caráter periférico. O universalismo, a igualdade perante a lei e a liberdade do trabalho funcionariam, na Europa, como ideologia que, através das aparências, encobriria a essencialidade da exploração do trabalho. A disparidade entre a realidade do escravismo na sociedade brasileira e o ideário liberal europeu demonstraria a impropriedade das idéias burguesas - aqui elas também seriam falsas, mas num sentido diverso e diferente do original. Esta circunstância produziria uma espécie de "curto-circuito" na vida ideológica do país.

Em sua argumentação, o autor mostra como o real nexo da vida ideológica brasileira da época não estava na escravidão e sim na relação que se estabelecia entre latifundiários e homens-livres, o *favor*: "O favor é a nossa mediação quase universal - e sendo mais simpática que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção."[7] Ora, a ideologia burguesa sempre se bateu contra os "favores" do Antigo Regime - a inexistência do feudalismo entre nós propunha portanto, logo de saída, um arranjo

diferenciado do europeu. Apesar de antagônicas, idéias e realidade produziram uma coexistência estabilizada, na qual as primeiras puderam servir de justificação "objetiva" aos arbítrios praticados na segunda através do mecanismo do favor. Girando em falso, deslocadas do contexto que lhes dava a razão de ser, essas idéias tornavam-se aqui "ideologia de segundo grau", que sequer descreviam falsamente a realidade - tornavam-se parte do jogo de relevo social, ligando-se aos mecanismos de auto-estima e fantasia inerentes ao favor. A cumplicidade entre as partes envolvidas na querela ideológica possuía uma continuidade social mais profunda, com peso de classe: o favor assegurava a ambas as partes, particularmente à mais fraca, que nenhuma delas era escrava.

Dessa forma, a sensação de *dualismo* que emana do país, segundo o autor, derivaria do viés introduzido pelo escravismo e pelo mecanismo do favor nas idéias liberais: descentradas em relação às exigências por elas mesmas propostas, eram, entretanto, reconhecivelmente nossas nessa mesma qualidade. O desacordo entre as representações e seu contexto dará a tônica de nossa vida cultural: "Note-se, de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente, quando insiste na impossível autonomia cultural, e profundamente, quando reflete sobre o problema. Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidez ideológica das 'elites' eram parte - a parte que nos toca - da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em conseqüência, um

latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social."(10) As idéias não podiam ser postas em prática, mas também não podiam ser descartadas. Tal condição as colocou num sistema que acabou por afetá-las: embora rebaixasse o nível da reflexão cotidiana da vida ideológica, facilitava o ceticismo diante das ideologias. Ceticismo - é bom frisar - muito mais intuitivo do que efetivamente fundado na exploração dos limites do pensamento liberal.

As conseqüências para nossa vida cultural, de uma maneira geral - embora Schwarz esteja se referindo mais especificamente à literatura - foram imensas. Paradoxalmente, nosso "atraso" colocava as formas culturais importadas num contexto mais complexo que o original. No caso da literatura, a adoção do romance implicava também adotar a sua forma de tratar as ideologias, que no caso brasileiro estavam deslocadas: "Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio. É nessa qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre - ou evite - o descentramento e a desafinação. (...) Sem avançarmos por agora, digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por

sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada - em que imprevisível dormita a História - que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados."(11)

No terreno literário, a Europa havia formado um acervo comum, um repertório de temas do qual se alimentaram escritores das mais variadas estirpes - o aspecto *cumulativo* e *coletivo* da criação literária. Os escritores brasileiros tinham acesso a essa tradição ocidental, mas não possuíam o sistema de modificações sociais que lhes servira de base, bem como seus efeitos sobre as formas literárias. Desta maneira, a análise das obras brasileiras do período deve levar em conta: os empréstimos formais e seus pressupostos; a descrição da matéria a qual se aplicam; e os resultados literários desse deslocamento: "Isso posto, só em teoria dá-se o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que esta, por ser ao mesmo tempo impalpável e real, não comparece em pessoa entre as duas capas de um livro. O fato de experiência, propriamente literário, é outro, e é a ele que a boa teoria deve chegar: está no acordo ou desacordo entre a forma e matéria a que se aplica, matéria esta sim que é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura. É a forma desta matéria, portanto, que vai nos interessar, para confronto com a outra, que a envolve."(12)

Dando continuidade à análise da obra de Machado de Assis, Roberto Schwarz irá mostrar como este autor apontou para as

ambivalências da sociedade brasileira, ora aquém, ora além do ideário iluminista burguês. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a construção de um "narrador volúvel", com suas constantes e contraditórias variações de critério, ilustra as ambigüidades da elite dominante, que oscilava entre a norma (o liberalismo) e a infração (o sistema escravocrata). A obra de Machado de Assis aproveita e incorpora modalidades curtas de narrativa, como anedotas, apólogos, caricaturas e vinhetas, marcando interrupções no plano do conteúdo. Esse movimento encarna o espírito de volubilidade geral presente no romance, revestindo-o, entretanto, de uma aparência bonachona bem ao gosto da época. O império irrestrito das vontades tem, entretanto, uma conseqüência nefasta - a *volubilidade impede os indivíduos de se constituir efetivamente como tais*: "Por definição, a vitória do capricho é a derrota da subjetividade em sua acepção burguesa exigente, que pesa sobre aquela como um remorso: em busca de satisfação imaginária imediata, narrador, personagem ou leitor abrem mão do relacionamento externo ou interno que em dado momento é o *seu*. Com efeito, transformada em regra, a volubilidade impossibilita a conseqüência nos atos e nas idéias, sem a qual a força subjetiva, que está no trabalho de transformar e transformar-se, não existe, como não existe também a dialética entre indivíduo e sociedade, já que a consciência individual não chegou a se configurar como potência efetiva. Em plena era individualista, é uma abdicação de monta, ideologicamente crucial."(13)

Os princípios formais dos romances machadianos da segunda fase buscam resolver os impasses levantados pelos romances da primeira: desenvolvem uma relação profunda e dialética entre conteúdo, experiência social e forma. Diferentemente de Alencar, que produziu um universo literário fraturado pela conjunção inocente de matéria local e forma européia, Machado reintroduziu as presunções da modernidade, marcando porém sua diminuição e seu deslocamento nas condições locais, produzindo assim uma prosa muito mais orgânica que a do antecessor. Duas vertentes irão se encontrar na obra de Machado, que as sintetizará e desdobrará com resultados artísticos muito superiores - a *romântica*, de Macedo e Alencar, e a *cômico-popular*, de França Júnior, Manuel Antonio de Almeida e Martins Pena: "Digamos então que, sem prejuízo da acentuação diversa, as vertentes que indicamos exploram e desdobram uma mesma problemática, de origem extraliterária, proposta pelas grandes linhas da realidade nacional e de sua inserção no mundo contemporâneo. A matriz prática se havia formado com a Independência, quando se articularam perversamente as finalidades de um estado moderno, ligado ao progresso mundial, e a permanência da sociedade engendrada na Colônia. Entre esta configuração e a das nações capitalistas adiantadas havia uma diferença de fundo. Inscrita na nova divisão do trabalho, e do correspondente sistema de prestígios, a diferença adquiria sinal negativo: significava atraso, particularidade pitoresca, alheamento das questões novas, atolamento em problemas sem relevância contemporânea."(14)

Esse deslocamento instaura uma dialética entre o *não-ser* e o *ser outro* que gera um círculo vicioso entre a hegemonia do discurso europeu, sua ineficácia analítica diante da realidade local, e a impotência reflexiva que decorre da falta de força histórica para a concepção da atualidade em termos da própria experiência - existente, porém depreciada. Poucos escaparão dessa roda-viva.

Literatura e cultura de massa: alguns paradoxos

A análise empreendida por Roberto Schwarz mostra como a obra de Machado de Assis revela a iniqüidade das relações pré-capitalistas no Brasil, apontando as contradições presentes na absorção do ideário liberal-burguês por nossas elites. E mais: o faz de um ponto de vista eminentemente urbano e cosmopolita, que também marcaria, posteriormente, o Modernismo. Isto pelo menos até a década de 30, que presenciaria o retorno da hegemonia do regionalismo em nossa literatura. Embora não seja o caso de discutirmos o tema aqui, vale ressaltar a ambigüidade e defasagem em relação à realidade social em mudança.O processo de modernização brasileiro anterior à eclosão da II Guerra Mundial apresentava alguns traços comuns aos dos demais países latino-americanos, como observa Néstor García Canclini: expansão restrita do mercado, democratização para minorias e renovação das idéias sem grandes reflexos nos processos sociais[15]. Após a guerra, consolidou-se um padrão urbano-industrial no Brasil. Ocorreram grandes migrações, cujo principal foco de atração

foram as capitais da região Sudeste, particularmente São Paulo e Rio de Janeiro, que lançaram uma grande massa de pessoas socializadas no meio rural nordestino à indiferenciação das metrópoles. Um fenômeno que implicou na desconstrução e reconstrução de laços de identidade e na criação de novas comunidades socioculturais.

Foi dentro desse quadro que se consolidou uma sociedade de massa no Brasil. Este processo, entretanto, apresentou traços singulares ligados à condição periférica do país no cenário mundial e à peculiar estrutura socioeconômica do capitalismo aqui vigente. Sem desenvolver muito este ponto, podemos adiantar que alguns autores apontam para o diagnóstico de um "modernismo sem modernização" no Brasil. A partir desse dado, como observa Renato Ortiz, a "modernidade" brasileira configurou-se como um "projeto" que procurava conjugar a superação do atraso e a construção da identidade nacional.(16)

O desenvolvimento de várias áreas da atividade cultural, de uma maneira inédita até então, marcou as décadas de 40 e 50(17). A introdução do rádio à válvula e a permissão da vinculação de propaganda nos programas propiciaram o crescimento do sistema radiofônico. A "era do rádio" brasileira teve como vedetes as radionovelas e os programas de auditório e de música popular. O período viu a expansão do cinema norte-americano chegar ao país, que também passou a produzir, com a Vera Cruz e a Atlântida, significativa cinematografia própria. O mercado editorial se ampliou, tanto em relação aos livros como às revistas. A publicidade apresentou um crescimento notável, com a

esse "mercado" ainda configurava uma esfera de bens restritos. Faltava um traço fundamental da sociedade de massas: a expansão da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo. Esta característica fica mais patente ao examinarmos a mentalidade gerencial dominante na área. Segundo Ortiz, o empresário cultural dos anos 40/50 está mais próximo do "capitão da indústria", do aventureiro capitalista visionário e centralizador, do que da figura do *manager*, o homem de empresa preocupado com a organização técnica e administrativa, que progressivamente irá ocupar seu lugar nos anos 60/70. Esta mudança no cenário começou com a consolidação de um efetivo mercado de bens culturais. Transformações estruturais na sociedade brasileira, políticas e econômicas, inseriram cada vez mais o país no processo de internacionalização do capital. O Estado autoritário, a partir de 64, desempenhou a função de integração do território, proporcionando uma base nacional para a consolidação do "capitalismo tardio" no Brasil.

A temática urbana demorou a manifestar-se novamente na literatura brasileira, apesar de já estarem dadas as condições materiais. Fato talvez explicável por um certo conservadorismo de público e crítica, ainda próximos dos valores e ideologia da burguesia agrária, ou por uma visão de identidade nacional muito presa à idéia de natureza. Talvez. O importante é que o surto desenvolvimentista da segunda metade dos anos 50, passando pelas décadas de 60 e 70, rompeu em parte com esta visão.

Além disso, a violência crescente nas cidades de alguma maneira passou a explicitar o seu inverso: o poder. A lei também

multiplicação do número de agências (nacionais e internacionais) na área. Os anos 50 presenciaram também a introdução da televisão no país.

A grande efervescência cultural da época marcou uma reorientação nos padrões estrangeiros de referência, com a progressiva superação do *style français* pelo *american way of life*. Marcou também o surgimento de um público *urbano* que não existia anteriormente, formado pelos estratos mais escolarizados da sociedade - as camadas médias com veleidades burguesas e nacionalistas. Uma das ambigüidades dessa incipiente modernização periférica, decorrência da interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa, foi destacada por Renato Ortiz: determinadas atividades ligadas à cultura popular de massa foram investidas de uma "aura" que deveria, por princípio, pertencer à esfera de produção erudita: "Nesse caso, o trânsito entre o 'erudito' e os meios de massa transfere para esse último um capital simbólico que adere à cultura popular de massa que é produzida."(18) Se pensarmos na precária "acumulação primitiva" de capital cultural no Brasil, entenderemos também como a lógica da legitimidade cultural da esfera erudita será apropriada, afirmando uma hierarquia de valores dentro de uma mesma esfera de produção de massa (por exemplo, determinadas TVs serão consideradas de "elite" em oposição às "populares"). Parafraseando Roberto Schwarz, teríamos uma sociedade com mercadorias e produtos culturais "fora do lugar".

O público urbano emergente formou o mercado que definiu o potencial de expansão das atividades culturais no período, mas

era instaurada violentamente. Esta arbitrariedade do Estado repressor constituiu uma das razões da valorização de determinado tipo de literatura que surgiu então, preocupado em revelar os mecanismos ilegítimos que sustentavam o regime e suas nefastas conseqüências sociais. Eram "romances-denúncia" que bebiam de fontes diversas: a linguagem jornalística, o romance-reportagem (na linha de Truman Capote, em *A sangue-frio*), a narrativa policial e o memorialismo. No final da década de 70 e início dos anos 80, a crítica literária empreendeu uma revisão dos romances publicados nesse período. Davi Arrigucci Jr., comentando, entre outros, *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, aponta como uma das características dessas obras a junção desconjuntada entre alegoria e realismo na busca da totalidade, notando aí o traço fragmentário do jornalismo[17]. Na sua visão, o equívoco desses autores, por terem acesso às informações, estaria em sua presunção em deter a verdade, descurando do procedimento literário propriamente dito e produzindo simplificações ideológicas pela ausência de mediações. Elementos do cânone policial, especialmente nas modalidades *noir* e de espionagem, estão presentes em boa parte das obras, embora de maneira desigual - subordinada, em Callado; incidental, em Francis ("Parece uma coisa de guerra-fria, resolvida no cenário do Antonio's", segundo Davi Arrigucci); assumida e cada vez mais ostensiva em Louzeiro, sobretudo em seus romances posteriores, como *Aracelli, meu amor* e *2002 axioma* (este último, integralmente ficcional).

Observe-se que, no mesmo período, elementos da narrativa policial também marcavam presença na produção audiovisual brasileira, através principalmente de um cinema voltado para um público popular urbano imerso no universo dos meios de comunicação. Para José Mário Ortiz Ramos, "sem dúvida existe uma recorrência do gênero policial no cinema e televisão, e na situação específica da segunda metade dos anos 70 sua presença será ainda mais significativa."(20) Em certo sentido, a narrativa policial também estava "fora do lugar" nesse campo, como observa Ortiz Ramos: "Vemos portanto que estes filmes policiais retrabalham o gênero no interior do processo cultural brasileiro. Há todo um desejo de sua utilização para conseguir cativar o espectador, o que leva tanto às matrizes do cinema americano como a elementos presentes na memória popular e de massa nacional. Mas também temos agindo ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto dos anos 70, quando o aspecto de 'missão' da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular. 'Mocinhos' e 'bandidos' não conseguem desta forma se realizar plenamente, a ficção não deslancha com desenvoltura segundo os moldes dos estereótipos clássicos e vemos projetados nas telas personagens e filmes que carregam inevitáveis hibridismos e ambigüidades."(21) O paralelo com o cinema é interessante por mostrar que, no período em questão, configurava-se um universo cultural urbano e popular de massa no Brasil. Estavam dadas assim as condições para a elaboração de narrativas policiais

"brasileiras", pois o público já assimilara o gênero através da convivência com os meios de comunicação de massa.

Entretanto, a narrativa policial, índice da cultura de massa, era vista, em geral, de forma negativa - como rebaixamento do trabalho artístico, como sujeição às exigências do mercado, como colonização cultural, como alienação. Não se trata, como vimos anteriormente, de uma negatividade, mediante a presença de elementos cômicos em algumas obras, que sinalizaria o deslocamento ou a impropriedade da narrativa policial entre nós, pelo menos da forma como ela foi originalmente idealizada[22]. Generalizando um pouco, em maior ou menor grau trata-se da "condenação" de um elemento pertencente a uma outra esfera - a cultura de massa - que contamina e avilta a esfera superior na qual instalou-se - a da cultura erudita.

O que fica implícito nesse tipo de abordagem é ainda a velha noção de "autonomia da arte", calcada na dicotomia literatura erudita-literatura trivial, e o sistema de valoração correlato, que por princípio nega qualidade à cultura de massa, além de considerar com pessimismo e desalento o irreversível avanço da indústria cultural[23]. No caso brasileiro, este avanço conta com mais um elemento para a sua desqualificação, proporcionado pela problemática do "imperialismo cultural". Esta dicotomia, entretanto, isola e congela os termos que a compõem, *pois não considera sua interdependência no sistema cultural da modernidade, e nem as conseqüências daí resultantes.* No caso da narrativa policial, esse tipo de análise pode escamotear o problema em algumas obras, desconsiderando-as ou tratando-as

como meras paródias destinadas ao consumo médio. Ou, no caso de autores de maior peso, relevá-la como elemento secundário e subordinado, que pode ser considerado como pequena concessão ao mercado ou como crítica irônica a este.

O problema da forma e dos padrões impostos pela indústria cultural estabelece-se mais visivelmente, entretanto, quando este elemento - a narrativa policial - ocupa lugar privilegiado na obra de um autor de peso. é o caso de Rubem Fonseca. Escritor consagrado, saudado como grande nome do conto brasileiro nos anos 60 e 70, dedicou-se integralmente ao romance na década de 80, trabalhando de maneira mais direta a narrativa policial e conquistando grande sucesso de público. Ao mesmo tempo, dividiu a crítica. Parte dela passou a considerar simploriamente que o grande escritor resumia-se ao contista, que perdeu-se ao tentar o romance. Mais incisivamente, outros críticos viram a perda de qualidade em sua obra como função da acomodação aos mecanismos do mercado. Um exemplo dessa abordagem é ilustrado por Flora Sussekind: "... é um texto obediente às regras mais básicas de consumo literário. Se está na moda citar muito, então ele cita muito. A mesma coisa acontece com o formato policial. é claro que ele usa com muita técnica, sempre tem alguma graça. Mas é pouco para uma pessoa que tem disponibilidade de dinheiro, de tempo, tem leitores. é típico de uma pessoa que não é um intelectual, não trabalha com sua forma de expressão de maneira a problematizar isso. Ele conquistou os leitores, conquistou soluções formais via uma narrativa meio tensa, meio

policialesca, e não foi além. O Rubem Fonseca hoje é um tique."[24]

A observação aponta para um problema efetivamente existente, mas superestima o seu papel - não foram a forma policial por si ou o excesso de citações que marcaram a queda qualitativa da produção do autor; esse raciocínio implica, no limite, desconsiderar também livros como *A grande arte*, *O caso Morel* e alguns de seus melhores contos. Por outro lado, a maneira encontrada por parte da crítica para separar a literatura fonsequiana do resto do mercado também acaba por desqualificar a importância da narrativa policial em sua obra: "Dizer de *O caso Morel*, *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani* que são apenas romances policiais é submetê-los a uma redução tão drástica que impede o analista, e mesmo o leitor comum, de perceber sutilezas na ficção de Rubem Fonseca que o distinguem de numerosos escritores empenhados em fabricar uma literatura previamente destinada a agasalhar-se sob o rótulo de romance policial."[25] Separar o joio do trigo sempre é louvável, mas no caso não esclarece o ponto central da questão: por que o autor lança mão da forma policial para elaborar sua ficção?

