

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

GABRIELA NUNES DE DEUS OLIVEIRA

**A NARRATIVA POLICIAL DE RUBEM FONSECA: O CASO
DE *MANDRAKE, A BÍBLIA E A BENGALA***

VITÓRIA

2014

GABRIELA NUNES DE DEUS OLIVEIRA

**A NARRATIVA POLICIAL DE RUBEM FONSECA: O CASO
DE *MANDRAKE, A BÍBLIA E A BENGALA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

O48n Oliveira, Gabriela Nunes de Deus, 1988-
A narrativa policial de Rubem Fonseca : o caso *Mandrake, a bíblia e a bengala* / Gabriela Nunes de Deus Oliveira. – 2014.
95 f.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Fonseca, Rubem, 1925- – Crítica e interpretação. 2. Fonseca, Rubem, 1925- . *Mandrake, a bíblia e a bengala*. 3. Literatura brasileira – Séc. XXI. 4. Ficção policial. I. Trefzger, Fabíola Simão Padilha. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

GABRIELA NUNES DE DEUS OLIVEIRA

**A NARRATIVA POLICIAL DE RUBEM FONSECA: O CASO
DE *MANDRAKE*, A *BÍBLIA* E A *BENGALA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em 25 de agosto de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular Interno

Prof. Dr. Doutor Aauri Silva Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente Interno

Prof^a. Dr^a. Andréia Penha Delmaschio
Instituto Federal de Educação Tecnológica do Espírito Santo
Membro Suplente Externo

Para os meus pais, com amor.

Para Lyon (em memória), que, como Betsy, deixou a casa vazia e triste.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor da vida.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger, pelas orientações precisas, pela força, pela atenção e pela paciência.

Ao Carlos, pelo amor e companheirismo, pelos momentos de estudo compartilhados, pelo apoio e pelas contribuições indispensáveis.

Ao Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento, que contribuiu com este trabalho ao longo do curso.

À minha família, por me motivar e estar presente em todas as circunstâncias.

À Irene Coutinho da Silva, grande amiga, grande incentivadora.

Aos profissionais e aos alunos da escola estadual Rômulo Castello, pelo apoio durante a realização desta pesquisa e pela compreensão em todos os momentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou a realização deste trabalho.

De fato, os romances mentem – não podem fazer outra coisa –, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é.

Mário Vargas Llosa

RESUMO

Em 2005, Rubem Fonseca lança o livro *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, reutilizando um dos seus personagens mais famosos, o advogado Paulo Mendes, conhecido como Mandrake, em mais duas histórias de cunho investigativo. Esta pesquisa consiste em um estudo das duas novelas que compõem o livro, com o objetivo de observar como nessa obra Rubem Fonseca mantém aspectos já presentes em outras narrativas protagonizadas pelo advogado-detetive Mandrake: a apropriação da tradição da literatura policial e o deslocamento das regras do gênero. Para tanto, com base nos conceitos teóricos provenientes de Medeiros e Albuquerque (1973, 1979); Mandel (1988); Boileau & Narcejac (1991); Todorov (2003), analisamos as características do gênero policial, conferindo destaque para dois principais subgêneros: o romance de enigma, pautado na crença na racionalidade analítica que leva de modo impecável o detetive à resolução final dos crimes; e o romance *noir*, que se ambienta no submundo brutal da corrupção e do crime, das relações ambíguas, o que viabiliza a emergência de um novo tipo de detetive: duro, brutal e falível. A partir daí, realizamos uma breve apresentação da literatura policial produzida no Brasil, e em seguida delineamos as principais características dos textos policiais de Rubem Fonseca. Por fim, analisamos o modo como o autor subverte os limites do gênero policial na composição de suas novelas, na medida em que ativa técnicas literárias próprias de ambos os subgêneros e que apresenta Mandrake ora como um detetive ambíguo, ora como um detetive que não detecta os crimes.

Palavras-chave: Prosa brasileira contemporânea – Rubem Fonseca. *Mandrake, a Bíblia e a bengala* – Crítica e interpretação. Narrativa policial – *Mandrake, a Bíblia e a bengala*.