O processo de modernização brasileiro, discutido anteriormente, trouxe duas conseqüências importantes para o campo literário, que devem ser lembradas neste tipo de discussão. A primeira delas, cujo ponto de partida poderíamos situar no início do regime militar, foi uma mudança no horizonte técnico-material, que implicou um reaparelhamento do mercado de bens culturais. A entrada da lógica empresarial no campo

literário possibilitou uma profissionalização da relação entre escritores e editores, bem como da divulgação e circulação do produto destes, o livro, e seu público. A industrialização da cultura foi criando aos poucos um público leitor mais amplo que a elite dos anos 40/50, um público de classe média basicamente urbano constituído pelos estratos mais escolarizados, como professores, universitários, jornalistas, profissionais liberais, etc. Os meios de comunicação de massa tiveram (e ainda têm) um importante papel nesse processo.

A segunda conseqüência, ligada à primeira, foi uma mudança no horizonte estético, que no caso do romance foi marcada, segundo Silviano Santiago, pela "explosão das regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconseqüentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais."(26) Para o autor, o que se destaca no mapeamento da literatura brasileira contemporânea é a *anarquia formal*: "A anarquia formal não deve ser tomada, *a priori*, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário. Demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se adaptar idealmente a situações novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais."(27)

Nossa hipótese é a de que Rubem Fonseca executa um agenciamento da narrativa policial, da mesma forma que outros grandes autores contemporâneos (Durrenmatt, Borges, Sciascia, Greene), desviando-a do cânone puro para expressar sua visão de mundo. Nessa operação, estabelece um diálogo inevitável com a cultura de massa - ela que, juntamente com a cultura erudita, também é integrante de nosso "patrimônio ocidental". Como aqueles autores, Rubem Fonseca vê na forma policial uma narrativa emblemática da crise do sujeito moderno, que incorpora inclusive a problemática institucional dos aparelhos repressivos e seu controle sobre o livre desenvolvimento dos indivíduos[28]. Nesse sentido, os resultados - bons e maus - não dependem tanto da forma *em si*, mas da maneira como ela é utilizada. No contexto histórico em questão, o gênero policial prestava-se bem para caracterizar o caráter da emergente modernidade brasileira. Retomando a reflexão de Roberto Schwarz, é a habilidade com que os impasses entre conteúdo, experiência social e forma são equacionados que determina os resultados literários.

Diferindo do trabalho de Schwarz, porém, a análise que empreenderemos da obra fonsequiana não irá buscar o "depoimento da forma total". Um dos motivos é que não se trata da mesma classe de apropriações: em Machado, a referência era fundamentalmente a cultura erudita, e em Fonseca, nosso corte irá privilegiar a cultura de massa (e o sistema de comunicação que ela estabelece com o pólo erudito), o que traz uma outra série de implicações. Outro motivo se relaciona com o próprio conceito de "forma total" - é possível ainda pensar nesses

termos para a literatura dos tempos atuais, que tem a fragmentação do mundo contemporâneo em seu cerne? Nossa proposta é, sem dúvida, mais modesta e circunscrita, pois privilegia um aspecto - a presença do cânone policial em algumas narrativas de Rubem Fonseca e seu particular regime de funcionamento. Estruturando nossas observações a partir desse foco, destacaremos a utilização do gênero na obra do autor e suas ligações com uma determinada visão de mundo e com as estruturas socioculturais de um específico momento histórico da sociedade brasileira.

NOTAS

(1) REIMÃO, Sandra Lúcia: *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: presença do cômico)*. São Paulo, Tese de Doutoramento, PUC, 1987, p. 89.

(2) Um levantamento exaustivo das coleções de romances policiais no Brasil pode ser encontrado em MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de: *O Mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, pp. 312-395.

(3) MARTINS, Luís: "Introdução". In: V.V.A.A., *Obras primas do conto policial*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1964, p. 8/9. Referido em REIMÃO, S. L., op. cit., p. 142-143.

(4) REY, Marcos: "Vicissitudes do gênero policial no Brasil", Caderno de Cultura do ESP nº 111, de 25/07/82, p. 5. Referido em REIMÃO, S. L., op. cit., p. 92.

(5) REIMÃO, S.L., op. cit., p. 116.

(6) Como assinala Sandra Lúcia Reimão: "Por caminhos diferentes, *O mistério do fiscal dos canos*, *Malditos paulistas* e *A região submersa* têm em comum o fato de não redundarem, no que se refere à estrutura, os modelos a que se filiam, de recorrerem ao cômico e de integrarem elementos e situações brasileiras. Estes três dados sugerem sua concatenação, acreditamos, na seguinte ordem causal: a presença de elementos locais, brasileiros, nas narrativas, evidencia a inadequação da estrutura do modelo literário transposto em que estas se inserem; a chave cômica assinala esta inserção e ao mesmo tempo distingue e distancia estas narrativas em relação a esta estrutura. Eis porque, nestas narrativas, encontramos sempre o cômico ao nível metalingüístico." In REIMÃO, S. L., idem, ibidem, p. 138. A expressão "tamanho fluminense" é empregada por Roberto Schwarz, tomando-a de empréstimo de José de Alencar, para marcar o deslocamento das idéias européias em relação à estrutura social brasileira. Vide *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988 (3ª ed.): "A importação do romance e suas contradições em Alencar".

(7) COELHO, Luiz Lopes: *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1961, grifos nossos. O texto da "orelha" é de autoria de Thomaz Aquino de Queiroz.

(8) SCHWARZ, Roberto: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988 (3ª ed.).

(9) Idem, ibidem, p. 16.

(10) Idem, ibidem, pp. 21/22.

(11) Idem, ibidem, pp. 24/25.

(12) Idem, ibidem, p. 42. Criticando o romance *Senhora*, de José de Alencar, Roberto Schwarz mostra que o "movimento dialético" não se completa na prosa alencariana, pois embora haja oposição e movimento entre os termos do romance (local *versus* universal, Aurélia *versus* sociedade do Rio oitocentista), o processo não os transforma. O "tamanho fluminense" ao qual se refere Alencar, enquanto mímese de seu meio social, diz respeito à convivência entre as ideologias européia e nacional, convivência esvaziada pelo deslocamento. Donde seu efeito de desproporção no romance, comprometendo a composição pela adoção acrítica do modelo europeu: "Estamos diante duma figura inicial daquela modernização conservadora cuja história ainda hoje não acabou. É o problema de nosso primeiro capítulo, que reaparece no plano da literatura: onde a lógica dessa combinação, esdrúxula mas real? Assim, repetindo sem crítica os interesses de sua classe, Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida - a conciliação de clientelismo e ideologia liberal - ao mesmo tempo que lhe desconhece a natureza problemática, razão pela qual naufraga no conformismo do senso comum, de cuja falsidade as suas incoerências literárias são o sintoma." *Ao vencedor as batatas*, p. 49.

(13) SCHWARZ, Roberto: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990, p. 52.

(14) Idem, ibidem, p. 223.

(15) CANCLINI, Néstor García: "Modernismo sin modernización?" In: *Revista Mexicana de Sociologia* vol.4/3. México, jul/set 1989.

(16) Segundo o autor: "Esta vontade de construção nacional pode ser avaliada quando se considera o desenvolvimentismo dos anos 50; ao se afirmar que 'sem a ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento', o que se está reiterando é a anterioridade do projeto de modernização em relação ao subdesenvolvimento da sociedade. (...) Dentro deste contexto, o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. A necessidade de se superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o pólo da modernização." In: ORTIZ, Renato: *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p.36.

(17) Tomando como parâmetro de comparação a análise feita por Bourdieu para o caso europeu, Renato Ortiz observa que no caso brasileiro (até a década de 30 pelo menos) não há uma nítida diferença entre um pólo de produção restrita e um de produção ampliada, devido à fragilidade do capitalismo existente, no qual a dimensão de bens simbólicos não consegue expressar-se plenamente. Decorre daí a fraca especialização dos setores da produção cultural. No caso da literatura, por exemplo, a produção define-se muito mais pela superposição de funções, levando-a a fazer as vezes de jornalismo, ciência social e ideologia. As dificuldades para a autonomização plena do campo literário têm a ver com o baixo público leitor, decorrente da

alta taxa de analfabetismo. Dessa forma, o desenvolvimento do campo literário irá ligar-se à burocracia do Estado e à imprensa. A esse respeito, vide ORTIZ, R., op. cit., e BOURDIEU, Pierre: "O mercado de bens simbólicos" In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1982, pp. 99/181.

(18) Idem, ibidem, p. 72.

(19) ARRIGUCCI JR., Davi: "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente".In: *Achados e perdidos - ensaios de crítica*. São Paulo, Pólis, 1979.

(20) RAMOS, José Mário Ortiz: *Televisão, cinema e cultura popular de massa (A ficção audiovisual brasileira: produção e gêneros)*. São Paulo, tese de doutorado, PUC, 1990, p. 218.

(21) Idem, ibidem, p. 230.

(22) Aliás, como observa Sandra Lúcia Reimão, a imputação dada a essas obras de "alienadas" não se sustenta tão tranqüilamente: "A crítica à polícia enquanto instituição e a denúncia de falhas no sistema judiciário, constantes em nossa literatura policial-enigma, são efetuadas, freqüentemente, por meio de algum procedimento cômico. Estas críticas se tornam patentes através da presença dos temas do crime impune, do crime impunível e da 'justiça com as próprias mãos'. Tal presença faz com que não seja muito fácil 'encaixar' esta literatura na chamada 'tese da evasão', ou seja, vê-la como simples fuga do real. Esta crítica e esta denúncia fazem também, por outro lado, com que boa parte do policial-enigma brasileiro se situe no lado oposto daquela literatura 'delimitadora da culpabilidade', já que, muito ao contrário, esta literatura 'espalha' e aponta toda a tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime, e dado este contorno denuncia a possibilidade da impunidade mesmo que haja um culpado explícito." REIMÃO, S. L., op. cit., p. 144.

(23) Esse diagnóstico pode parecer caricatural ou simplista pelo seu grau de generalização, o que em parte é correto. Mas tomemos um exemplo que ilustra esse tipo de abordagem "apocalíptica" ainda corrente, o livro *A narrativa trivial*, de Flávio Rene Kothe (Brasília, UNB, 1994): "Na era da cultura de massas, tem-se massas sem ter cultura. Os melhores produtos do espírito humano não são levados de modo efetivo à população. Não se procura educar o povo através da arte: procura-se divertir, com superficial engodo; nem sequer se dá tanto mais diversão quanto menos se tem pão, pois a pobreza espiritual acompanha a material." (p. 89). A partir daí o autor lamenta a assimilação de teorias importadas que não dão conta da realidade nacional, a má-formação dos alunos dos cursos de letras no Brasil, o fracasso da crítica em apontar a mediocridade da literatura trivial por não confrontá-la à produção "artística". Dessa forma estabelece seu diagnóstico sociológico e estético: "A literatura de massa parece quase não existir no Brasil, já que as massas

não lêem. Elas vêem televisão, o seu folhetim é a telenovela, seu nível é demasiado próximo ao das 'macacas de auditório': adoram ser chamadas de 'galera', com a esperança de aparecerem no vídeo, serem alguém sendo ninguém. Em seus guinchos estridentes, não percebem a sua degradação, pois estão excluídas de um grau mais elevado de dignidade humana. No nível dos programas de auditório reflete-se o nível médio dos espectadores. Apenas dois neurônios ficam ligados, que não conseguem manter dois olhos bem abertos. Para um público assim, uma personagem não pode ser esférica, tem de ser plana, a repetir sempre os mesmos clichês, como se fossem todos débeis mentais, como se qualquer variante embolasse o cérebro. Assim, o baixo nível da televisão comercial reflete o baixo nível do público e, ao mesmo tempo, serve para reforçá-lo, em doses homeopáticas. (...) Na década de 1980, viveu-se a decadência sem nunca se ter chegado a um apogeu. A redução da arte à mercadoria acarreta a insensibilidade quanto à sua qualidade espiritual. O nível moral de diversos profissionais da literatura não permite uma crença ingênua na literatura enquanto instrumento de educação da humanidade, da arte como utopia concreta e alternativa ao cotidiano rasteiro." (pp. 91/92) Embora contundente em sua terminologia, a crítica resulta estéril e repleta de clichês: toma como referências conceitos universais e abstratos como "arte", "qualidade espiritual", "educação da humanidade", "utopia concreta", que não são historicizados, assim como seu objeto, que permanece na vacuidade, já que nenhum exemplo concreto é referido (nenhuma obra ou autor brasileiro é efetivamente comentado ou citado como exemplo). Isso sem falar no julgamento preconceituoso e gratuito com que são brindados público e escritores: à obras degradadas só podem corresponder seres humanos degradados. Trata-se de um bom exemplo de difusão de categorias-fetiche, conforme registrou Umberto Eco há mais de trinta anos: "O apocalíptico não só reduz os consumidores àquele fetiche indiferenciado que é o homem-massa, mas - enquanto o acusa de reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche - reduz, ele próprio, a fetiche o produto de massa. E ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco." In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 19.

(24) "Os papéis da crítica". Entrevista de Flora Sussekind a Bernardo Carvalho. Suplemento "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 04/jul/1993, p.6. A autora já havia analisado em sua obra a ligação da produção do período da ditadura com o naturalismo sempre presente na literatura brasileira, que se metamorfoseia de acordo com os modismos da época e em consonância com a importação de modelos estrangeiros. Isso teria produzido, para ela, uma "literatura embrutecida" para um "público embrutecido". A respeito, vide: SUSSEKIND, Flora: *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

(25) SILVA, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 122/123.

(26) SANTIAGO, Silviano: "Prosa literária atual no Brasil". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 29.

(27) Idem, ibidem, p. 30.

(28) Os argumentos em que esta hipótese se baseia foram discutidos anteriormente no capítulo III, em especial no item "A narrativa policial, entre o modernismo e a modernidade".

CAPÍTULO V: DO BOLETIM DE OCORRÊNCIA À LITERATURA: RUBEM FONSECA

Rubem Fonseca surgiu na cena literária brasileira no *boom* de contistas das décadas de 60 e 70. A solidão da grande cidade e a perda de identidade num mundo cada vez mais fragmentado formavam a matéria-prima de quase todos esses autores, mas a prosa fonsequiana tratou esses temas com uma dicção diferenciada. Além da visão desencantada da cidade, microcosmo urbano que serve de metáfora a uma concepção apocalíptica da condição humana, outro aspecto que se destaca na sua obra é a identificação com o ponto de vista "marginal", por vezes reforçada através de uma auto-idealização do escritor que procura aproximar-se do objeto retratado. Um bom exemplo dessa perspectiva é o conto "Intestino grosso", do censurado *Feliz ano novo*. Rubem Fonseca nos apresenta uma espécie de manifesto artístico-ideológico transfigurado numa entrevista entre um escritor, nomeado apenas como o "Autor" e um repórter. Diz o Autor, interrogado sobre por que tornara-se escritor: "Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido". Mais à frente, complementa essa perspectiva ao deixar claro seu lugar na "literatura latino-americana": "Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa,

estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado."[1]

Outra influência particularmente importante em sua obra é dada pela moderna narrativa norte-americana, em especial o romance policial. Na obra de Rubem Fonseca o crime grassa como epidemia social no corpo monstruoso da metrópole[2]. Embora não tenha sido o precursor do gênero no Brasil e nem restringido sua obra a ele, foi, com certeza, o autor que o consolidou no panorama literário. Parte do prestígio do autor adveio daí, pois Rubem Fonseca não optou pelo caminho relativamente mais seguro da paródia (vide capítulo anterior), utilizando-se antes do gênero para falar das mais diversas formas da emergente violência no cenário urbano e suas conseqüências sociais e existenciais.

É importante esclarecer que quando nos referimos ao autor, temos em mente os conceitos de *Autor* e *Leitor-Modelo* propostos por Umberto Eco.[3] Diferentemente de seus correspondentes empíricos, o Autor e o Leitor-Modelo de Eco são concebidos não como seres humanos de fato, mas como *estratégias narrativas* empregadas tanto na produção como na recepção de textos, que permitem que eles sejam atualizados em seus conteúdos potenciais: "Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros - como, aliás, em qualquer estratégia." E acrescenta Eco:

"Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente 'esperar' que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la."(4)

Não queremos com isso menosprezar a figura do autor empírico Rubem Fonseca, ainda mais sabendo das ligações por ele estabelecidas entre experiência de vida e obra literária(5). O que procuramos fazer foi, partindo de nossa posição de leitor, estabelecer uma estratégia de interpretação para sua obra, construindo um Autor-Modelo(6). O Autor-Modelo que temos em mente estaria às voltas com o seguinte problema: Como utilizar verossivelmente a narrativa policial no contexto brasileiro, para leitores brasileiros? Acreditamos que para responder a este problema nosso Autor-Modelo buscaria construir seu próprio Leitor-Modelo, fornecendo-lhe um conjunto de chaves simbólicas, de referências textuais (lugares, situações, personagens, citações) que possibilitassem as condições para a legibilidade de seu texto na desejada clave policial.

Este é o pressuposto que guiou nosso recorte em relação à obra de Rubem Fonseca, norteando nossas interrogações: Como o repertório do gênero policial atua na configuração e desenvolvimento dessa obra? Como se conforma o deslocamento em relação ao gênero, e o que ele acrescenta ou subtrai à configuração literária original? O que isso nos diz sobre a "modernização periférica" e a configuração sociocultural do Brasil? Na busca de elementos para esclarecer estes pontos, faremos neste e no próximo capítulo um exame do percurso

empreendido pelo autor, tendo como eixo de referência alguns dos cânones da literatura policial.

A gestação dos personagens e da paisagem

A estréia de Rubem Fonseca se dá numa coletânea de contos intitulada *Os prisioneiros*, de 1963. São onze contos cujo tom estabelece ressonância com o título: tratam de personagens encerrados em sua própria interioridade. Frágeis, com traços românticos, não são capazes de se fazer ouvir no ruído envolvente da metrópole que os cerca. Personagens e temas estão bem distantes das características que iriam marcar o autor, embora contos como "Duzentos e vinte e cinco gramas" - que trata da autópsia de uma mulher, presenciada por seu namorado - e "Fevereiro e março" - onde se misturam pobres e milionários, todos "marginais", num clima de estranhamento e perversidade - já prenunciassem traços que seriam mais evidentes nas obras posteriores.

Em *A coleira do cão*, de 1965, as narrativas ainda guardam o tom intimista, mas ganham em extensão, aprofundando a angústia e o lirismo presentes no primeiro livro. Aparecem nessa coletânea de contos duas figuras marcantes da ficção do autor. A primeira é a do halterofilista sem nome, protagonista de "A força humana", que já havia aparecido antes em "Fevereiro e março". Ele ilustra bem o indivíduo solitário, pobre e desenraizado que vaga pela metrópole em busca de sua identidade. A segunda figura é o delegado de polícia honesto e esforçado, que resiste

quixotescamente a acomodar-se à corrupção do sistema. A essas figuras recorrentes virão somar-se posteriormente outras duas: a do "marginal" e a do detetive/intelectual *outsider*, oscilante entre os dois extremos. São quatro linhas de força, quatro pontos de vista que dão o tom de diversas narrativas do autor - muito embora essa divisão seja precária, já que muitas das histórias compartilham de duas ou três visões ao mesmo tempo. Além disso, o ponto de vista "marginal" - entendido não só na acepção mais simples, relacionada à transgressão da lei, mas naquela mais ampla de estar à *margem* do sistema - permeia toda a obra do autor. Utilizaremos a divisão apenas para facilitar a exposição e demarcação de alguns temas e procedimentos narrativos.

Comecemos pelo extremo da Lei. No caso em questão, esse personagem é o delegado Vilela, protagonista do conto-título da coletânea. O foco é o cotidiano policial, o universo onde convivem tiras e bandidos em promíscua proximidade, que dá a tensão da narrativa através do dilema de seu protagonista: é possível não se corromper? A corrupção, de tão entranhada, naturaliza-se; é o que aos poucos vai percebendo Vilela, quando seu auxiliar, Washington, explica-lhe a "caixinha do bicho" que os policiais recebem: "Doutor, o senhor não precisa ficar tão chateado. Dinheiro do bicho não é nada demais. Todo mundo joga no bicho. é a coisa mais honesta que tem no Brasil" ("A coleira do cão", p. 210).

Washington é o "duplo" de Vilela, o elemento antitético que possibilita o jogo de contrastes que se estabelece na narrativa.

Mas ele também é o seu parceiro, que o auxilia na montagem de uma execução simulada com o objetivo de forçar um suspeito a dar informações. O que mostra que a oposição não é excludente, é complementar. A naturalidade da visão de mundo de Washington indica o trânsito entre duas ordens e consciências diferentes, como aponta Ariovaldo José Vidal: "Vilela quer ver a polícia e todo o sistema judiciário como instituições à margem das relações econômicas; a marca do autor implícito mostra a quase consciência de Washington, que vive essas instituições em sua concreta situação histórica, pois se reconhece explorado como um proletário; isso daria a ele uma força maior de argumentação, caso entendesse o que é dado mais uma vez como fato bruto: o fato de ser não somente explorado, mas instrumento da exploração. O limite difícil para as duas consciências, a que se angustia com a violência e a que já a rotinizou, aparece claramente na 'cena' de execução, armada por Vilela, em que este se sente prestes a praticar o assassinato de Jaiminho, ironicamente evitado por Washington. A cena é estratégica, pois fala em nome de uma retidão ameaçada o tempo todo de se transformar em violência; uma retidão defendida em vários momentos da obra pela figura do solitário delegado, quer se chame Vilela ou não."(7)

O conto já aponta para o deslocamento de elementos do cânone policial no contexto brasileiro, que irá repetir-se em obras posteriores do autor. Quando o conto enfoca a corrupção, não se trata daquela presente nos romances americanos, nos quais esse crime constitui uma transgressão individual em relação a um

sistema de regras legais e impessoais, donde deriva a culpa da qual o sujeito transgressor é consciente. é por aí que se arma o conflito que opõe claramente o herói-detetive aos bandidos e seus cúmplices, os policiais corruptos. No caso brasileiro, essa consciência está diluída. A tensão é dada pelo confronto de dois sistemas simbólicos: um, universal, objetivo e impessoal, baseado nos direitos individuais, do qual Vilela é o representante; outro, local e subjetivo, baseado em relações pessoais e hierárquicas, que atinge os demais personagens, policiais (Washington, Demétrio) e bandidos (Pernambuco Come-Gordo, Jaiminho), misturando fronteiras claramente delimitadas pelo primeiro sistema. Essa coexistência de códigos diferenciados confunde as linhas de oposição da intriga, subvertendo os papéis modelares da narrativa.

Este conto também marca um salto para o mundo, uma exploração maior do espaço urbano - não aquele da Zona Sul, mas o dos morros, onde violência e pobreza ditam regras particulares: "Mais do que ser um conto do gênero policial, 'A coleira do cão' é a entrada da obra numa sociedade policial, em que uma larga chaga de pobreza confina-se num cinturão de violência e tecnologia. E esse centro se expande subterraneamente, aqui e ali, fazendo com que se encontrem na mesma festa de ano-novo os fodidos e os anfitriões."(8) A angústia que perpassa o conto é antecipatória do ocaso da civilidade na grande metrópole.

Vilela retorna em *O caso Morel*, de 1973. Primeiro romance do autor, é uma escritura fragmentada, que combina diversos

focos narrativos e registros (diálogos, divagações, aforismas, ditados, etc.), onde impera o tom angustiante e depressivo. Paul Morel, artista plástico, está preso sob a acusação de assassinato, com requintes de sadismo, de sua amante Joana. Na prisão, ele passa a escrever um manuscrito, contando sua história, a compulsão erótica que o ligava a Joana, seus outros relacionamentos, sua visão de mundo. Vilela, afastado da polícia, é agora escritor, o que desperta em Morel o seguinte comentário: "Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas." (p. 30) A trama que se desenrola da narrativa de Morel é que tecerá o fio que o liga a Vilela - da mesma forma como a trama de outra narrativa, a do diário de Joana, estabelecera a sua aparente culpa. Cabe a Vilela organizar e desvendar as diversas tramas intercruzadas (que compreendem também as versões de outros personagens) e delas extrair a "verdade" sobre o caso. A tarefa hermenêutica da investigação policial (interpretar pistas e declarações de suspeitos) cruza-se aqui com a hermenêutica textual propriamente dita, como se o autor sinalizasse que a fronteira entre fato e ficção fosse muito tênue. Um dos aforismos, repetido diversas vezes no livro, dá a medida da tarefa e seu risco: "Nada a temer/Exceto as palavras".

Retorna a figura do duplo, encarnada na oposição Vilela-Morel, mas de uma forma modificada: ambos são intelectuais de consciência culpada, e o que os opõe é, sobretudo, a postura diante da vida, a ética inflexível do primeiro e a transgressão hedonista do segundo. Posturas opostas, mas que os irmanam na

condição "marginal" - marginalidade problemática e mal resolvida, já que não decorre da espoliação econômica, mas da opção/posição diante da sociedade: "Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista." (p. 181)[9] é esta má-consciência culpada que desloca o que seria a questão propriamente "policial" da narrativa, como aponta Ariovaldo Vidal: "Morel matou ou não Joana? Para o policial que cuidava do caso, foi mais fácil encontrar um pobre-diabo que assumisse a culpa e livrasse a todos do peso de viver sem uma verdade oficial. Mas o artista desesperado, que diz em outro momento da obra que as palavras só servem para esconder o que pensamos, este sabia que havia encontrado sua vítima, e que se não a matara, fora unicamente por acaso."[10] Há uma linha de comunicação com os contos dos primeiros livros, que tematizavam o desajustamento dos personagens ao mundo exterior, e que aqui é vivido como angústia existencial que a "marginalização" não consegue expiar: "E quase todas as coisas, segundo a lei, se purificam com sangue; e sem derramamento de sangue não há remissão." (p. 36). Decorre daí que a condição de culpa, que perpassa todo o livro, acabe no final por superar a própria condição marginal.

Existe um outro grupo de relatos policiais em que o ponto de vista, o foco narrativo, está com os marginais "de fato". é o caso de "Feliz ano novo" e "O cobrador", que dão nome às respectivas coletâneas de contos, publicadas em 1975 e 1979[11]. Este procedimento, segundo Deonísio da Silva, produziu um efeito de impacto: "Rubem Fonseca escandaliza a sociedade brasileira

deste final de século, não pelos temas que escolhe, mas pelo modo escolhido para narrá-los; não pela presença escandalosa de alguns personagens indignos da cena literária - obscenos, portanto - mas pela linguagem, não mais confinada à estratificação própria da condição do personagem, e sim na boca do narrador, supremo atrevimento! Está dessacralizado o narrador onisciente e distante que ouvia os personagens em confissão, através de uma treliça de estilo, que, se não filtrava as volúpias, como o antigo confessor, pelo menos impunha-lhes uma distância desejável. Aquelas falas agora não são mais de personagens desqualificados: são do próprio narrador."(12)

Em "Feliz ano novo", uma festa de *réveillon* é invadida por um grupo de marginais que praticam atos de vandalismo, agressões sexuais e assassinatos; já o conto "O cobrador" mostra a escalada de violência crescente de um assassino. As imagens e ações se sucedem rapidamente, numa linguagem seca e crua. A oposição marginais-ricos é levada ao extremo, sendo resolvida pela eliminação dos segundos, numa radical "cobrança" da dívida social: "Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. (...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da Rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol." ("O cobrador", pp. 166-168). Podemos observar aqui outro deslocamento em relação à matriz policial anglo-americana: não se trata de crime organizado - uma forma objetiva e racionalizada de apropriação de riquezas coerente com o espírito

do capitalismo. O que temos aqui é uma expressão pessoal, que inverte pela explosão da violência as hierarquias e distâncias estabelecidas pela divisão de classes.

Apesar do deslocamento do foco narrativo e de seu correspondente impacto, os problemas ético-existenciais levantados pela condição de marginalidade a que o intelectual se impõe continuam reverberando nos contos cujo ponto de vista é ditado pelos marginais de fato. Isto porque, mesmo nessa segunda vertente, apesar da brutalidade das situações e da linguagem cortante, o marginal aparece "idealizado" em sua revolta social, como observa Ariovaldo J. Vidal: "Digo mesmo que o personagem central dos contos de Fonseca é o intelectual, e não o marginal; e também por isso, sua linguagem mistura os níveis tão bem: um marginal falando como um homem culto; um homem culto agindo como um marginal; o que não deixa de ser um projeto de transpor barreiras que a divisão de classes impõe. E isso explica alguma coisa do poder de sedução junto aos leitores. (...) Por tudo, é complicado afirmar que o narrador fonsequiano aproxima-se dos pobres, já que, sendo uma exceção dentro do próprio grupo, é sempre alguém eleito, tocado pela aura da diferença."(13) Entre os índices de distinção estão a "educação e instrução" que um dos milionários reconhece no narrador de "Feliz ano novo" e a poesia - com toques de Maiakóvski - a qual se dedica o protagonista de "O cobrador".

O delegado, o artista, o milionário e o marginal: indivíduos situados nos extremos da ordem e do capital, seu descentramento é sempre problemático, sua relação é sempre de

oposição - o que transmite tensão às narrativas, mas ao mesmo tempo concorre para perturbar-lhes o equilíbrio. Falta o elemento de comunicação, o indivíduo que transita entre os níveis, que faz a mediação entre a ordem e a transgressão, entre a lei e o crime: um advogado. Paulo Mendes, mais conhecido como Mandrake, é talvez o personagem mais elaborado da ficção de Rubem Fonseca, protagonizando três contos e um romance. É ele que incorpora mais acentuadamente os traços da narrativa policial. O personagem, que aos poucos desnuda sua história na trajetória pessoal que lhe é desenhada pelo autor, enquadra-se em algumas das categorias de serialidade desenvolvidas por Umberto Eco, notadamente as de retomada e série[14], mas vai além delas. Embora mantenha algumas características imutáveis (o ceticismo, o cinismo, a ironia, uma estudada atitude *blasé*, etc.), vai sendo nuançado, adquirindo contornos psicológicos e existenciais mais complexos. A mudança do conto para o romance irá contribuir decisivamente para esse processo de crescente "problematização".

A primeira aparição de Mandrake é no conto "O caso de F. A.", do livro *Lúcia McCartney* (1969). O enredo é simples: o Conselheiro F. A. apaixona-se por uma jovem e "inocente" prostituta, Elizabeth, e contrata Mandrake para retirá-la do bordel de luxo onde a conhecera. Este estuda o terreno, obtém informações com um amigo da polícia e, com a ajuda de uma espécie de capanga, executa o serviço - invade o *rendez-vous* da cafetina Gisele e retira a musa de F. A., não sem antes envolver-se numa boa briga. Durante o desenvolvimento da

narrativa, dados secundários em relação ao tema central trazem-nos mais informações sobre o personagem. Ficamos sabendo de seus muito relacionamentos sexuais, da existência de um sócio judeu, L. Waissman, com o qual ele divide um escritório de advocacia, de seu gosto por vinho português. Mandrake retorna em *Feliz ano novo*, no conto "Dia dos namorados". Contatado pelo advogado Medeiros, Mandrake tem que livrar o cliente dele, o banqueiro J. J. Santos, de um escândalo. O banqueiro abordara uma mulher na rua e ao chegar ao motel descobriu que se tratava de um travesti, que ameaçava suicidar-se caso não lhe fosse entregue uma determinada quantia de dinheiro. Mandrake intervém, dá um jeito do travesti ser preso sem que o banqueiro seja envolvido no incidente e embolsa uma bela remuneração. Só está aborrecido porque o trabalho interrompera uma promissor idílio amoroso que acabara de iniciar: "Cheguei em casa e entrei gritando, princesa! aqui estou eu. Mas a loura tinha desaparecido. Os bolsos cheios de dinheiro, Mercedes na porta e daí? Estava triste e infeliz. Nunca mais ia ver a loura rica, eu sabia." (p. 83).

Os dois contos possuem um estilo que lembra o de Dashiell Hammett: diálogos curtos e irônicos, descrições lacônicas e precisas, preponderância da ação sobre a dedução, envolvimento puramente profissional do herói com a situação, portando-se ao mesmo tempo de modo cínico e debochado. Outro tema caro a Hammett (e ao *roman noir* em geral) também está presente — a falsidade das aparências. A "inocente" Elizabeth revela-se uma vigarista de nome Laura; a mulher que atrai o banqueiro J. J.

Santos para uma aventura extra-conjugal é, na realidade, um homem. A presença de personagens com alto *status* social, apanhados em situações constrangedoras por causa de suas torpezas, taras e vícios, é outro *topos* caro ao *roman noir*.

Até aqui, Mandrake ainda é um personagem "plano"[15]. Ele adquire mais nuances a partir do conto "Mandrake", de *O cobrador*. De início o enredo não difere substancialmente dos anteriores: um rico empresário e fazendeiro, Cavalcante Méier, está sendo chantageado por alguém que possui cartas ligando-o a sua ex-amante, que fora assassinada. Mandrake é contratado para fazer a intermediação com o chantagista. O primeiro encontro entre ambos é frustrado; o segundo ocorre na mansão de Cavalcante Méier, onde Mandrake conhece a filha deste, Eva. O empresário faz o acerto sozinho com o chantagista e dispensa os serviços de Mandrake. A partir daí o enredo fica mais complexo. Mandrake procura Eva, por quem está apaixonado, e conta-lhe o que sabe. Ela se recusa a acreditar nele e o repele. O chantagista aparece morto. O delegado Guedes está convencido de que Cavalcante Méier é o assassino. Eva procura Mandrake e pede-lhe que ajude seu pai. Mandrake esconde o que sabe de Guedes, que busca provas para incriminar o empresário. Finalmente a verdade é revelada: a culpada é a sobrinha e enteada de Cavalcante Méier, Lili, que havia se tornado amante do tio. Mandrake sabe que ao entregar Lili à polícia estará separando-se definitivamente de Eva.

Reencontramos elementos já desenvolvidos nos contos anteriores: chantagens, taras e vícios dos poderosos, aparências

enganosas, personagens — Raul, o amigo policial; dr. Medeiros; um novo sócio judeu, chamado Wexler. Entretanto, Mandrake, embora permaneça cínico e irônico, apresenta novas facetas. Está ligado a uma mulher apenas, Berta Bronstein; sofre crises de consciência quando se apaixona por outra mulher (Eva) ou quando é obrigado a enganar um tira honesto como Guedes. O estilo também modifica-se: a ação já não é tão preponderante, cedendo espaço para as especulações dedutivas; o herói não apenas narra ou descreve, mas também se perde em divagações existenciais, recordações de seu passado e juízos de valor.

Essas alterações no estilo da narrativa indicam que a influência maior não é mais Hammett, e sim outro escritor *noir*, Raymond Chandler. Há várias referências intertextuais à obra desse autor, citações que podem ser entendidas como uma espécie de homenagem. Mandrake, assim como o detetive de Chandler, Philip Marlowe, é jogador de xadrez[16] e constantemente utiliza-se de comparações irônicas em suas descrições: "Ele falava como se fosse uma gravação, lembrava-me uma caixa de gargalhadas em que se dá corda e sai um som que não é humano, nem animal. Cavalcante Méier tinha dado corda nele mesmo, a corda que fazia a voz do fazendeiro falando como meeiro." (p. 93) No final do conto encontramos uma referência ainda mais explícita dessa influência: "Coloquei-a num táxi. Saí a procura de Guedes. Pensei em Eva. *Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono*. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa." (p. 123)[17] Mas o principal parentesco com Chandler está no lirismo e num certo

impressionismo presentes no subjetivismo da primeira pessoa, mesmo em cenas prosaicas - e que muitas vezes obtêm efeitos cômicos pela distorção da representação.[18]

Há uma ligação clara de Mandrake com a cultura de massa, através da filiação ao romance policial. Mas há também uma ligação forte com um certo imaginário nacional que o filia à linhagem da malandragem brasileira: "Seu nome, etimologicamente, traz o traço mais marcante do caráter: a obsessão erótica. Sexualidade, 'magia' e humor fazem com que ele se ligue à longa tradição do malandro brasileiro, que já se chamou Leonardo Pataca, no Rio de Janeiro antigo; depois Macunaíma, na São Paulo moderna, e que volta no final dos anos 50 na figura do gigolô de Marcos Rey, e em diversos neo-pícaros surgidos na década seguinte, conforme citei. Se pensamos nos casos mencionados, vemos que em Mandrake se aliam duas vertentes que estão em todos eles: um certo primitivismo, que se traduz em impulso erótico irrefreável, e o registro de degradação da cidade, onde prazer e violência convivem enlaçados, o que resulta em ambigüidade ideológica do personagem, sempre pronto a estar em outros lugares, fugindo ou perseguindo. A despeito da vinculação com modelos estrangeiros, Mandrake é também 'nosso herói'. É o mais moderno dos malandros brasileiros, pois vive cercado pelos signos da internacionalização e massificação da cultura."[19]

O verdadeiro roman noir *brasileiro*

O irônico advogado/investigador que vinha ganhando interioridade psicológica a cada conto adquire contornos definitivos no romance *A grande arte* (1983). Ao passo que nos contos havia poucos personagens, tempo e espaço da ação concentrados e um único foco narrativo, o do próprio Mandrake, nesse romance iremos encontrar estruturas narrativas e temáticas mais complexas. O romance divide-se em duas partes, "Percor" e "Retrato de família". O narrador é variável: geralmente é Mandrake, na primeira pessoa, quando participa diretamente da ação, ou na terceira pessoa, quando tenta remontar fatos e histórias dos quais não participou; outras vezes é um narrador onisciente que oscila entre o discurso direto e o indireto livre.

A primeira parte do romance começa com o já tradicional caso de chantagem: desta vez, Mandrake tem que reaver um cassete de vídeo. O que ele não sabe é que seu cliente está envolvido com uma organização criminosa chamada Escritório Central, para a qual o cassete parece ter grande importância. Desconfiando que Mandrake esteja de posse do mesmo, o Escritório manda dois "operativos" à sua casa, o brasileiro Rafael e o boliviano Camilo Fuentes. Mandrake é esfaqueado e sua namorada é seviciada. Este episódio é o ápice da primeira parte, encaminhando-a para o tema central da segunda metade, que será a vingança[20]. Para executá-la, Mandrake recorre a um especialista, Hermes, um ex-militar que lhe devia favores, para

obter a necessária habilidade no manejo de facas (vem daí o "Percor" do título, perfurar e cortar, uma técnica de luta com esse instrumento). Mandrake persegue os dois criminosos até Corumbá, envolvendo-se com uma mulher na viagem de trem. Fuentes mata a mulher – que é uma policial disfarçada – e foge, cego de um olho em decorrência da briga com ela. Ao fracassar em sua tentativa de vingança, Mandrake retorna ao Rio, encerrando-se aí a primeira parte do romance.

Na segunda parte, mediante o recurso ao velho *topos* da "descoberta do manuscrito", o romance desenvolve a história familiar e pessoal de Lima Prado, o chefão do Escritório Central. Ele mantinha cadernos de anotações que vêm cair nas mãos de Mandrake, permitindo-lhe, juntamente com entrevistas com outros personagens, costurar os diversos fios da trama. A primeira metade da segunda parte mostra o "retrato de família" de Lima Prado, um mosaico de políticos e empresários corruptos, taras e segredos familiares. O ápice que marca a passagem para a segunda metade é a descoberta, por parte de Lima Prado, da identidade de sua verdadeira mãe, ao mesmo tempo que o Escritório Central declara guerra a seu rival, o anão José Zakkai, mais conhecido por Nariz de Ferro. Camilo Fuentes, marcado para morrer pelo Escritório, alia-se a Nariz de Ferro. A violência aumenta de intensidade. Rafael, Hermes (que também fazia parte da organização) e Lima Prado são eliminados. Mandrake, afastado do primeiro plano da ação, faz contraponto a ela com seus complicados envolvimentos amorosos. A morte de Fuentes e a resolução dos dilemas sentimentais de Mandrake

encerram a narrativa. Quatro personagens se destacam no romance, com características específicas e diferentes "chaves" de constituição e desenvolvimento dentro da narrativa: o próprio Mandrake, Lima Prado, Fuentes e Nariz de Ferro.