ABSTRACT

In 2005, Rubem Fonseca releases the book named, *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, where one of his most famous characters reappears, the lawyer Paulo Mendes, known as Mandrake, in more two stories of investigative nature. This is a study made in order to observe how Rubem Fonseca recreates, in the present work, aspects previously presented in other stories carried out by the detective-lawyer Mandrake: the tradition of police literature appropriation and the displacement of the rules of genre. For that, based on theoretical concepts by Medeiros e Albuquerque (1973, 1979); Mandel (1988); Boileau & Narcejac (1991); Todorov (2003), we analyse the characteristics of the detective genre, giving special emphasis to two main sub-genres: the enigma novel, based on the belief in the analytical rationality that leads the detective to the perfect final resolution of the crimes; and the black novel, which takes place in the brutal underworld of corruption and crime, ambiguous relationships, which claims the emergence of a new kind of detective: hard, brutal and fallible. Thereafter, we will conduct a brief presentation of police literature produced in Brazil, and then we will outline the main characteristics of Rubem Fonseca writings. Finally, we intend to analyse how the author subverts the limits of the detective genre in the composition of his novels, to the extent that activates his own literary techniques in both subgenres presenting Mandrake either as an ambiguous detective, or as a detective who does not solve crimes.

Keywords: Contemporary Brazilian prose – Rubem Fonseca. *Mandrake, a Bíblia e a bengala* – criticism and interpretation. Police narrative – *Mandrake, a Bíblia e a bengala*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O GÊNERO POLICIAL: ORIGENS E TIPOLOGIA	22
1.1 O ROMANCE POLICIAL CLÁSSICO	31
1.2 O ROMANCE <i>NOIR</i>	39
2 A LITERATURA POLICIAL NO BRASIL – BREVE HISTÓRICO	47
2.1 O CASO DE RUBEM FONSECA	50
3 O POLICIAL PROTAGONIZADO POR MANDRAKE	59
3.1 QUEM É MANDRAKE? BREVE HISTÓRICO DO ADVOGADO DETETIVE	59
3.2 <i>MANDRAKE, A BÍBLIA E A BENGALA</i>	72
3.2.1 Mandrake, um detetive ambíguo	78
3.2.2 Um detetive que não detecta, Mandrake e o deslocamento do gênero policial	81
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

No âmbito da literatura brasileira contemporânea, Rubem Fonseca mantém-se como escritor de vultosa representatividade, à medida que sua produção literária alcança grande aceitação por parte do público leitor não especializado, ao mesmo tempo em que instiga discussões, pesquisas e estudos no espaço acadêmico, sendo altamente reconhecida pela crítica¹.

Para sintetizar alguns aspectos de sua vida, podemos destacar que o autor, José Rubem Fonseca, nasceu em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Mudou-se, na infância, para o Rio de Janeiro, cidade eleita para ser palco de diversas de suas narrativas. Formou-se em Direito, exerceu a advocacia por dois anos, e entrou para a corporação policial, instituição na qual permaneceu até o final da década de 1950. Trabalhou, ainda, na Light, empresa de distribuição de energia no Rio de Janeiro, antes de se dedicar exclusivamente à literatura. Ao longo de sua carreira, Fonseca sempre se mostrou como um escritor recluso, que evita aparições públicas, o que contribui para que as atenções em torno de sua figura estejam mais voltadas para sua obra literária, e não para sua vida privada.

O autor iniciou-se na literatura brasileira há cinquenta e um anos, apresentando atualmente uma vasta produção ficcional² que lhe garantiu diversos prêmios literários nacionais e internacionais. Dentre esses prêmios, destacam-se o Prêmio Jabuti, pelo livro *Lúcia McCartney*, em 1970, e pelo livro *A grande arte*, em 1984; o Prêmio Camões, em maio de 2003; o Prêmio FIL Guadalajara, em 2003; o Prêmio

¹ Dentre os trabalhos que se debruçam analiticamente sobre a obra de Rubem Fonseca, destacamos o título *Percursos solitários na cidade: o homem de “Fevereiro ou março”, “A força humana” E “O desempenho”*, de Rubem Fonseca, um estudo de nossa autoria apresentado como trabalho de conclusão de curso de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2011.