Mandrake é o personagem que aciona e centraliza o "código hermenêutico"[21] presente no romance e característico da literatura policial. A primeira parte da obra guarda uma forte identidade com o *roman noir*: narração em 1ª pessoa, detetive no centro dos acontecimentos, filtrando-os através de seu olhar cínico e irônico. Na segunda parte o código hermenêutico é acionado a distância[22], através da decifração/interpretação de manuscritos e depoimentos: "Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica." (p. 8) A estas opções narrativas correspondem as diferentes formas e níveis de envolvimento do personagem com a trama: inicialmente necessidade profissional, passando a desejo de vingança e finalmente a uma curiosidade ao mesmo tempo lúdica e sentimental, que o leva a tentar entender o papel e as motivações de cada peça da vasta engrenagem que constitui o romance. Estes diferentes graus de envolvimento permitem supor que as verdadeiras motivações que movem Mandrake são insuficientes ou ambíguas demais para constituí-lo num "personagem completo" segundo os paradigmas do *roman noir*.

Talvez Mandrake sofra de uma síndrome típica da cultura literária brasileira, a do herói sem caráter, o indivíduo que não se constitui plenamente, incapaz de estruturar um projeto de vida e que apenas se deixa levar pelo sabor dos acontecimentos. Há um quê de imaturidade em sua sexualidade livre e em sua postura irônica (esses aspectos realçam no contraponto com a sisudez do sócio judeu ou com os projetos conjugais de Ada). Essa ausência de caráter permite-lhe viver uma sociabilidade lúdica, uma existência pragmática que procura banir o conflito: "... segurei o cabo com as duas mãos, como Tatsuya Nakadai, olhando meu rosto no espelho, a ponta da faca temperada duplamente e afiada no rebolo picando a minha barriga. Eu, que nunca tivera preocupações ontológicas sérias, ajoelhado com a bunda sobre os calcanhares, pensando no ser ou não ser. Coloquei a Randall, com a bainha e talabarte, numa gaveta debaixo de roupas que raramente usava. Não queria mais saber de vinganças. (...) Acendi novamente o Panatela que havia apagado e estava no cinzeiro da mesinha-de-cabeceira. A melhor vingança era ficar vivo, muito tempo." (p. 312).

A oposição entre o "herói sem caráter" brasileiro e o detetive particular americano fundamenta-se em processos históricos que tomaram direções divergentes e constituíram sistemas socioculturais distintos. Um dos pontos a ser considerado envolve a noção de *Justiça*. Uma leitura "progressista" do *roman noir*, acentuando o seu lado de crítica social, mostra como ele desvela a separação, freqüente na sociedade capitalista moderna, entre Lei e Justiça. A trajetória

do detetive lembra muitas vezes a de um quixotesco cavaleiro andante que tenta reparar injustiças, só que, ao invés de bater-se contra moinhos, ele tem que enfrentar a corrupção e a violência do aparato policial legal. Os mecanismos do crime são mostrados como totalmente integrados à sociedade capitalista, como coloca o cético Marlowe em *O longo adeus*: "Não temos quadrilhas e sindicatos de crime e gângsteres por causa de políticos corruptos e seus asseclas na Câmara e na Justiça. Crime não é uma doença, é um sintoma (...) O crime continuará conosco por muito tempo. Crime organizado é apenas o lado sujo do brilhante dólar."(23)

Esse é o ponto que explicita as diferenças entre Mandrake e seus modelos Spade e Marlowe. Estes vão até as últimas conseqüências para resolver seus casos, mesmo que isso implique denunciar a mulher amada, romper amizades ou perder o emprego. Ambos são movidos por um forte código de conduta pessoal, que aparece ora na forma de uma aguda consciência ético-profissional, ora num estoicismo cético que norteia suas ações, já que nenhum deles alimenta ilusões sobre o mundo a sua volta. Transparecem aqui fortes elementos culturais da formação anglo-americana: o empirismo, o individualismo, o ascetismo. O *roman noir* retrata a luta do indivíduo num mundo cada vez mais dominado pelas super-organizações burocráticas (a Polícia, o Estado, a Empresa, a Máfia). O termo *detetive particular* ganha assim uma conotação que não expressa apenas a qualidade de particular, mas também a de privado, pessoal — o que está em

jogo é a perda de identidade numa sociedade que se torna impessoal.

A relação de Mandrake com a Justiça é mais ambígua que a de seus similares americanos, principalmente se considerarmos que ele é, antes de tudo, um advogado, e apenas secundariamente um detetive, como lembra-lhe o sócio Wexler: "Nós não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal." (p. 30). Como advogado, Mandrake cumpre o papel de conciliador de conflitos graças a sua "lábia de doutor", a sua "malandragem" - em outras palavras, seu domínio dos códigos culturais das diferentes esferas por onde circula. Quando entra em cena não é para fazer cumprir a lei, mas para ajudar o cliente a evitar os "aborrecimentos" com ela - quando não, burlando-a. Paradoxo? Não, se atentarmos para a diferença entre os universos socioculturais brasileiro e americano.

No caso brasileiro, como observa Roberto DaMatta, os sistemas globais, de caráter universal, são permeados por sistemas de relações pessoais, que no campo da lei emprestam-lhes um caráter peculiar. Segundo DaMatta, "Pouco sabemos sobre esse sistema e ainda não entendemos bem sua lógica. Sabemos, porém, que sua pedra de toque é a capacidade de relacionar e de assim criar uma posição intermediária, posição que assume a perspectiva da relação e que se traduz numa linguagem de

conciliação, negociação, gradação. Sustento que isso é tão crítico que explica a popularidade de figuras como o malandro e o político populista, carioca ou mineiro, que estão sempre manipulando com habilidade os dois lados."[24] Assim, enquanto o detetive particular americano zela pelo rígido cumprimento da lei, Mandrake alimenta-se de suas ambigüidades.

O que move Mandrake? Curiosidade, sentimentalismo, indignação? Aparentemente nenhum destes motivos, tomados isoladamente ou em grupo, ou mesmo combinados com outras motivações, como o desejo sexual, seja forte o suficiente para explicar ou dar um sentido à conduta de Mandrake. Essa "ausência de caráter", associada à multiplicidade de motivações do personagem, acompanhando suas hesitações e temores, possibilita uma exploração psicológica com várias nuances, e com menores riscos de redução à caricatura ou ao estereótipo monocórdico. Entretanto, isso acaba criando um problema estrutural para a narrativa — se o herói, que acionou o código hermenêutico de identificação detetive-leitor, não irá até as últimas conseqüências, quem o fará? Como serão resolvidos a intriga, o mistério? E, finalmente, como o leitor será comunicado disso? Nesse aspecto, o recurso ao *topos* da descoberta do manuscrito funciona bem, já que não suspende a credibilidade da narrativa, pois o herói permanece na trama, como narrador/decifrador dos acontecimentos.[25] Além disso, o afastamento do herói do centro da ação possibilita que outros personagens, até então secundários, ganhem mais espaço e se constituam com maior profundidade no interior da narrativa.

Um destes personagens é Lima Prado. Seu drama existencial encontra-se ligado à história familiar e aos constantes casos de loucura nela presentes. Ele começa a pôr em dúvida a própria sanidade — dúvida que ganha ressonâncias especiais tendo em vista que logo no início do romance é descrita uma cena em que uma mulher é estrangulada e tem a letra *p* estampada à faca em seu rosto pelo assassino. Outras mulheres serão assassinadas nas mesmas circunstâncias no decorrer do romance. Mandrake, interpretando os cadernos de Lima Prado, acredita que foi ele o assassino.

Lima Prado sabia que era um bastardo - seu pai verdadeiro era o tio, Bernard Mitry, cunhado de seus pais oficiais. Isso aparentemente o livrava da maldição familiar, conforme lhe afirmara a avó: "Toda família tem um louco, a nossa teve mais que um, mas eu não gosto de falar nisso. Além do mais, você não é da família. Você é Mitry e Martílio, está livre das nossas maldições." Após a morte da avó, folheando cartas e papéis da família, ele descobre que a velha senhora havia lhe mentido. Lima Prado era, na verdade, o filho incestuoso de Fernando com a irmã Maria Clara, a tia louca que ficava presa uivando no porão da velha mansão familiar, e que ele jamais vira.

Esses temas, tão constantes nas tragédias gregas — o incesto, a maldição familiar, a loucura como queda na *hybris* (desmedida) e a inexorabilidade do destino —, são tratados numa bem urdida chave mitológica (o que ilustra como é tênue a separação entre *topos* da "alta" cultura e da "baixa" cultura em alguns produtos da cultura de massa). No início da segunda parte

do romance são feitas referências à velha mansão, à avó de Lima Prado e aos uivos que o então garoto costumava ouvir e que lhe diziam serem produzidos por cães. Em seguida é descrito um sonho: "Agora, adulto, a velha aparecia sempre no seu sonho. Era Atena, e o fizera enlouquecer, colocando uma espada na sua mão; e ele estava no meio de um rebanho de bois e carneiros pensando que eram homens; e depois de uma imensa carnificina, cortava a língua e a cabeça de um carneiro, não, a cabeça de Menelau; e amarrava outro numa coluna e chicoteava-o com um cabresto de cavalo, gritando insultos, chamando-o de Ulisses, traidor e mentiroso (...) Ele sabia o que fazer. Depois de pedir a Hermes que conduzisse sua alma para o campo de asfódelos, jogava seu corpo contra a espada. A espada dobrava-se como que evitando sua tarefa e a madrugada surgia quando ele conseguia se matar fazendo a lâmina penetrar na sua axila." (p. 169-170).

O sonho mostra a identificação de Lima Prado com Ajax, o herói grego da guerra de Tróia. No decorrer da narrativa, outros elementos serão fornecidos para reforçar a identificação. Lima Prado aparece como um homem apaixonado por tudo que tenha ligação com a Grécia Antiga. Ao encontrar-se com uma garota de programa, é interrogado sobre seu nome e responde instintivamente: "Ajax". Sua empresa chama-se Aquiles Financeira; seu braço-direito é o "professor" Hermes, mestre da esgrima com facas, sua amante e "protegida" chama-se Cila e possui uma loja chamada Messina[26]. Essas coincidências e obsessões de Lima Prado dão a Mandrake a chave para entender sua personalidade e seu destino. Chave que fica patente no último

diálogo entre Mandrake e Raul, o amigo policial: " 'Então eu vou falar pela última vez' eu disse. 'Lima Prado se matou. Enfiou a faca na axila, como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo de asfódelos'. 'E já viu alguém suicidar-se assim?' 'O Ajax.' 'Isso é mitologia. Isso é absurdo, é ilógico.' 'Lima Prado era um absurdo ilógico!' (Não tive coragem de dizer que ele era mitológico)." (p. 318).

Os personagens Camilo Fuentes e José Zakkai, o Nariz de Ferro, guardam certa identidade entre si, fruto de sua condição de marginais e *outsiders*, apesar de suas diferentes personalidades e objetivos. Fuentes, o gigante boliviano, assassino frio e impessoal no início do romance, vai despertando aos poucos a empatia do leitor, quando seu ódio aos brasileiros é explicitado em função da sua condição de "subdesenvolvido" (seu pai fora morto pelos "vizinhos imperialistas", como sempre lembrava-lhe o tio) e quando passa a demonstrar sentimentos mais ternos a partir de seu envolvimento com a prostituta Miriam. Zakkai, o Nariz de Ferro, vence sua condição de anão e negro iniciando uma ascendente carreira no mundo do crime, que o leva ao confronto com o Escritório Central. Diante da mútua condição de marcados para morrer pelo inimigo comum, sua união torna-se natural: "Zakkai dissera para Fuentes: 'Eu e você abominamos a contumélia dos poderosos; o insulto dos fortes é mais injurioso. Essa é nossa luta.' No entanto, Zakkai ambicionava o poder acima de tudo; Fuentes apenas não queria sofrer humilhações nas mãos dos fortes ou dos fracos." (p. 298).

SBD/FFLCH/USP

Nessa estranha união de marginais, o lacônico Fuentes representa a força bruta, caindo implacavelmente sobre seus inimigos, enquanto o verborrágico Nariz de Ferro desempenha o papel de "cérebro" da dupla. O anão recupera também o personagem do bufão, do bobo da corte — aquele que, em função de sua natureza "baixa", entre o escatológico e um certo tipo de loucura, pode expressar livremente pensamentos que outros não ousam verbalizar. Suas falas, uma mistura jocosa de pornografia, termos parnasianos e citações absurdas, são alguns dos pontos altos do livro.

As constantes mudanças de situação dos principais personagens dentro da narrativa remetem à dança de papéis que Jacques Dubois procurou ilustrar com seu "quadrado hermenêutico".[27] O detetive passa a vítima, a vingador, e, em seguida, a testemunha distante; ex-aliados se tornam inimigos e ex-inimigos se aliam; perseguidores passam a perseguidos e bandidos viram heróis. Como observa Dubois, o embaralhamento de papéis evita o maniqueísmo, deslocando o interesse da narrativa da questão do Mal para a da Falta e, posteriormente, para a da Identidade. Não se trata mais de vingança ou punição, e sim de conhecimento e designação de identidades.

A grande arte pode ser vista como a síntese e o ápice da produção de Rubem Fonseca, congregando temas e personagens desenvolvidos em livros anteriores. É um romance complexo, que deve ser entendido no cruzamento de duas linhas: uma linha *diacrônica*, que o insere na *história* de um determinado gênero — no caso, o gênero policial —, e uma linha *sincrônica*, que o

relaciona com outras produções da literatura brasileira da época. Lido como romance policial, o livro apresenta-se como uma bem-sucedida adaptação do *roman noir* ao cenário brasileiro, muito embora apresente algumas "falhas" de composição em relação aos paradigmas do gênero (a diluição do foco narrativo, a falta de determinação do herói). Lido no contexto da ficção nacional do período que vai do fim da ditadura ao início da abertura, trava um diálogo diferenciado com as muitas obras que denunciam a violência e a iniqüidade do sistema — seja através da ficção policial, seja dos romances-reportagem, seja das memórias romanceadas — que retomariam e confirmariam o paradigma "naturalista" da ficção brasileira, conforme Flora Sussekind.(28)

Poder-se-ia perguntar, então, se o gênero comparece na obra como cânon literário ou como mero suporte para uma crítica ideológica. A resposta seria negativa em ambos os casos. E nem, parafraseando Schwarz, diríamos que o gênero está "fora do lugar". Se considerarmos as linhas descritas acima como planos de representação na narrativa, veremos que eles estão organicamente ligados na estruturação da obra e no diálogo que esta mantém com seu contexto social. A boa combinação desses planos de representação e a construção de personagens elaborados e convincentes se perderão nas próximas obras de Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani* (1985), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990).

Intelectuais e detetives

A descoberta do corpo da milionária Delfina Delamare, morta com um tiro em seu carro, é o ponto de partida de *Bufo & Spallanzani*. Na tentativa de esclarecer o incidente, o delegado Guedes (o mesmo do conto "Mandrake") chega ao escritor Gustavo Flávio, ex-amante da vítima. As circunstâncias apontam para a hipótese de suicídio, que Guedes aceita a contragosto e Gustavo Flávio com alívio - ele sente que o delegado o considera suspeito, mas seu medo não se relaciona ao caso em questão e sim a fatos ocorridos em seu passado misterioso. O mote inicial do romance configura uma situação de suspense, que o encaminha para uma das modalidades da narrativa policial[29], a história do suspeito que busca estabelecer sua inocência - e que no caso é complicada pelo fato de o protagonista não ser totalmente inocente, já que esconde um crime em seu passado.

Este bom ponto de partida é, entretanto, desperdiçado no decorrer do romance. A exploração do passado de Gustavo Flávio dissolve a tensão estabelecida na primeira parte - essa narrativa criminal paralela não é desenvolvida e tampouco consegue explicar de maneira convincente a transformação sofrida pelo personagem. O retorno à linha principal do enredo, com a viagem do protagonista para uma pousada na serra, onde aparecem novos personagens e outro crime é cometido, contribui ainda mais para manter a dispersão da narrativa. Este novo assassinato é solucionado, mas Gustavo Flávio fica sabendo através de Guedes que o caso Delamare foi reaberto. A partir daí o romance

encaminha-se abruptamente para o final: o marido de Delfina seqüestra o protagonista, pretendendo castrá-lo como vingança; Guedes intervém, o vilão é morto e considerado culpado pelo crime anterior; o caso é encerrado. Gustavo Flávio parte em companhia da amante/amiga Minolta para terminar sua convalescença. Ao final, confessa-lhe que fora ele que matara Delfina, a pedido dela, que estava com câncer.

Em *Bufo & Spallanzani* o narrador irônico e intelectual cede à tentação da verborragia, da citação pela citação, da intromissão indevida. O recurso à viagem, ao espaço diferenciado, menos que ampliar os horizontes da narrativa, serve apenas de subterfúgio para uma situação de crime de romance-enigma inglês, além de ociosas conversas de salão sobre arte e vida. O mesmo vale para a exploração do passado do narrador, que, embora mantenha certa graça e interesse pelas peripécias narradas, quase nada acrescenta ao romance. Resta, como ponto positivo, a caracterização de alguns personagens secundários, como Guedes e, em menor grau, Minolta.

Guedes, esse "javier pé-de-chinelo", segundo Gustavo Flávio, retoma o papel do delegado incorruptível, figura recorrente no universo fonsequiano. A oposição que se estabelece entre ambos começa pelas características físicas (o primeiro, franzino, o segundo, quase obeso) e estende-se às personalidades: a calma, o laconismo e a precisão de Guedes *versus* a agitação, a verborragia e o gosto pelas livres associações de Gustavo Flávio. A falta de refinamento do delegado estabelece sua origem social: "Estava vendo se

descobria que tipo de pessoa era o policial à minha frente. A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber de pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, prostitutas e pilantras, acaba se sentindo irmão dessa ralé." (p. 17-18). O delegado é mais um dos andarilhos urbanos de Rubem Fonseca, e sua personagem é construída como uma espécie de "Columbo tupiniquim", embora lhe falte o humor.

Minolta é uma exceção na galeria das figuras femininas do autor, em geral pouco trabalhadas em outros aspectos que não se relacionem diretamente à sexualidade. Ligada ao "passado negro" de Gustavo Flávio, ela fez dele um "sátiro e um glutão", como o próprio protagonista esclarece ao início do romance, desempenhando papel importante em sua transformação: "Enquanto o fim não chega, e para evitar que chegue, o homem tem que amar. Foi isso que Minolta me ensinou. E essa esperança me foi transmitida na cama fodendo e na mesa comendo. A única maneira do homem realmente sobreviver é gostando cada vez mais de viver. Essa é uma perspectiva tão óbvia de salvação que chega a parecer uma estupidez absoluta." (p. 184). Mas Minolta não se restringe ao papel de amante; é também amiga e confidente. Desta forma, ela consegue superar o papel tradicionalmente reservado à mulher na obra fonsequiana e na prosa policial em geral - foco do desejo, mas também de privação da liberdade pessoal dos protagonistas masculinos.

Um não-nomeado cineasta, que tem sonhos sem imagens e uma grande fixação no escritor russo Isaak Bábel, é o personagem principal de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. O romance

desenvolve duas linhas de ação. Na primeira, uma mulher pede ao protagonista que lhe guarde uma quantidade de pedras coloridas, que ele considera inicialmente apenas como bijuterias carnavalescas. O posterior assassinato da mulher o fará descobrir que são pedras preciosas de altíssimo quilate, pertencentes a uma quadrilha. Paralelamente, desenvolve-se a outra linha de ação, que coloca nosso cineasta em contato com um produtor alemão, Plessner, interessado em financiar seu próximo filme. Na realidade, ele quer obter um manuscrito inédito de Bábel que se encontra em poder de um diplomata russo na Alemanha Oriental (a história se passa antes da queda do Muro de Berlim). Nosso anônimo herói desloca-se até a Alemanha, onde fica conhecendo as verdadeiras intenções de Plessner, e concorda em ser o receptador do documento. Após entregar o dinheiro ao diplomata corrupto, ele resolve enganar o produtor e foge da Alemanha com o manuscrito de Bábel. Retornando ao Brasil, é seqüestrado pela quadrilha de Alcobaça, que quer saber o paradeiro das pedras preciosas. Enquanto o protagonista está no cativeiro, um grupo rival massacra a quadrilha que o prendera, e ele consegue fugir. De volta ao Rio de Janeiro, descobre que o manuscrito de Bábel era falso, e livra-se das pedras.

A falsidade das aparências, central na narrativa policial, volta a ser tematizada nesse romance. Em *A grande arte*, o cassete que deflagra a série de eventos que constituem a história, e que na realidade nada contém, é, pela função análoga que exerce na narrativa, uma espécie de citação e homenagem à estatueta de *O falcão maltês*. Em *Vastas emoções e pensamentos*

imperfeitos a situação se repete, em dupla chave: as aparentes bijuterias são pedras preciosas excepcionais; o manuscrito inédito de Bábel, potencial tesouro literário, não passa de uma contrafação. Como nas narrativas policiais, o protagonista encontra-se num mundo de aparências, cercado de indivíduos dissimulados: "As pessoas que me cercavam eram, sem exceção, atores desempenhando um papel misterioso. Todos guardavam um segredo, escondiam algo do mundo - de mim." (p. 155). Duas modalidades da ficção policial comparecem na narrativa: a história de gângsteres (a subtrama das pedras preciosas) e a história de espionagem (a subtrama do manuscrito de Bábel). Com todos esses elementos, entretanto, o romance não "decola"; como em *Bufo & Spallanzani*, a trama geral resulta frouxa e confusa, as subtramas são mal desenvolvidas, a intersecção dos planos narrativos é problemática. Com o agravante, nesse caso, de nem sequer haver um personagem interessante.

Se o narrador tomou inicialmente as pedras preciosas que vieram parar-lhe em mãos como bijuterias de fantasia, o autor também deve ter sido contaminado pelo clima carnavalesco: os personagens e situações entram e saem do romance como adereços de um "samba do crioulo doido". Inexiste tensão narrativa, porque os conflitos que se estabelecem não possuem força dramática: antagonistas e auxiliares do protagonista, além do próprio, são personagens "planas", conforme a distinção de Forster[30]. As diversas digressões também roubam força à narrativa, impondo-lhe por vezes um tom desnecessariamente pedante. O pano de fundo urbano mal aparece, e situações que

potencialmente poderiam remeter a questões mais abrangentes são logo abandonadas - como o fato de o protagonista estar trabalhando na produção de filmes publicitários para o irmão, um pastor televangélico com pretensões políticas.[31]

Ocorre também nesses romances um rompimento do pacto de verossimilhança característico do gênero policial. Não se trata aqui de opção, como no caso de outros escritores - Durrenmatt, Borges, o próprio Rubem Fonseca em momentos mais felizes -, em que o rompimento desse pacto, quebrando as expectativas do leitor, servia para assinalar o papel do acaso e do irracional na conduta humana. Trata-se muito mais de descuidos com a "carpintaria" narrativa dos romances, que se patenteiam em seus saltos bruscos, soluções rocambolescas e desfechos inconsistentes. A homologia entre o trabalho hermenêutico de desvendamento do crime e o de desvendamento do mundo não obtém sucesso em *Bufo & Spallanzani* e em *Vastas emoções e pensamento imperfeitos*, como já obtivera antes em *A grande arte*. Vem daí o duplo fracasso desses romances: não resolvem satisfatoriamente a intriga criminal e tampouco aprofundam os dilemas psicológicos e existenciais dos personagens. O mesmo defeito persistirá no posterior romance de Rubem Fonseca, *Agosto* (1990), que irá mergulhar nas turbulentas águas da história.

A história como equívoco

Em *Agosto* (1990), Rubem Fonseca retoma, com o personagem Mattos, a figura do policial incorruptível e angustiado. O livro

mistura narrativa policial, romance histórico e *thriller* político, deixando de lado as paisagens exóticas e/ou estrangeiras dos livros anteriores, e toma como pano de fundo a primeira metade da década de 50. Os acontecimentos de agosto de 1954, que culminaram com o suicídio de Getúlio Vargas, correm paralelamente à trama principal, misturando à ficção situações e personagens reais: o próprio Vargas; o chefe de sua guarda pessoal, Gregório Fortunato; Climério e Alcino, protagonistas do atentado da rua Tonelero; os oficiais da "República do Galeão".

A trama propriamente ficcional inicia-se com o assassinato do empresário Gomes Aguiar. O comissário Alberto Mattos, encarregado das investigações do caso, encontra na cena do crime um anel com a letra *f* gravada. Mattos é considerado um "asa branca", um policial que não aceita o suborno dos banqueiros do jogo do bicho, prática corrente na delegacia onde trabalha. Isso o leva a um desentendimento com o bicheiro Ilídio, que promete vingar-se pela humilhação que o comissário o fez passar ao trancafiá-lo uma noite na cadeia.

Paralelamente, outra trama acompanha os bastidores do atentado a Carlos Lacerda, culminando com a morte do major Vaz na rua Tonelero, que provocou comoção nacional. Nesse exato dia, Mattos ficara sabendo que o resultado da perícia técnica apontara um negro como responsável pelo crime que ele está apurando. O comissário associa esse fato ao anel e aos negócios excusos de Gomes Aguiar com pessoas ligadas ao governo, o que o leva a suspeitar de Gregório Fortunato, o "Anjo Negro", chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas. Mattos escapa de uma tentativa

de assassinato, mas o mandante não estava ligado à morte de Gomes Aguiar - era Ilídio, o banqueiro do bicho. Este sofre uma repreensão dos demais banqueiros e desiste de mandar matar o comissário.

Enquanto Mattos continua seguindo suas pistas, os acontecimentos políticos se precipitam. Os autores do atentado a Lacerda são presos, incriminando Gregório Fortunato. Há uma forte pressão para que Getúlio abandone o governo. O comissário ainda mantém suas investigações na direção inicial, e acaba por interrogar pessoas ligadas aos esquemas de corrupção - o senador Vítor Freitas, o empresário Pedro Lomagno -, que, ao sentirem-se ameaçadas, resolvem livrar-se dele. Entretanto, Mattos acaba por descobrir que estava enganado e redireciona sua busca para o verdadeiro assassino, Chicão, um capanga de Pedro Lomagno. Mas é tarde demais: ao mesmo tempo que a crise no Catete chega ao auge com o suicídio de Getúlio, o comissário e sua namorada são assassinados por Chicão. O crime será atribuído, erroneamente, ao bicheiro Ilídio.

Essas são as linhas gerais do enredo de *Agosto*, às quais são costuradas diversas subtramas e personagens, fictícios e "reais". Retornam velhas figuras do *roman noir* e da ficção fonsequiana, como o delegado incorruptível com pendores intelectuais (é amante de ópera), os grandes empresários envolvidos com o crime, os criminosos profissionais, as taras e vícios da elite. Tudo isso numa moldura "histórica", que deveria, em tese, estabelecer seu paralelismo com os acontecimentos verdadeiros. O que, entretanto, não funciona no

romance. Não que do nosso ponto de vista a história brasileira não permitisse tal tratamento num romance desse tipo. O resultado é ralo porque a construção narrativa é falha: os personagens são rasos, as tensões não se estabelecem, os acontecimentos não guardam uma ligação orgânica entre si. *Agosto* é uma sucessão de equívocos, do atentado a Carlos Lacerda até a morte de Mattos.[32] E é nesse sentido, ao naturalizar-se como equívoco, que a história comparece no romance apenas como paisagem, e não como elemento ativo na construção do texto.

O duplo retorno às origens

Em 1992, Rubem Fonseca lança a coletânea de contos intitulada *Romance negro*. O livro marca o retorno não só ao formato que o consagrou como escritor, como também a temas que estão na raiz do gênero policial: a *flanêrie* urbana ("A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro") e a narrativa de enigma com ambientação psicológica ("Romance negro").

Augusto, aliás Epifânio, é o escritor-andarilho que percorre o lado decadente da cidade. Ex-funcionário dos esgotos, convive agora com mendigos, prostitutas e ratos, enquanto dedica-se a escrever o livro que dá título ao conto, "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". Tal atividade dá sentido à essa moderna *flânerie*, pois sua ambição como escritor é mais profunda que a mera busca do exótico ou do nostálgico: "Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o

ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. Solvitur ambulando." (p. 19).

Assim, ele percorre ruas, praças, parques e até templos evangélicos - onde é tomado como demônio pelo alucinado pastor Raimundo, da Igreja de Jesus Salvador das Almas. É a atualização de um velho tema literário, a descida ao inferno urbano, presente em Balzac, Dickens, Hugo e Dostoiévski. Embora o personagem estabeleça uma relação pouco dramática com a metrópole, como observa Ariovaldo Vidal[33], nem por isso deixa de carregar a ambigüidade consigo. Mesmo declarando não possuir nem "desejo, nem esperança, nem fé, nem medo", Augusto ainda possui um quê de iluminista em sua personalidade - não apenas por dedicar-se a alfabetizar prostitutas, mas porque, em última instância, o objetivo de sua caminhada é a busca da compreensão do mundo, encarnado na metrópole que ele percorre. É a testemunha lúcida de um mundo à beira do apocalipse, que gera em suas entranhas os novos bárbaros que irão tomá-lo de assalto e expor suas feridas, como se depreende da fala do presidente da UDD, União dos Desabrigados e Descamisados: "Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente (...) Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda a parte; que nos observem fazendo a nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mija e caga, temos que feder e enojar como um monte de

lixo na rua. E ninguém pede esmola. é preferível a gente roubar do que pedir esmola." (p. 46).

Já o conto "Romance negro" pode ser lido como uma narrativa policial metaliterária, homenagem explícita ao gênero e em particular a seu criador, Edgar Allan Poe. O conto inicia-se com uma atmosfera de mistério, pois logo nas primeiras páginas ficamos sabendo que o protagonista possui um terrível segredo. Ele é o escritor de romances policiais Peter Winner, que está dirigindo-se a uma convenção de autores do gênero em Grenoble. Ao fazer sua comunicação, Winner propõe um desafio à platéia, o de solucionar um crime perfeito: "Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema." (p. 152). O choque vem a seguir: Winner revela que ele é o criminoso. A partir daí a narrativa irá deslocar-se entre duas formas clássicas do gênero - a inglesa, "quem matou?", e a americana, "por que matou?".

Winner revela o segredo à esposa, Clotilde: seu nome verdadeiro é John Landers, e ele assassinara o verdadeiro Peter Winner. Aproveitando a semelhança entre ambos, tomara o seu lugar. Mas esse não fora seu único crime: também matara o amante de Winner, Sandro, que havia descoberto a troca de identidade. Clotilde arma um estratagema que faz Winner-Landers parecer mentalmente perturbado, desacreditando sua história. Mas resta

uma última e rocambolesca revelação: Landers descobrira, posteriormente, que Winner era seu irmão gêmeo.

O estratagema que Landers utilizara para aproximar-se de Winner fora um exemplar da revista que publicara pela primeira vez o pioneiro conto policial de Poe, "Os assassinatos da rua Morgue". Ele é citado diversas vezes no conto, mas não é o único homenageado. As seqüências dos crimes descritas por Landers remetem à escritora Patrícia Highsmith e seu *O talentoso Mr. Ripley* (adaptado ao cinema como *O sol por testemunha*). Pelo congresso de escritores passam alguns dos grandes autores contemporâneos, de diversas tendências, como a inglesa P. D. James, o americano James Ellroy e o alemão Willy Voos.

Entretanto, a grande referência é realmente Poe, especialmente pela utilização do duplo, tão presente em sua obra como na de Rubem Fonseca. Esse procedimento encena dramaticamente os dilemas da identidade humana, que assombram Landers: "Pela primeira vez cogita da hipótese de que, ao matar Winner e apossar-se do seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apoderasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? O vivo do morto, ou o morto do vivo?" (p. 176). O conto conclui-se numa clave trágica, que ilumina retrospectivamente a frase que Ellroy dissera a Winner-Landers: "somos os continuadores da tragédia grega" (p. 149). O dilema da identidade resolve-se de uma maneira quase arquetípica - Landers, como Caim, terá que suportar a marca distintiva que o fratricídio imprimiu em sua alma.

NOTAS

(1) FONSECA, Rubem: "Intestino Grosso". In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990 (2ª edição), pp. 164/170/173.

(2) O crime como epidemia social na obra fonsequiana foi destacado por SUSSEKIND, Flora: *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

(3) Conforme ECO, Umberto: *Lector in fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1986, cap. 3: "O leitor modelo" e também *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, cap. 1: "Entrando no bosque".

(4) ECO, U., *Lector in fabula*, op. cit., p. 39/40.

(5) Pesquisa jornalística em arquivos da polícia carioca e entrevistas com colegas advogados e policiais de Rubem Fonseca foi recentemente publicada, mostrando casos reais acompanhados por ele na época em que era comissário de polícia, e posteriormente reelaborados em sua ficção. A respeito, vide: CARVALHO, Mário César: "A verdadeira história policial de Rubem Fonseca". Suplemento "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 25/jun/1995, pp. 10/13.

(6) "Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito de enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzí-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente 'estratégicos', como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do próprio Autor-Modelo parace mais garantida do que aquela que o autor empírico formula acerca do próprio Leitor-Modelo. Com efeito, o segundo deve postular algo que atualmente ainda não existe erealizá-lo como série de operações textuais; o primeiro, ao invés, deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente como enunciado." In: ECO, U., *Lector in fabula*, p. 46.

(7) VIDAL, Ariovaldo José: *Roteiro para um narrador - Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Doutoramento, São Paulo, USP-FFLCH, 1990, p. 97.

(8) Idem, ibidem, p. 92.

(9) Como observa Ariovaldo José Vidal: "Por isso, é necessário um duplo que responda de forma possível a essa contradição; ou seja, não um transgressor da ordem, o bandido, cujos problemas não são os mesmos do intelectual; mas uma figura que anule a

obsessão do prazer: a ordem encarnada do delegado de polícia, altruísta ao extremo, inverossivelmente justo. Observem-se os exemplos de *O caso Morel* e *Bufo & Spallanzani*: nos dois romances os pares são bastante parecidos: Morel ou Gustavo Flávio; e há o homem que é só responsabilidade civil, senhor de uma ética rigorosa e inflexível: Vilela ou Guedes." VIDAL, A. J., op. cit., p. 160.

(10) VIDAL, Ariovaldo José: "O romancista Rubem Fonseca". São Paulo, USP, s/data, mimeo, p. 2.

(11) Outros contos poderiam ser incluídos nesse rol, considerando a perspectiva "marginal", embora o elemento policial esteja mais diluído: "O exterminador", de *Lúcia McCartney* (1969), com toques futurísticos que indicam certa influência da ficção científica; "Botando pra quebrar", de *Feliz ano-novo*; "Encontro no Amazonas", de *O cobrador*, próximo das narrativas de espionagem.

(12) SILVA, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, p. 74.

(13) VIDAL, Ariovaldo José, op. cit., p. 167.

(14) Na retomada encontramos a continuação de um tema de sucesso, enquanto na série o que ocorre é a repetição de um esquema narrativo constante, combinando personagens centrais, estruturados e possuidores de características fixas, que se envolvem com personagens secundários que mudam a cada repetição, numa combinação que produz ao mesmo tempo uma história igual e diferente à anterior - o "retorno do idêntico superficialmente mascarado", como aponta ECO, Umberto: "A inovação no seriado". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

(15) A distinção, cunhada por E. M. Forster, opõe personagens "planas" (estereotipadas) às personagens "esféricas" (complexas ou problematizadas). Vide CANDIDO, Antonio: "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

(16) Há uma importante diferença entre Marlowe e Mandrake, nesse caso: o primeiro joga solitariamente, resolvendo problemas; o segundo "joga" com sua amante, num duplo sentido. Aliás, esse componente lúdico-sexual, importante característica do personagem, traz-lhe constantes dissabores.

(17) Os grifos são nossos; *Farewell, my lovely* (1940), *The long goodbye* (1953) e *The big sleep* (1939) são títulos de livros de Raymond Chandler com o personagem Philip Marlowe.

(18) "Apesar de ser ponte entre duas realidades, o símile indicia sempre a impossibilidade da ordem subjacente ao outro contexto, tanto no caso de Chandler quanto no de Fonseca; de

qualquer forma, as analogias todas do texto formam um conjunto de fendas na reificada visão urbana." VIDAL, Ariovaldo José, op. cit., p. 102.

(19) VIDAL, A. J., op. cit., p. 152.

(20) Segundo VIDAL, A. J.: "O romancista Rubem Fonseca". São Paulo, USP, mimeo. (s/d).

(21) Para Barthes, o código hermenêutico controla os enigmas criando um processo texto-leitor que incentiva o desejo de descobrir a solução final. A narrativa torna-se um processo de investigação, tanto da parte do detetive ficcional como da parte do leitor. Vide BARTHES, Roland: *S/Z*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

(22) "A segunda parte de *A grande arte* é pois simetricamente inversa à primeira. Na primeira parte, temos um sujeito em busca de uma interpretação que dê conta, que dê sentido, aos fatos. Este sujeito acredita não só que pode conhecer este sentido como também pode forçá-lo a se perfazer, a se configurar completamente, a se instaurar enquanto verdade.(...) Temos pois, nesta primeira parte, a assunção da hermenêutica enquanto atividade interpretante desveladora. Na segunda parte temos um sentido dado, um sentido que se apresenta a um sujeito, mas o sujeito (tal como nas tragédias gregas) não o decifra. O que não impede que tudo ocorra como o sonho prenunciara. Temos pois nesta segunda parte, a assunção da cegueira humana e a configuração da ininteligibilidade e da inexorabilidade do destino." REIMÃO, Sandra Lúcia, op. cit., p. 155.

(23) CHANDLER, Raymond: *O longo adeus*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

(24) DaMATTA, Roberto: *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1991, p. 101.

(25) Este procedimento faz com que, para Deonísio da Silva, os heróis de *A grande arte* sejam, como em *O caso Morel*, o escritor e o leitor: "Em *A grande arte*, essa antiga e boa idéia volta à cabeça de Rubem Fonseca e ele dá o tal salto qualitativo, o pulo do gato, agora mesclando escritor e leitor num plano neutro, no grau zero da escritura, já que não os envolve diretamente no enredo, mas os faz participar à distância, iluminando as ações dos outros personagens, estes, sim, diretamente envolvidos nos crimes, corrupções etc." SILVA, Deonísio, op. cit., p.122.

(26) Cila era uma ninfa, filha de Fórcis e Hécate (ou de Tifão e équidna, em outras versões do mito). Ao recusar o amor do deus marinho Glauco, foi transformada num monstro, estabelecendo-se nos rochedos do estreito de Messina, onde atraía e devorava os navegantes.

(27) DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris Nathan, 1992. Sobre o quadrado hermenêutico, vide acima o cap. III, item "O sistema de personagens e os desafios formais".

(28) SUSSEKIND, Flora: *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

(29) Sobre as modalidades do romance policial, vide capítulo II, item *Breve tipologia da narrativa policial*.

(30) Sobre esses dois romances de Rubem Fonseca, comenta Ariovaldo Vidal: "Os personagens são geralmente inconvincentes, exemplos acabados do defeito que Forster apontava em determinados romancistas que criavam personagens "planas" querendo passar por "esféricas", como por exemplo a transformação maniqueísta do personagem Gustavo Flávio em *Bufo & Spallanzani*." VIDAL, A.J., "O romancista Rubem Fonseca". São Paulo, USP, mimeo, p. 6.

(31) Como observa Ariovaldo Vidal: "O autor abandona por completo a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo bastante surradas em sua obra.(...) O que era busca pungente e apaixonada transformou-se em pieguice, como o final de *Vastas emoções*." VIDAL, A. J., "O romancista Rubem Fonseca". São Paulo, USP, mimeo, p.6.