² Aos 89 anos, Rubem Fonseca permanece incrementando sua produção literária. Sua última obra, *Amálgama*, livro de contos, foi lançada, em 2013. A produção do autor divide-se em: contos – *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1975), *O cobrador* (1979), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de Amor* (1997), *A confraria dos espadas* (1998), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2006), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011), e *Amálgama* (2013); romances – *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo e Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *O Selvagem da Ópera* (1994), *O doente Molière* (2000), *Diário de um Fescenino* (2003), *O seminarista* (2009), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); novelas – *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), *José* (2011); crônicas – *O romance morreu* (2007).

Literário Cassino da Póvoa, em fevereiro, 2012; e o Prêmio Ibero-Americano de Narrativa Manuel Rojas, promovido pelo governo do Chile, em setembro de 2012.

O fato de a obra de Fonseca transitar com desenvoltura em domínios de recepção tão díspares projeta o autor em lugar de destaque no campo das letras desde o princípio de sua produção literária, em 1963, ano em que publica seu primeiro livro: *Os prisioneiros*, uma coletânea de contos. Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 27), em seu “Breve mapeamento das últimas gerações”, caracteriza a escrita inaugurada por Fonseca nesse período como a maior inovação literária da época, tendo em vista o fato de o autor, com uma linguagem direta, objetiva, focalizar em sua obra a realidade marginal ambientada no cenário urbano, tematizando-o como espaço multifacetado, em que a violência instituída na/pela cidade marca as relações interpessoais e atravessa todos os estratos da sociedade. Assim, Rubem Fonseca inscreve-se na tradição de escritores que privilegiam o cenário urbano, tradição essa representada na prosa brasileira desde o século XIX por autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis; e também no século XX, por autores como João do Rio, Lima Barreto, Oswald de Andrade. Ao retomar essa tradição, Fonseca apresenta uma visão peculiar da cidade, em uma perspectiva que permitiu a Alfredo Bosi caracterizar a escrita fonsequiana de “brutalista”:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. Está necessariamente fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant’Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli (BOSI, 1977, p. 18).

Como Bosi salienta, da obra de Rubem Fonseca emerge uma cidade cosmopolita, frequentemente o Rio de Janeiro, marcada por contradições sociais ligadas a um acelerado processo de urbanização e desenvolvimento tecnológico, contradições

essas que não raras vezes culminam nos conflitos e situações violentas vivenciados por seus personagens.

A relevância da obra de Rubem Fonseca pode ser observada na repercussão de sua escrita na literatura brasileira, pois, conforme Bosi afirma, o autor está “fazendo escola”. Seu estilo, inspirado em grandes autores da literatura policial, como Dashiell Hammett, e no neorrealismo norte-americano, influenciou uma nova geração de romancistas no final do século XX, tornando-se modelo literário de alguns ficcionistas, dentre os quais ganha destaque a escritora Patrícia Melo, autora de livros como *O matador* (1995)³ e *Inferno* (2000), obras que, ao apresentarem protagonistas circunscritos em um vertiginoso mundo do crime e da violência urbana, mostram-se claramente inseridas na vertente literária inaugurada por Fonseca.

A repercussão da escrita fonsequiana na literatura nacional é ressaltada no artigo “A consagração por unanimidade”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 2003, ano em que foi concedido ao escritor o Prêmio Luis de Camões. No texto, faz-se uma reflexão sobre a importância da obra de Rubem Fonseca no cenário dos países lusófonos, destacando-se o fato de o autor, ao ganhar o prêmio, consagrar-se como escritor canônico e carregar junto com seu estilo vários escritores, sobretudo aqueles que seguem o caminho, aberto por Fonseca, do conto urbano com uma mirada policial, como o escritor Marçal Aquino, autor do livro *O invasor* (2002). O articulista, portanto, resalta a importância da obra fonsequiana, na medida em que o autor contribui para o avanço literário no Brasil ao elaborar uma escrita cheia de diálogos e volatilidade.