(32) "Quando chega o fim de *Agosto*, o leitor se depara com o maior dos equívocos do romance. A vontade de cumprir o desejo expresso na epígrafe de Joyce, a tentativa de 'acordar do pesadelo da história', faz com que o autor transforme o final do romance numa camisa de força causal, paradoxalmente transformando todas as ações em equívoco. É mais uma sequência ruim dentre uma série de sequências ruins. Ele faz de seu romance uma forma caricatural do romance de tese dos naturalistas, devido a essa obsessão em apagar a história." in VIDAL, Ariovaldo José, "O romancista Rubem Fonseca", p. 7.

(33) VIDAL, Ariovaldo José: "Rubem Fonseca volta ao conto". In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/out/nov 1992, p. 158-162.

CAPÍTULO VI - IMAGENS & TEMAS

A cidade e seus habitantes

Após algumas décadas de predomínio da temática regionalista na literatura brasileira, os anos 60 e 70 testemunharam o retorno da cena urbana como palco privilegiado das narrativas dos autores que surgiram no período. A obra de Rubem Fonseca talvez seja o exemplo mais ilustrativo dessa tendência. O conto-manifesto "Intestino grosso" define bem o corte operado em relação ao padrão anterior: "Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?/ Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia./ Quem eram eles?/ Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis." (p. 164).

Embora em seus primeiros livros de contos predomine o tom intimista e o quarto dos protagonistas seja um dos cenários privilegiados das narrativas, esse espaço interior, na sua solidão e estranhamento, pressupõe e relaciona-se o tempo todo com o espaço exterior da grande metrópole: "Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo. E fui andando, andando, atravessei a rua, começou a cair

uma chuvinha e onde eu estava não havia carnaval, só edifícios grã-finos e silenciosos." ("Fevereiro ou março", p. 16). Os personagens dessas primeiras narrativas vagueiam pela cidade, sem um *locus* ao qual possam referenciar-se e no qual consigam constituir uma identidade individual. O sofrimento existencial não possui barreiras de classe. A cidade é o grande espaço público e indiferenciado que acolhe a todos. Como observa Elizabeth Lowe: "A rua é o agente unificador da ficção de Fonseca, fornecendo o laço físico e espiritual entre os extremos da experiência urbana, e, ao mesmo tempo, simbolizando o caminho da busca em que seus protagonistas estão inevitavelmente envolvidos. A cidade, além de refúgio do eu e dos outros, é também um beco sem saída, a única possibilidade quando o protagonista não tem mais para onde ir. Ele pode proteger sua solidão ou sentir-se solidário com outros estranhos da cidade, quando está na rua, como o levantador de pesos em 'A Força Humana', que encontra um significado especial na companhia silenciosa da multidão curiosa em volta da loja de discos."(1)

O personagem pobre que deambula pelas ruas da Zona Sul contemplando os edifícios dos grã-finos ilustra também outro aspecto da ficção urbana de Rubem Fonseca - sua cidade é aquela em que os extremos podem, a qualquer momento, se tocar. O processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 ampliou enormemente a distância entre ricos e pobres. Configuraram-se assim duas culturas quase que distintas, cujo estranhamento recíproco é dado pelo olhar: "Fonseca utiliza-se do artifício de descrever os extremos físicos da experiência urbana através dos

olhos de alguém não acostumado com o que está testemunhando."(2) Elizabeth Lowe aponta a filiação do autor aos realistas românticos, ao mostrar como sua prosa opera dentro de uma larga arena social, que enfatiza na experiência urbana a simultaniedade de modos de vida infinitamente variados: "Em alguns casos nunca há uma confrontação, e essas vidas coexistem numa harmonia inconsciente. A força de outras narrativas vem da colisão de modos de existência diametralmente opostos. (...) Quando os extremos do espectro social se encontram, a confrontação é geralmente violenta, trágica ou cheia de surpresas. Geralmente, os opostos sociais são unidos por sexo ou dinheiro."(3)

Nesse contexto, a utilização da narrativa policial é uma forma quase que estratégica para a apresentação de uma realidade urbana conflitiva e contrastante. O impulso hermenêutico dessas narrativas, expresso no binômio caminhar-observar que caracteriza seus personagens, esquadrinha e investiga o espaço físico e social, que não é transparente como aparenta à primeira vista: "A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar" ("O caso de F. A.", p. 55). O homem que caminha pelas ruas, seja ele *flanêur* ou detetive, é uma constante na ficção de Rubem Fonseca: Vilela, Mandrake, Augusto/Epifânio, Guedes, o halterofilista sem nome. O que emerge dessas peregrinações urbanas é, ao mesmo tempo, um depoimento de barbárie e de civilização, que opõe a cidade onírica e ideal - muitas vezes, evocação nostálgica da cidade antiga - à cidade concreta, violenta e moderna: "As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova. Eram casas de um pavimento, com portas e janelas de

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. (...) Caminhei pelo canal do mangue até encontrar um táxi. A água poluída do canal exalava um odor desagradável. Da janela do táxi fiquei olhando os outdoors colocados nos espaços abertos pela demolição das casas: cigarros, televisores, automóveis." (*A grande arte*, p. 9-10)

A cidade percorrida pelos personagens fonsequianos é dual; vale para eles o que observa Sérgio Paulo Rouanet a respeito do *flanêur* de Benjamin: eles habitam uma cidade real e são habitados por uma cidade de sonho.(4) Mais especificamente: "Sua percepção funciona sempre em dois registros, em dois níveis de realidade - a objetiva e a onírica. E dentro desta, há sempre um vetor utópico e outro mítico. Assim o flanêur está em seu elemento na rua, e nada mais material que a rua. Mas sobre a materialidade do asfalto surge o sonho do labirinto. O labirinto contém o desejo de chegar, o impulso de alcançar o objetivo, e nesse sentido é utopia, e o perigo de transviar-se, o risco de não chegar ao fim, ou de chegar a um fim que não seja o desejado - e nesse sentido é mito."(5)

Diferentes motivos levam os personagens a caminhar pelas ruas da cidade. Pode ser necessidade profissional, como no caso de Mandrake: "Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está

enganado, advogado trabalha com os pés." ("O caso de F. A.", p. 83). Ou, como foi dito anteriormente, para espantar a própria solidão, irmanando-se na comunidade anônima de outros solitários urbanos: "Fiquei andando pelas ruas vazias e quando o dia raiou eu estava na porta da loja de discos louco que ela abrisse. Primeiro chegou um cara que abriu a porta de aço, depois outro que lavou a calçada, e outros, que arrumaram a loja, puseram os alto-falantes para fora, até que afinal o primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja - exato: como numa igreja, eu pensei, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, e pai vivo e um automóvel." ("A força humana", p. 35). Outros, predadores urbanos, percorrem a cidade à procura de presas, como o motorista de "Passeio noturno (I e II)" ou o assassino de "O cobrador": "Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras. Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, não quero despertar suspeitas e o facão por dentro da calça, amarrado na perna, não me deixa andar direito. Pareço um aleijado, me sinto um aleijado." (p. 171). Muitas vezes, os personagens de Rubem Fonseca caminham pelas ruas apenas pelo puro prazer de vagar pela cidade: "Guedes gostava de ruas vazias. Aos domingos costumava ir ao centro da cidade para caminhar pelas ruas desertas." (*Bufo & Spallanzani*, p. 21). Alguns aproveitam o prazer da caminhada para meditar: "Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e

parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas; solvitur ambulando, diz para seus botões." ("A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", p. 11).

Caminhar e observar, as duas atividades que caracterizam a *flanêrie*, reveste-se, no caso das personagens fonsequianas, de um caráter especial. Talvez caiba uma comparação com outro personagem famoso - embora personagem de si mesmo -, Rétif de la Bretonne: "A *flanêrie* de Rétif é ativa e utilitária. Ele não se limita a observar as prostitutas, mas quer regenerá-las; não observa o crime como um esteta, mas como um justiceiro."(6) Destaca-se aqui o impulso hermenêutico subjacente ao deambular urbano; é bom não esquecer que o *flanêur* e o justiceiro são os ancestrais do moderno detetive. Como Rétif, os personagens fonsequianos observam, investigam, esquadrinham os espaços urbanos não pelo conhecimento em si, mas para melhor poderem atuar sobre a realidade: "Ver pode ser um modo de agir: porque Rétif não é um simples *voyeur*, é alguém que *vê para conhecer*, e esse conhecimento, no tempo das Luzes, só pode ser desmascaramento, destruição da mentira e da injustiça. Um iluminista conhece para *dar* a conhecer, e isso porque o saber revoluciona o mundo, adequa-o à natureza."(7)

Esse impulso iluminista, entretanto, é muito mais ambíguo no universo urbano de Rubem Fonseca. Ele pode estar claramente presente nas intenções de Augusto/Epifânio, que, enquanto alfabetiza prostitutas, conversa com mendigos e caminha pela cidade, possui um objetivo para seu livro: "...encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma

melhor comunhão com a cidade." ("A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro", p. 19). Mas essa intenção transcendente, contraditoriamente, assenta-se sobre uma perspectiva de vida quase niilista: "Nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal. Ao contrário do que o Velho disse, a falta de esperança me libertou." (p. 47). Esse niilismo pode ser, talvez, uma forma de defesa, como o cinismo de Mandrake, que não o impede, contudo, de ver no amor o sentido para a vida; o mesmo vale também para Gustavo Flávio. Já não é o caso de Vilela, ou mesmo Mattos, que são profundamente céticos, testemunhas lúcidas de um mundo que se desagrega. O impulso iluminista, finalmente, encontra seu reverso nas figuras dos marginais de "Feliz ano novo" e "O cobrador": o conhecimento da realidade, da ordem das coisas, é utilizado para materializar seu inverso, o caos. Esses personagens não são os arautos de uma nova ordem, mas os mensageiros do Apocalipse.

O impulso iluminista para "atuar na realidade" reveste-se de uma série de complicações, dada a fragmentação e complexidade desta. Especialmente porque, na ficção de Rubem Fonseca, a saída só é vislumbrada como solução pessoal. De qualquer forma, marginais, policiais e intelectuais são personagens tocados pelo signo da distinção (como vimos no capítulo anterior), do qual o "conhecimento do mundo" é um dos traços. Cremos que a divisão dos personagens fonsequianos em três grandes grupos - protagonistas "sensíveis", herói/heroína românticos (policial, prostituta, criminoso) e "tipos da cidade" (incluindo halterofilistas, intelectuais, estrangeiros e neuróticos) -, proposta por

Elizabeth Lowe, possibilita um mapeamento inicial. Segundo a autora: "O 'protagonista sensível' de Fonseca destaca-se do resto de seus personagens, acrescentando profundidade filosófica e lírica às narrativas. (...) Este tipo de personagem é consumido pela alienação, solidão e falta de amor. É também o viandante, o que tem a perspectiva mais aberta da cidade e o protagonista do tema da busca nas narrativas. Esta é reduzida à procura do 'eu', um processo de autoconhecimento. Todos os seus personagens sentem que podem ser um tanto diferentes do que são e sua tragédia pessoal é sua incapacidade de transcender as próprias limitações. O policial, a prostituta e o criminoso são também heróis românticos mas, geralmente, possuem menos substância que o protagonista sensível. São silhuetas do melodrama urbano, menos sutis, mas tão eloquentes quanto o poeta-filósofo. Dramatizam a necessidade do heroísmo na vida moderna. Contudo os papéis estilizados que lhes são dados na ficção de Fonseca geralmente beiram a caricatura."(8) Nossa única ressalva refere-se à categoria de "personagem sensível", extensível também aos dois outros grupos (basta lembrar Vilela, Mandrake e, com alguma complacência, Gustavo Flávio). Desta forma, a oposição seria antes entre personagens-tipo, ou caricaturais, e "personagens sensíveis", ou problemáticos.

Recoloca-se aqui a tensão provocada pelo agenciamento de uma forma literária de massa: como fugir à estereotipia que caracteriza os personagens da narrativa policial? Rubem Fonseca, da mesma maneira que outros autores consagrados, expande os horizontes da forma policial através de transgressões sobre os

códigos do gênero (conforme o já visto no capítulo III). Essas transgressões serão basicamente de duas naturezas: ético-morais, quando enfoca personagens situados no topo da escala social em situações dúbias e por vezes perversas, e genéricas, ao embaralhar os papéis e funções classicamente destinados aos personagens através de uma caracterização ambígua e problematizada dos mesmos.

Formas de sociabilidade e sociedade de consumo

Rubem Fonseca remete à recorrente problemática da modernidade encenada pelas narrativas policiais: a repressão institucional de aparelhos policiais voltados para o controle individual, a rarefação do tecido social e a crise de identidade dos sujeitos. Na ficção de Fonseca a problematização dos personagens relaciona-se com sua permanente condição intermediária, que os irmana na marginalidade: vivendo entre pólos opostos, o alto e o baixo, a riqueza e a miséria, a lei e a transgressão, por mais que se identifiquem a um deles, não conseguem forjar um pertencimento completo. Essa condição decorre da específica configuração social brasileira, onde a modernização capitalista periférica reuniu um sistema individualista baseado em leis universais a outro sistema, hierárquico e baseado em relações pessoais.(7) Este ponto está bem resumido neste comentário de Roberto DaMatta: "Sendo assim, nos Estados Unidos o indivíduo isolado conta com uma unidade positiva do ponto de vista moral e político: mas, aqui no Brasil, o indivíduo isolado

e sem relações, a unidade política *indivisa*, é considerado como altamente negativo, revelando apenas a solidão de alguém que, sem ter vínculos, é um ser humano marginal em relação aos outros membros da comunidade. Realmente, o que mais chama a atenção no caso brasileiro é essa capacidade de relacionar numa corrente comum não só pessoas, partidos e grupos, mas também tradições sociais e políticas diferentes. A comunidade norte-americana seria homogênea, igualitária, individualista e exclusiva; no Brasil, ela seria heterogênea, desigual, relacional e inclusiva. Num caso, o que conta é o indivíduo e o cidadão; noutro, o que vale é a relação."(10)

O personagem do delegado incorruptível (Vilela, Guedes, Mattos), em sua busca incessante pelo cumprimento dos direitos e da lei, ilustra as agruras da constituição do indivíduo-cidadão, referido a um conjunto de leis universais, numa sociedade hierárquica e relacional. Já Mandrake, e em menor grau Gustavo Flávio, embora vivam eventuais dramas de consciência, apontam para o modelo do "malandro-herói", aquele que flutua entre as camadas sociais e vive no limite dos códigos sociais, extraindo sua força dessa situação intermediária e de seu poder relacional. Restam os personagens efetivamente marginais, dos quais falaremos adiante, cuja forma de mediação com o sistema social é a violência.

Um dado importante a respeito do espaço urbano fonsequiano, além de sua dualidade social, é seu caráter de incessante transformação, pois passa por um processo de modernização. A cidade que aparece nas narrativas é a metrópole de um país em

desenvolvimento que começa a abraçar hábitos cosmopolitas e um estilo de vida diferenciado, legitimado pelos meios de comunicação. O *ethos* de uma vida e uma cultura interioranas vai sendo deixado para trás. A sociedade de consumo, o "capitalismo selvagem" e a cultura de massa tornam-se as referências obrigatórias desse novo contexto urbano.

A presença da sociedade de consumo como índice de modernidade é tratada, porém, de maneira ambígua - com desdém, pelos personagens mais intelectualizados e abastados, que a ela têm acesso, e com fascínio, pelos personagens mais pobres e dela apartados: "Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque." ("Feliz ano novo", p. 13). Esse fascínio pode ser a expressão de um novo tipo de sensibilidade, revestindo-se de um caráter lúdico - como a cena de Camilo Fuentes no supermercado em *A grande arte*, onde a atração pelas mercadorias, erotizada na sua analogia com a sedução feminina, não se consuma no ato em si (sexual/mercadológico), mas vira pura fruição: "Fuentes gostava de andar no interior de supermercados, olhar as mercadorias das prateleiras, ver as mulheres fazendo compras. (...) Mulheres desfilando e mercadorias coloridas dispostas em prateleiras, ao alcance da mão, eram para Fuentes um espetáculo fascinante." (*A grande arte*, p. 145).

Essa atração pela sociedade de consumo, pelo mundo das mercadorias mediado pelos meios de comunicação de massa, está longe de ser um sentimento alienado. Na prosa fonsequiana é comum

o salto desse registro inicial para um outro mais violento, que expressa uma espécie de "rebeldia primitiva" adaptada às circunstâncias modernas: "Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando a minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de me cobrarem o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha." ("O cobrador", p. 168).[11]

A violência como única possibilidade de expressão é o corolário da exclusão social, o reverso da moeda da modernização que marca "a passagem dramática de um universo marcado pelas relações e moralidade pessoal, para um mundo dominado pelas leis gerais e universalizantes, sempre aplicadas para quem não tem mediadores (ou padrinhos) (...) Em nosso universo social, à falta de relações de compadrio, altas amizades e laços poderosos de sangue, lança-se mão da violência como o único 'padrinho' possível. Ela passa, assim, a ser um mediador básico entre a massa de destituídos e o sistema legal que torna a exploração social 'inevitável' e 'justa' aos olhos dos dominantes."[12] Há que se considerar que a violência não é privilégio apenas dos "marginais". A violência do processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 alimentou outros tipos de violência: além daquela

dos pobres (encarnada nos marginais e assaltantes), também a institucional (da polícia e seus "esquadrões da morte") e a das elites (expressa pela manipulação das leis, pelos jogos de poder das grandes corporações). Esta última pode ser ilustrada pela oposição Mandrake/Lima Prado: o primeiro não pratica atos lesivos à comunidade como o segundo, que espelha um certo tipo de burguesia brasileira cujo único critério é o da acumulação de riquezas a qualquer custo.

A leitura que Fonseca faz da violência refere-se muito mais à ética do que à moral. Seus personagens padecem de uma sensação sempre crescente de abandono, decorrente da solidão à qual são condenados num mundo cada vez mais antiético - como Vilela, Guedes, Mattos, os delegados incorruptíveis, que ironicamente transformam-se em "marginais" dentro da instituição em função de sua honestidade.[13] Uma ética constantemente ameaçada de perder-se na indiferença geral, de dobrar-se às facilidades do "sistema": a tentação de Vilela em ceder à violência em "A coleira do cão" é ilustrativa. No confronto que opõe de um lado a essa "civilização", a serviço da qual está a polícia, e de outro à "barbárie", onde se colocam os "marginais", uma linha delimita o divisor ético: a ética está com os segundos, com os heróis transgressores (mas não necessariamente bandidos).[14]

Muito já se falou da presença da violência na obra do autor, mas é importante lembrar que ela se manifesta de diversas maneiras, não apenas nas narrativas policiais; da mesma forma, também não é exclusiva das classes baixas. Talvez seja possível ver na violência da ficção fonsequiana uma exacerbação da

sociabilidade contemporânea dos grandes centros brasileiros, onde a polarização econômica criou grupos sociais que se temem mutuamente, não se reconhecendo pertencentes ao mesmo universo. Exemplo excelente da paranóia da "cultura do terror" do ponto de vista da classe média é dado pelo conto "O outro". Um executivo entra em processo de estresse no mesmo dia em que é abordado por um pedinte na rua. O conto acompanha o agravamento progressivo de seu quadro de estafa, contrapondo-o a novas investidas do pedinte, que parece cada vez mais agressivo: "Todos os dias ele surgia, repentinamente, súplice e ameaçador, caminhando ao meu lado, arruinando a minha saúde, dizendo é a última vez doutor, mas nunca era. Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?" (p. 89-90). Em seu desespero, o protagonista sente-se cada vez mais acuado, o que o leva ao trágico desfecho da situação: "Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse 'não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo'. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder." (p. 90).

O conto ilustra bem a solidão do indivíduo fechado em si mesmo, tendo que conviver (mal) com os estímulos dissonantes da metrópole que alimentam sua crescente paranóia. Ressalta aqui, como em "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro", a pobreza que teima em aparecer, invadindo o ambiente do qual se tenta

expulsá-la. A pobreza urbana, elemento indissociavelmente ligado à violência, adquire uma explicitação mais agressiva nas narrativas em que predomina o ponto de vista dos "marginais": é como se o discurso da carência se revertesse numa forma de "castigo" do corpo social, como observou Fábio Lucas[15]. A pobreza é tematizada diversas vezes na obra de Rubem Fonseca, não apenas no seu aspecto material, mas também no aspecto simbólico, da pobreza de elementos cognitivos para lidar com a realidade, da incapacidade de se inserir no mundo contemporâneo, da perda das raízes e do contato com um passado que acenasse com uma solução de continuidade para essas vidas miseráveis. Uma realidade sem horizontes utópicos: "Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Nem um livro sequer à vista. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. A pobreza é pior do que a morte." ("A coleira do cão", p. 239).

Em *A grande arte*, a pobreza e a violência aparecem novamente entrelaçadas em microcenas da vida cotidiana do Rio de Janeiro: Mandrake descrevendo para o sócio os mendigos que vira se engalfinhando por restos de comida nos fundos de um restaurante, Camilo Fuentes no subúrbio negociando a compra da córnea de uma jovem com a mãe dela. Mas o que realmente se destaca nesse romance é a analogia que faz com a estrutura social global que articula pobreza e violência. Trata-se de uma narrativa policial de exceção, onde armas brancas são onipresentes, ocupando o lugar tradicionalmente reservado às armas de fogo. Produto artesanal, a faca, instrumento útil e ao mesmo tempo letal, encontra-se a meio

caminho entre a rudeza de punhos e porretes e a sofisticação tecnológica de pistolas e metralhadoras, entre a natureza primitiva e a indústria[16]. É como se o Brasil não tivesse ainda atingido o patamar das quadrilhas de gangstêres de Chicago, mas já tivesse superado o nível de vizinhos mais pobres, como a Bolívia - é bom lembrar aqui que Fuentes utiliza-se somente de sua força bruta, além de sentir imenso ódio pelos "brasileiros exploradores" que mataram seu pai: "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 de governantes bolivianos corruptos, há séculos roubava as riquezas naturais do seu país." (*A grande arte*, p. 107). É como se na divisão internacional do crime, assim como na do capital, o Brasil também ocupasse uma posição periférica. O descompasso entre a aspiração à modernidade e a realidade de país subdesenvolvido, inserido perifericamente no sistema global, já havia sido tematizado anteriormente por Rubem Fonseca em alguns contos, como "Encontro no Amazonas", de *O cobrador*, e continuaria presente em obras posteriores, como *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

A utilização da forma policial na exploração desse recente contexto nacional mostra, outra vez, a sua pertinência. Como observa Deonísio da Silva, "*A grande arte* é, pois, o romance policial tardio em nosso país. Para um capitalismo tardio, uma

expressão literária tardia. Não havia condições para *A grande arte* antes dos anos 70. As demolições que aludem à violenta especulação imobiliária não poderiam aparecer antes disso. O cenário urbano seria muito diferente e não ensejaria o aparecimento dos habitantes que passaram a povoar a ficção de Rubem Fonseca a partir de *A grande arte*. As falcatruas que se escondem por trás da organização identificada como Aquiles Financeira só poderiam ser inseridas num romance como *A grande arte*, que, como sói acontecer na ficção de Rubem Fonseca, tem o seu tempo e o seu lugar: anos 70, Rio de Janeiro. Os indicadores de uma economia de escalas, exercida através de conglomerados, estão presentes em *A grande arte* e revelam essa nova fase do capitalismo brasileiro, que economistas e sociólogos classificaram como tardio. (Deve ser por isso, em parte, que nossa literatura sofre uma evolução tardia e que o romance policial quase repete os modelos de romances norte-americanos dos anos 40 a 60)."(17)

Um último paralelo, à guisa de citação do gênero, pode ser feito entre o cassete de *A grande arte* e a estatueta de *O falcão maltês*. Ambos, que são os *leitmotivs* das respectivas narrativas, objetos preciosos que desencadeiam as inúmeras disputas e conflitos, revelam, ao final, seu caráter ilusório - a estatueta era falsa e o cassete nada continha. O que, no caso de *A grande arte*, pode ser lido de uma forma ainda mais irônica: o cassete, símbolo da modernidade, é falso num sentido diverso, naquele apontado por Roberto Schwarz: está "fora do lugar", inadequado ao contexto local.

Cultura de massa

Rubem Fonseca tematiza constantemente a cultura de massa em sua obra. Pode ser por meio da utilização de gêneros consagrados por ela (o policial é o caso mais notório), por alusões (como a escolha do nome Lúcia McCartney para uma personagem) ou, como ocorre em diversas narrativas, através de passagens que a referenciam diretamente. Essas formas e referências convivem com outras tantas tomadas de empréstimo à cultura erudita, fazendo de sua obra um ótimo exemplo da interpenetração dos diversos "níveis" do sistema cultural contemporâneo. Uma convivência que nem sempre é pacífica ou produz bons resultados, e que por vezes confunde crítica e público: será uma obra erudita com referências policiais? Será uma obra policial com referências eruditas? Será uma mistificação literária que faz jogo duplo, piscando um olho para a crítica e outro para o mercado?

A utilização do gênero policial e as alusões a seu cânone e à cultura de massa estão em consonância com o momento histórico dos anos 60 e 70, como viemos procurando mostrar até aqui. As referências mais diretas à cultura de massa, por sua vez, tornaram-se mais freqüentes nos romances da década de 80, particularmente os posteriores a *A grande arte*. Em *Bufo & Spallanzani* essas referências são emitidas através de Gustavo Flávio - ele próprio uma referência erudita que se expressa eruditamente, sinalizando, por oposição, o tom irônico que o autor procurou emprestar às observações: "Aliás, escrever estava se tornando um tripalium (ver dicionário latim), um sofrimento

(de repente, imaginei-me sofrendo da síndrome de Virginia Woolf e tremi de medo); o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um *oh* entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro que, como eu, precisava escrever um *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos."(p. 131).

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* o autor perde o tom irônico; o romance todo é perpassado por uma clave melancólica e depressiva, que lembra muito *O caso Morel*. O protagonista é um diretor de cinema, assunto que é discutido diversas vezes na obra. Em geral, as observações giram em torno da oposição arte-mercadoria e da degradação do público passivo e desinformado da cultura de massa: "Quem, entre milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Bábel? Tudo que saberiam de Bábel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco." (p. 16). Em outros momentos, a crítica à cultura de massas é que é desmistificada. Após montar o cenário sombrio de uma sociedade passiva e apática manipulada pela televisão, observa o cineasta: "Não gostei do cenário. Reforçava o preconceito existente contra a cultura de massa. Para que falar mal da cultura de massa? Ela reflete e expressa valores culturais e estéticos da maioria dos indivíduos, influenciando, por seu turno, idéias, sentimentos e comportamentos destas mesmas pessoas, numa circularidade corrupta. Evidentemente os

empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas, computadores, cerveja, livros? E quem é que não pensa em lucro? Qual o artista, pensador, cientista que não pensa em alguma forma de lucro ao exercer a sua atividade? A produção de bens culturais, modernamente, por ter deixado de ser uma atividade condenada à catarse ou ao diletantismo, não se tornou necessariamente uma coisa desprezível. O artista é um profissional como qualquer outro." (p. 22)

Curiosamente, essas obras, juntamente com *Agosto*, foram sucessos de público e relativos fracassos de crítica. De fato, apresentam um desgaste de procedimentos literários, repetição de cenas recorrentes na ficção do autor. Mas daí "culpar" o formato policial, vendo nele a concessão às exigências do mercado, é simplificar demais as coisas. Assim, uma leitura mais "maquiavélica" interpretaria os trechos que se referem diretamente a cultura de massa (e sua recepção massificada) como uma "piscadela" cúmplice para aplacar a crítica. Na realidade, a fragilidade dos resultados literários advém antes do mal equacionamento entre forma, conteúdo e experiência social (como diria Roberto Schwarz). O individualismo exarcebado, com toques niilistas, de seus personagens, soa deslocado nessas narrativas, não produzindo mais o choque moral e os dilemas existenciais que envolvem os protagonistas de trabalhos anteriores. A idealização da condição marginal dos protagonistas intelectuais torna-os caricatos; as tramas mal-amarradas, menos que transgressões em relação ao cânone policial, aparecem mais como descuidos da

fatura narrativa. A boa utilização do gênero policial retorna no livro seguinte. *Romance negro e outras histórias* é um conjunto desigual de narrativas, mas assinala em diversos momentos a superação do desequilíbrio dos últimos romances. A exploração do espaço urbano e de seus personagens é retomada em "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro"; já "O livro de panegíricos" revisita um antigo personagem, encontrando-o mais velho e mais cético. Mas é o conto que dá título ao livro que nos interessa aqui.

Narrativa policial metaliterária, com referências explícitas a Edgar Allan Poe e Patricia Highsmith, "Romance negro" pode ser visto como um balanço da produção do autor e uma profissão de fé no gênero, como assinala Ariovaldo José Vidal[18]. A convivência entre referências a autores eruditos e de massa sempre permeou a obra de Rubem Fonseca, criando comparações por vezes extremamente favoráveis aos segundos, como acontece em *O caso Morel* com Dostoiévski e Raymond Chandler. Para Vidal, "Mais do que um equívoco de avaliação, que não ocorre pois o autor russo é importante na obra de Fonseca, essa posição revelava uma abertura para todas as formas literárias, um gosto que aproximava o alto e o baixo, que fazia conviverem várias formas de ficção e aventura."[19] Apesar do embaralhamento entre o "alto" e o "baixo", ainda é possível perceber a "vertente iluminista" presente na obra de Rubem Fonseca, que vê na literatura um instrumento de conhecimento e reflexão sobre a experiência humana. Uma literatura que extrai sua verdade e força de um posicionamento tanto estético quanto ético: "Eu gostaria de poder

dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir." ("Intestino grosso", p. 173).

As formas contemporâneas da cultura de massa não são encaradas, portanto, como meros artifícios ideológicos, mas como formas culturais em consonância com a experiência social e existencial do homem moderno. "Romance negro" expressaria, portanto, "a crença de que é possível aprender com a literatura de entretenimento e daí de haver justo nesse conto um sentido filosófico. Não será por motivo semelhante que Júlio Cortázar aproximou Camus e Hammett, ainda que ressalvando as diferenças, ao falar do romance contemporâneo?"(20) Ou, como resume Peter Winner, o escritor de romances policiais que protagoniza o conto, "...toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada 'de evasão'. Diferente, porém, da evasão sedativa ou alienante da música. Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se, nietzschianamente, da morte. Quando se lê ficção ou poesia, está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação." (p. 186-187).

NOTAS:

(1) LOWE, Elizabeth: "A cidade de Rubem Fonseca". In: *Escrita (Revista de Literatura)*. São Paulo, Editora Escrita, ano VIII, nº 36, maio/1983, p. 53.

(2) Idem, ibidem, p. 53.

(3) Idem, ibidem, p. 54.

(4) ROUANET, Sérgio Paulo: "é a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/nov 1992, p. 67.

(5) Idem, ibidem, p. 69.

(6) ROUANET, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 48.

(7) RIBEIRO, Renato Janine: "O repórter e o historiador", posfácio à ROUANET, S.P., *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*, op. cit., p. 116.

(8) LOWE, E., op. cit., p. 57/58.

(9) A respeito, vide DaMATTA, Roberto: "Você sabe com quem está falando?" In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981; idem, *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1991. Vide também VELHO, Gilberto: *Individualismo e cultura - notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

(10) DaMATTA, R., *A casa & a rua*, p. 84. Trata-se de uma generalização que obviamente conhece exceções, como o próprio autor havia anteriormente apontado: "Continuam existindo enclaves étnicos - nos bairros de porto-riquenhos, italianos, irlandeses, judeus, etc. - onde existem formas de adotar um sistema imperativo de relações sociais (um sistema verdadeiramente holístico) e utilizá-lo como recurso de poder e prestígio, como fez a Máfia e fazem sistematicamente os irlandeses, conhecidos na América por se terem apropriado de certas áreas básicas do sistema político na base de um código pessoal de relacionamento que, provavelmente, tomou de surpresa o sistema político altamente individualista. Assim, não deve ser por acaso que é no crime e na política - em domínios onde as relações face a face e as hierarquias podem ser muito importantes - que os estrangeiros podem ser muito bem-sucedidos na América."(*Carnavais, malandros e heróis*, p. 176) A realidade do crime organizado, da máfia, levou muito tempo para ser aceita pela opinião pública norte-americana (só nos anos 50 foi criada uma comissão do Congresso para investigar o tema, cujas atividades acabaram eclipsadas pela cruzada anticomunista do senador McCarthy). Assim, a literatura

policial norte-americana, embora majoritariamente cáustica em relacão ao sistema, manteve o credo individualista. Observa Mandel: "A idéia de um confronto individual com o crime organizado, à Dom Quixote, tem uma certa dose de fantasia adolescente no seu conteúdo e nenhuma relação com a realidade social das décadas de 20 ou 30. Para que as aventuras de Sam Spade, Philip Marlowe e Lew Archer possuam credibilidade, estes homens devem enfrentar, em última análise, criminosos menores." In: MANDEL, E.: *Delícias do crime - História social do romance policial*. São Paulo, Busca VIda, 1988, p. 64.

(11) Essa situação encena um processo inverso ao daquele preconizado pelas "teorias da alienação", possibilidade já vislumbrada por Umberto Eco há alguns anos: "Dos modelos de astros do cinema aos protagonistas dos romances de amor, até os programas de TV para a mulher, a cultura de massa, o mais das vezes, representa e propõe situações humanas sem conexão alguma com as situações dos consumidores, e que, todavia, se transformam para eles em situações-modelo. E no entanto, também nesse âmbito podem ocorrer fenômenos que fogem a todo e qualquer enquadramento teórico. Proponha-se num 'comercial' o modelo de uma jovem e fina senhora que *deve* usar o aspirador de pó Tal para não estragar as mãos e mantê-las belas e cuidadas. Mostrem-se essas imagens ao habitante de uma zona subdesenvolvida para quem não o aspirador, mas uma casa de onde tirar-se o pó constitua-se ainda um mito inatingível. é fácil sugerir a idéia de que, para ele, a imagem se propõe como puro fantasma vindo de um mundo que não lhe diz respeito. Mas algumas observações sobre as reações das nossas populações sulinas ante o estímulo da televisão levariam a pensar que, em muitos desses casos, a reação do telespectador seja, ao contrário, de tipo ativo e crítico: diante da revelação de um mundo possível, e ainda não atual, nasce um movimento de revolta, uma hipótese operativa, e mesmo um juízo." ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 25/26.

(12) DaMATTA, R., *Carnavais, malandros e heróis*, p. 191.

(13) "A obra de Fonseca foi lida basicamente pela presença da violência, o que fez dele, para muitos leitores, um escritor unicamente policial. Entretanto, a prática da violência também está presente ambiguamente na obra, se quisermos atribuir a ela uma representação abrangente do regime militar. Nos contos que trazem a figura do delegado: 'A coleira do cão', 'Manhã de sol', 'Livro de ocorrências' etc., esse personagem aparece sempre, como já disse, com uma integridade de caráter exemplar, 'um homem decente fazendo seu trabalho com dedicação e inteligência', como diz Mandrake, no último livro, a respeito de Guedes; entretanto, isso se dá num ambiente em que, exigir honestidade e princípios morais de um pobre-diabo que rouba em feira livre, é no mínimo injusto. Ora, quando muda a postura do narrador, não é a polícia que muda, já que a figura desse delegado íntegro vai até o final da obra; digo isso porque Guedes reaparece como um dos personagens principais de *Bufo & Spallanzani*. A vida no Rio de Janeiro passa a ser vista pelo marginal, havendo uma desproporção

entre a violência praticada por ele e a praticada pela polícia." VIDAL, Ariovaldo José: *Roteiro para um narrador - Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1990, p. 163/164

(14) Vide SILVA, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, especialmente p. 74-80.

(15) LUCAS, Fábio: "Literatura de repressão". In: *Escrita (Revista de Literatura)*. São Paulo, Editora Escrita, ano VIII, nº 36, maio/1983.

(16) É possível estabelecer um paralelo com a análise empreendida por Maria Lídia Maretti desse romance. Ela faz uma diferenciação, interna à obra, entre os personagens do assassino Lima Prado, Fuentes, Zakkai e Mandrake, através do relacionamento deles com a faca, considerada como operador simbólico da linguagem da violência: "Sendo a faca o instrumento a que se atribui, no romance, a representação da violência, é através dos modos de manuseio utilizados pelas várias personagens que se verificam as várias modalidades de expressão. Se Fuentes foge a ela e recusa a linguagem, no outro extremo o assassino só a utiliza como instrumento para manifestar a violência. Em meio a eles, Zakkai (manipulando a linguagem como veículo para alcançar os seus objetivos) e Mandrake (concebendo a linguagem - e a faca - como meros recursos simbólicos) revelam, cada um a seu modo, a função da violência na vida humana. Se no final apenas Zakkai e Mandrake sobrevivem é porque somente os dois têm condições de garantir a sobrevivência da linguagem, para o poder (com Zakkai) e para a ficção (com Mandrake)." MARETTI, M.L.L., *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas, tese de mestrado, IEL-UNICAMP, 1986, p. 138. Retomando o paralelo, poderíamos dizer que Zakkai e Mandrake sobrevivem por estarem cognitivamente mais preparados para enfrentar o mundo contemporâneo, mais "sintonizados" com as exigências de sua época do que Fuentes ou Lima Prado.

(17) SILVA, D., op. cit., p. 129.

(18) VIDAL, Ariovaldo José: "Rubem Fonseca volta ao conto". In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/out/nov 1992.

(19) Idem, ibidem, p. 162.

(20) Idem, ibidem, p. 162. A referência a Cortázar diz respeito a seu ensaio "Situação do Romance"; vide nota 13, capítulo III.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma cena recorrente no último capítulo dos romances policiais clássicos é a que congrega os diversos suspeitos e o detetive, para que este último anuncie o culpado. A imagem é familiar, e podemos vislumbrá-la sem esforço - Sherlock Holmes no legendário apartamento da Baker Street, Hercule Poirot em uma biblioteca ou sala de jantar, Nero Wolfe em seu orquidário. Esta passagem modelar reconfigura, de certo modo, o círculo hermenêutico, reforçando o paradigma presente na narrativa policial: encontramos reunidos todos os elementos da cadeia significante (os suspeitos e suas versões) dos quais o intérprete (o detetive) disporá para decifrar o problema (o crime). A explicitação da trama, através da análise das provas, poderia encontrar paralelo na conclusão de uma tese, confirmação de hipóteses através da análise de argumentos. Sucessivas crises de paradigmas, de um lado e de outro, tornaram cada vez mais difícil tal desenlace cartesiano: a confirmação, a cada dia, da multiplicidade de sobredeterminações que agem sobre os fenômenos da realidade não permite sua redução a meras equações. Detetives e sociólogos tornaram-se menos onipotentes. Mas algumas considerações são sempre possíveis e necessárias.

Partimos de duas hipóteses gerais, que não têm a menor pretensão de originalidade, mas que podem ser consideradas os pressupostos de nosso trabalho. A primeira delas é que os produtos culturais de massa não podem ser tomados indistintamente como meras degradações da cultura superior ou

como artefatos homogêneos produzidos em série. Para melhor apreender o seu significado social, acreditamos que um refinamento da análise torna-se necessário, de maneira a abordar questões de forma e desenvolvimento histórico, captando os trânsitos estabelecidos pela modernidade entre cultura erudita, popular e de massa. A segunda hipótese, decorrente da primeira, comprende que a universalização e expansão da cultura de massa deve ser entendida na relação dinâmica global/local, onde ambos os termos saem modificados pelo contato. Tal abordagem, para não correr o risco de ser ingênua, obviamente não descarta a desequilíbrio de forças (políticas, econômicas, tecnológicas) presentes nessa relação. Entretanto, questiona o ponto de vista da homogeneização crescente e inevitável que estaria implícito na ótica do "imperialismo cultural". A nosso ver, a atualização semântica local de formas universais da cultura de massa traz elementos importantes a respeito das especificidades de cada sociedade e sua particular inserção na modernidade, constituindo importante fonte de reflexão para o cientista social.

Mediante este pano de fundo, delimitamos nosso campo de reflexão sobre os *gêneros ficcionais de massa*, considerados aqui como *formas culturais*. Compreendidos dessa maneira, os gêneros apresentam-se como matrizes simbólicas que costuram elementos culturais populares reciclados aos formatos da indústria cultural de massa, disseminando-se por diversos meios: livros, filmes, seriados televisivos, etc. Constituem assim uma parte importante do imaginário contemporâneo, uma mitologia moderna que através de suas narrativas torna-se referência para

projeções e identificações de milhões de pessoas em todo o mundo. Esse processo de mediação dos quadros simbólicos, embora parta de determinadas bases originárias, não é unívoco, pois em cada lugar estabelece-se sobre tramas sociais específicas e complexas, confrontando padrões culturais distintos. Diferentes recepções e aclimatações geram desvios, reinterpretações, mestiçagens, produzindo novas configurações culturais que enriquecem e ampliam a moderna mitologia de massa.

Estabelecemos nosso recorte sobre o campo escolhendo como objeto de análise a narrativa policial. Esta opção não se justifica apenas por gosto pessoal, embora ele seja importante; acreditamos que esse gênero, dadas as suas características, talvez possa ser considerado o mais sociológico dos gêneros, pela encenação que faz dos dilemas da modernidade. Poder-se-ia objetar que outros gêneros populares de massa nascidos no século XIX também encenam a discussão desses dilemas. Entretanto, encontraram maiores dificuldades para sua universalização. Exemplo ilustrativo é o da ficção científica, cujo interesse, embora acione importantes arquétipos contemporâneos (o domínio sobre as forças da natureza e a busca do conhecimento através da ciência), parece estar intimamente ligado à situação material e tecnológica de cada lugar. Poucos gêneros lograram ser tão universais como a narrativa policial. Para além dos elementos de mistério e violência, a tensão das pessoas diante dos constrangimentos dos códigos universais de conduta legal toca a essência do dilema do homem moderno em qualquer latitude ou longitude - o gênero retoma velhas questões, como a constituição

das identidades, as formas de sociabilidade, o espaço do indivíduo diante da sociedade.

Na primeira parte deste trabalho buscamos demonstrar este ponto através de uma abordagem histórica da evolução do gênero, estabelecendo pontes entre texto e contexto. Correlacionamos mudanças textuais às mudanças sociais, numa sintonia que aponta para a emergência de uma nova sensibilidade cultural decorrente dos processos de modernização, que encontrou nas grandes metrópoles seu lar por excelência. Procuramos mostrar como o gênero policial encenou os dilemas de sua época não apenas tematizando-os, mas incorporando-os em sua própria estrutura narrativa. Interpretando signos, sofrendo constrangimentos legais, atribuindo identidades, restabelecendo pactos sociais rompidos, o detetive é a emulação do homem contemporâneo diante da emergente sociedade capitalista moderna.

Configuramos através dessa análise o quadro histórico e social de referência para o gênero, o cânone universalizado pela expansão da cultura de massa. Repusemos, ao final desta etapa, o problema do universal *versus* particular - embora seja possível delimitar as características de um modelo geral, o que se observa é a diferenciação de estilos, nuances e temáticas da narrativa policial americana em relação à inglesa, desta em relação à francesa, das três em relação às narrativas cubana, holandesa, japonesa, russa, argentina, brasileira, etc. Por intermédio dessa interação homogeneidade/heterogeneidade, cada uma dessas narrativas revela algo das contradições do processo

da modernidade, de como esta se relacionou em diversos lugares com diferentes valores e tradições culturais.

Na segunda parte, partimos do global para o local, mapeando a recepção do gênero no Brasil, buscando, através das diferenças estabelecidas em relação aos modelos originais, captar as especificidades das estruturas socioculturais em conflito. Enfocamos particularmente a atualização semântica do repertório da narrativa policial para o universo brasileiro, concentrando nossa análise na obra de Rubem Fonseca. Utilizando como estratégia de interpretação as categorias de Autor e Leitor-Modelo de Umberto Eco, procuramos reconstruir potencialmente os quadros de mediação simbólica que possibilitaram trocas, desvios e adaptações na recepção cultural dessas narrativas.

No âmbito restrito em que foi formulado este trabalho, a análise estabelecida referenda as hipóteses iniciais. As relações estabelecidas entre setores da cultura erudita e da narrativa policial mostram que a complexidade do sistema cultural contemporâneo não permite repartições estanques. O dialogismo intertextual, a multiculturalidade, a absorção de novos quadros intelectuais pela indústria cultural de massa, a expansão do mercado de bens simbólicos aliada às novas tecnologias, tudo isto concorre para mostrar a riqueza dos fenômenos culturais de massa. A análise da apropriação da narrativa policial por Rubem Fonseca não só apontou a plasticidade e o poder de adaptação do gênero, como também mostrou que o agenciamento literário de formas narrativas da

cultura de massa não determina, *a priori*, a qualidade, boa ou má, dos resultados decorrentes.

Procedimentos intertextuais como a ironia, a citação, a sátira e a retomada, aliados à incorporação de novos elementos temáticos e ao deslocamento de antigos, mostram em cada narrativa a dinâmica relação que a obra fonsequiana estabelece com os paradigmas do gênero. Através das adaptações, desvios e transgressões, a obra ilumina as configurações culturais em conflito. De um lado, a narrativa clássica anglo-americana, assentada num sistema que valoriza o individualismo, as relações impessoais guiadas por regras universais. De outro, a narrativa policial brasileira, encenação de uma sociedade "pessoalista" e hierarquizada, onde as regras se aplicam em função do prestígio social e das relações de cada um. De um lado, o detetive e sua batalha solitária pelo cumprimento da lei; de outro, o malandro e sua rede de relações, acionada sempre que a lei torna-se empecilho. Como na narrativa policial, império de sombras e suspeitas, também aqui temos meia-certezas e possibilidades verossímeis: não encontramos tais configurações em estado puro na realidade, muita mais contraditória que estes modelos polares levam a crer. Entretanto, é na forma como cada obra e autor lida com essas contradições e ambigüidades que são realçadas as diferenças entre distintas configurações sociais. Assim, foi através de visões de mundo particulares que pudemos recuperar alguns dos quadros simbólicos de referência, socialmente compartilhados, que permitiram essas mediações culturais.

Quando Rubem Fonseca afirma que, no fundo, toda literatura pode ser considerada de evasão, não está estabelecendo com essa frase, em nosso entender, um elogio da alienação. Cremos no contrário: que o autor postula com isso que a leitura permite um trabalho de interpretação do mundo, ao possibilitar aos indivíduos afastarem-se dele, colocando em questão seus referenciais socioculturais. Uma interpretação que pode se dar no terreno da arte ou da produção de massa, de forma crítica ou não - o que interessa é que essa possibilidade está ao alcance de quem lê. Nesse aspecto, a narrativa policial, de seu universo ambigüo de transgressões e mistérios, oferece um material de reflexão estimulante para "leitores da sociedade" de muitas épocas e lugares.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max: "A indústria cultural". *In: Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor W.: "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas*. São Paulo, Abril, 1980. (Os Pensadores)

ALMEIDA, Marco A.: "Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial". In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 22, nº1/2. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1991.

_____: "Violência, mídia e cultura popular: telejornalismo e gêneros ficcionais". In: BORELLI, Sílvia H. S.(org.) *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's Intercom. São Paulo, Intercom, 1994.

ARRIGUCCI JR., Davi: "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente". In: *Achados e perdidos - ensaios de crítica*. São Paulo, Pólis, 1979.

_____: "Indústrias culturais: modernidade e identidade". In: KUNSCH, M. M. K. (org) *Indústrias culturais e os desafios da integração latino-americana*. São Paulo, Intercom, 1993.

BARTHES, Roland: *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1982.

_____ : *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987

_____ : *S/Z*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987 (Vol. I) e 1989 (Vol. III).

BOILEAU & NARCEJAC: *O romance policial*. São Paulo, Ática, 1991.

BOLZ, Norbert W.: "Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria". In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/out/nov 1992.

BORELLI, Sílvia Helena Simões: "Gêneros ficcionais: matrizes culturais no *Continente*". In: BORELLI, S. H. S. (org.): *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's Intercom. São Paulo, Intercom, 1994.

_____: "Gêneros ficcionais: materialidades, cotidiano e imaginário" e "Crônicas e

cronistas: narradores, metrópole e modernidade". São Paulo, PUC, s/data. (mimeo)

BORGES, Jorge Luis: "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília, UNB, 1985.

BOURDIEU, Pierre: "O mercado de bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

BRESCIANI, Maria Stella M.: *Londres e Paris no séc. XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

_____: "As sete portas da cidade". In: Revista *Espaço & Debates* nº 34. São Paulo, NERU, 1991.

_____: "A cidade das multidões, a cidade aterrorizada". In: PECHMAN, R. M. (org.): *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

BRUNI, José Carlos: "Foucault: o silêncio dos sujeitos". In: *Tempo Social* vol. 1, nº 1. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989.

BURKE, Peter: *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALLIGARIS, Contardo: *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil*. São Paulo, Escuta, 1992.

_____: "Elogio da cidade". In: PECHMAN, R. M. (org.): *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

CANCLINI, Néstor García: "Modernismo sin modernización ?" In: *Revista Mexicana de Sociologia*, vol. 4/3. México, jul/set 1989.

CANDIDO, Antonio: *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1985.

_____: "Literatura e subdesenvolvimento" e "A nova narrativa". In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

_____: "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio (org): *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva. 1987.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de: *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

CARVALHO, Mário César: "A verdadeira história policial de Rubem Fonseca". Suplemento "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 25/jun/1995, pp. 10/13.

CERTEAU, Michel de: *L'Invention du quotidien I - arts de faire*, Paris, éditions Gallimard, 1990.

CHARTIER, Roger: *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.

_____: "O Mundo como Representação". In: *Estudos Avançados 11(5)*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COMA, Javier: *De Mickey a Marlowe - La edad de oro*. Barcelona, Península, 1987.

CORBIN, Alain: "Bastidores (O segredo do indivíduo, A relação íntima ou os prazeres da troca, Gritos e cochichos)". In: PERROT, Michelle (org.): *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

CORTÁZAR, Julio: "Poe - o poeta, o narrador, o crítico" e "Situação do romance". In: *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

COSTA, Antonio: *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

DaMATTA, Roberto: *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1991.

_____: "Você sabe com quem está falando?" In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

DARMON, Pierre: *Médicos e assassinos na "Belle époque": a medicalização do crime*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

DARNTON, Robert: "História intelectual e cultural". In: DARNTON, R.: *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris, Nathan, 1992.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

DURKHEIM, Emile: *As regras do método sociológico e Da divisão do trabalho social*. In: GIANNOTTI, J. A. (org.): *Os Pensadores - Durkheim*. São Paulo, Abril, 1978.

ECHEVERRIA, Rafael: *El buho de Minerva - Introducción a la filosofía moderna*. Santiago, Dolmen Ediciones, 1993.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____: *Lector in fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____: *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____: *O super-homem de massa*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

_____: *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____ : "O texto, o prazer, o consumo", "O tempo da arte" e "A inovação no seriado". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

EUROPE (REVUE). nº 571/572, nov/dez 1976, Paris. Dossiê: "La fiction policière".

EUROPE (REVUE). nº 664/665, ago/set 1984, Paris. Dossiê: "Le roman noir américain".

FEATHERSTONE, Mike: "Por uma sociologia da cultura pós-moderna". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* nº 25. São Paulo, Anpocs, jun/1994.

FOUCAULT, Michael: *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____: "Sobre a prisão". In: MACHADO, R. (org.): *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1989.

FRIEDRICH, Otto: *A cidade das redes: Hollywood na década de 40*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie: *Walter Benjamin*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____ : "Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas vol. I*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GIDDENS, Anthony: *As consequências da modernidade*. São Paulo, Unesp, 1991.

_____: *Novas regras do método sociológico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

GINZBURG, Carlo: "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: GINZBURG, C.: *Mitos emblemas sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GRAMSCI, Antonio: *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

_____: *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

HABERMAS, Jurgen: *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

HABERT, Nadine: *A década de 70*. São Paulo, Ática, 1992.

HARVEY, David: *A condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric: *A era das revoluções*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____: *A era do capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____: *A era dos impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

JAUSS, Hans Robert: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática,1994.

JAY, Martin: *La imaginación dialéctica*. Madrid, Taurus. 1986.

KHÉDE, Sonia Salomão: "A quem interessa o crime? ou: O romance policial à procura de sua identidade". In: ZILBERMAN, Regina (org.) *Os preferidos do público*. Rio de Janeiro, Vozes, 1987.

LACASSIN, Francis: *Mythologie du roman policier*. Paris, Union Générale d'éditions, 1987. (Colletion 10/18, nº 867 e nº 868)

LOWE, Elisabeth: "A cidade de Rubem Fonseca". In: *Escrita (Revista de literatura)*. São Paulo, Vertente, ano VIII, nº 36, mai/1983, p. 51-59.

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

MARETTI, Maria Lúcia Lichtscheidl: *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas, tese de mestrado, IEL-UNICAMP, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesus: *De los medios a las mediaciones - comunicación, cultura y hegemonia*. México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de: *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

MESQUITA, Samira Nahid de: *O enredo*. São Paulo, Ática, 1986.

MIRA, Maria Celeste: "O global e o local: mídia, identidade e usos da cultura". In: *Margem* nº 3. São Paulo, EDUC, dez/1994.

MIRANDA, Orlando: *O mistério dos mistérios (esboço de uma tipologia sociológica da literatura policial)*. São Paulo, USP, 1994.(série Cadernos de Sociologia)

MONTERO, Paula: " Questões para a etnografia numa sociedade mundial ". In: *Novos Estudos Cebrap* nº 36. São Paulo, Cebrap, julho/1993.

MONTES, Maria Lúcia: *Lazer e ideologia. A representação do social e da política na cultura popular*. São Paulo, tese de doutorado, FFLCH-USP, 1983.

MORIN, Edgar: *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo -1. Neurose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

ORTIZ, Renato: *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____: *Cultura e modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____: *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PAES, José Paulo: "Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)". In: *A aventura literária*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PAES, Maria Helena Simões: *A década de 60*. São Paulo, Ática, 1992.

PAOLI, Maria Célia: "São Paulo operária e suas imagens (1900-1940)". In: Revista *Espaço & Debates* nº 33. São Paulo, Neru, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac: *A sedução da barbárie - o marxismo na modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____: *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

PELLEGRINI, Tânia: *A imagem e a letra (A prosa brasileira contemporânea)*. Campinas, tese de doutorado, IEL-UNICAMP, 1993.

PERROT, Michelle (org.): *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

RAMOS, José Mário Ortiz: *Televisão, cinema e cultura popular de massa (A ficção audiovisual brasileira: produção e gênero)*. São Paulo, tese de doutorado, PUC, 1990.

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

_____: *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: presença do cômico)*. São Paulo, tese de doutorado, PUC, 1987.

REIS, Carlos, & LOPES, Ana Cristina M.: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

RIBEIRO, Renato Janine: "O repórter e o historiador". In: ROUANET, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

RODRIGUES, Marly: *A década de 50*. São Paulo, Ática, 1992.

_____: *A década de 80*. São Paulo, Ática, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____: "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/nov 1992.

SANTIAGO, Silviano: "Prosa literária atual no Brasil" e "Para além da história social". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SCHORSKE, Carl E.: "A cidade segundo o pensamento europeu - de Voltaire a Spengler". In: Revista *Espaço & Debates* nº 27. São Paulo, Neru, 1989.

SCHWARZ, Roberto: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

_____: *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

_____: "Nacional por subtração" e "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: *Que horas são ?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SEGRE, Cesare: "Gêneros". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 (Literatura-Texto). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

SEVCENKO, Nicolau: "Metrópole: matriz da lírica moderna". In: PECHMAN, R. M. (org.): *Olhares sobre a cidade.* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

_____: "Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Anpuh,v.5 nº 8/9, set. 1984/abr. 1985.

SILVA, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64.* São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

_____: *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo, Alfa-Omega, 1983.

SIMMEL, Georg: "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, O. G. (org.): *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

SODRÉ, Muniz: *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

STAM, Robert: *BAKHTIN - da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

SUSSEKIND, Flora: *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

_____: "Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz" e "Ficção 80. Dobradiças & vitrines". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

_____: "Os papéis da crítica". Entrevista concedida a Bernardo Carvalho. Suplemento "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 04/jul/1993, p. 6.

TRUZZI, Marcelo: "Sherlock Holmes: psicólogo social aplicado". In: ECO, U. e SEBEOK, T.A. (orgs.): *O signo de três*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

TODOROV, Tzvetan: "Tipologia do romance policial". In: *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____: "A origem dos gêneros" e "Os limites de Edgar Poe". In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

WATT, Ian: *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____: *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____: *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

WITTE, Bernd: "Por que o moderno envelhece tão rápido?". In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/out/nov 1992.

VELHO, Gilberto: *Individualismo e cultura - Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VIDAL, Ariovaldo José: *Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, tese de doutorado, FFLCH-USP, 1990.

_____: "Rubem Fonseca volta ao conto". In: *Revista USP* nº 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, set/out/nov 1992.

_____: "O romancista Rubem Fonseca". São Paulo, USP, s/data. (mimeo)

ZILBERMAN, Regina: "A literatura e o apelo das massas" In: AVERBUCK, Ligia (org.): *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo, Nobel, 1984.

_____: "Quem se importa com os gêneros da literatura de massa?" In: ZILBERMAN, R. (org.): *Os preferidos do público*. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____: *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

II. FICÇÃO

CHANDLER, Raymond: *Adeus, minha adorada*. São Paulo, Abril, 1984.

_____: *A longa noite*. São Paulo, Círculo do Livro, s/data.

_____: *O longo adeus*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____: *O sono eterno*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CHESTERTON, Gilbert K.: *A inocência do padre Brown*. Lisboa, Europa-América, 1990.

COELHO, Luiz Lopes: *A idéia de matar Belina*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

_____: *A morte no envelope*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

_____: *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

DOYLE, Artur Conan: *As aventuras de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

_____: *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

_____: *O cão dos Baskervilles*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

_____: *O signo dos quatro*. São Paulo, Melhoramentos, 1988.

_____: *Os últimos casos de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

_____:*Um estudo em vermelho*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

DURRENMATT, Friedrich: *O juiz e seu carrasco*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

FONSECA, Rubem: *A coleira do cão*. São Paulo, Círculo do Livro, s/data.

_____: *A grande arte*. São Paulo, Círculo do Livro, 1983.

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

_____: *Feliz ano novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____: *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.

_____: *O caso Morel*. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

_____: *O cobrador*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

_____: *Os prisioneiros*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

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

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

GATTéGNO, Jean-Pierre: *Neutralidade Suspeita*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HAMMETT, Dashiell: *A chave de vidro*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____: *Continental op*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____: *O falcão maltês*. São Paulo, Círculo do Livro, s/data.

_____: *O grande golpe*. São Paulo, Círculo do Livro, s/data.

_____: *Safra vermelha*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

HIMES, Chester: *O Harlem é escuro*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

JAPRISOT, Sébastien: *Armadilha para Cinderela*. Rio de janeiro, Globo, 1988.

MEYER, Nicholas: *Uma solução sete por cento*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.

MOSLEY, Walter: *O diabo vestia azul*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

PéREZ-REVERTE, Arturo: *O quadro flamenco*. São Paulo, Martins Fontess, 1994.

POE, Edgar Allan: "A carta roubada", "O mistério de Marie Rogêt", "Os crimes da rua Morgue", "O homem das multidões". In: *Histórias extraordinárias*. São Paulo, Abril, 1978.

SIMENON, Georges: *A cabeça de um homem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

_____: *A fúria de Maigret*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____: *A noite da encruzilhada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

_____: *Meu amigo Maigret*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____: *Um engano de Maigret*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.