³ A influência da obra de Rubem Fonseca na literatura produzida por Patrícia Melo é evidenciada também no diálogo que a autora estabelece entre seu romance *O matador* e o conto “O cobrador”, publicado por Rubem Fonseca, em livro homônimo, em 1979. No conto de Fonseca, o narrador-personagem, que se intitula como “o Cobrador”, reivindica da sociedade o enorme débito a que ele teria direito: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha interia. Todos eles estão me devendo muito” (FONSECA, 1994, p. 491). O início de suas cobranças se dá no consultório do Dr. Carvalho, o dentista que lhe fizera um tratamento dentário e que exigia do narrador o pagamento do serviço. Como não tinha condições de pagar, o narrador inicia a cobrança de sua dívida social, destruindo o consultório e alvejando o dentista com um tiro. Estabelecendo uma relação intertextual entre o conto fonsequiano e seu romance, Patrícia Melo aproveita o dentista criado por Fonseca e o integra como personagem de seu livro. Em *O matador*, Dr. Carvalho é o dentista que cuida do tratamento odontológico do narrador-personagem Máiquel. Dr. Carvalho é o personagem que inicia Máiquel no ofício de matador de aluguel.

Essa escrita tem grande impacto na aceitação da literatura de Rubem Fonseca perante o público leitor. Analisando a recepção da obra fonsequiana, Vera Lúcia Figueiredo, no livro *Os crimes do texto* (2003), assinala que a ficção de Rubem Fonseca possibilita uma dupla leitura, como se existissem dois livros dentro de um único livro:

o leitor pode prender-se apenas ao desenvolvimento do enredo, deixando-se guiar pelo princípio de causalidade, ou optar por perde-se nos atalhos abertos pelo jogo intertextual, caso em que sua trajetória será definida por um outro tipo de temporalidade. O segundo caminho exige um leitor que siga as pistas das remissões, que puxe os fios que o conduzirão para fora dos limites do texto, isto é, um público antenado com uma nova forma de recepção que se impõe, cada vez mais, no mundo contemporâneo a partir da expansão das redes digitais. (FIGUEIREDO, 2003, p. 13)

É assim que a autora nos adverte que a literatura de Rubem Fonseca opta por abarcar dois tipos de leitores: um que segue em linha reta, sintagmática, e outro que se lança em uma leitura labiríntica, paradigmática, de caminhos transversais. Com isso, a obra do autor apresenta-se em consonância com uma tendência da literatura contemporânea: a de tentar reconquistar o leitor comum e, ao mesmo tempo reeducá-lo. Ao longo de seu livro Figueiredo analisa como o leitor do texto fonsequiano é convidado a seguir os percursos que a ficção do autor desenvolve, problematizando as concepções de realidade e de verdade no mundo contemporâneo. Esses percursos abrangem toda a obra do autor, sobretudo a sua literatura policial, gênero para o qual se volta esta pesquisa.

Para Figueiredo (2003, p. 44), a opção pelo gênero policial nos romances de Rubem Fonseca, e em toda a sua obra, poderíamos dizer, reitera “o ângulo de visão que prioriza a violência como princípio básico da vida urbana”. A estudiosa destaca, também, que os autores policiais contemporâneos recorrem à convenção do gênero com uma dupla finalidade – por um lado aproveitar a noção de verdade como “construção realizada a partir de uma combinatória de dados”, o que já se observava na narrativa de enigma do século XIX; por outro, minar a confiança e a crença nas “estruturas sequenciais que, identificadas com a própria linha de raciocínio, com a forma da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado, que eliminava as probabilidades e abolia o acaso” (2003, p. 15). Desse

modo, o que se questiona na literatura policial contemporânea é a possibilidade de se conhecer objetivamente o real, a existência de uma realidade fora da linguagem.

Esses e outros questionamentos podem ser facilmente identificados na obra de Rubem Fonseca. Com frequência observamos, nos contos e romances do autor, a presença de uma trama investigativa, envolvendo desvendamentos de crimes. Essa trama, muito mais que atrair leitores interessados apenas no entretenimento propiciado pela literatura policial, é capaz de engendrar críticas reflexões e indagações sobre a condição do homem nas grandes cidades contemporâneas, sobre os limites entre realidade e ficção, sobre o estatuto da verdade e da arte na contemporaneidade.

Os elementos ligados à literatura policial – o crime, envolvendo vítima, criminoso e detetive – fazem-se presentes em várias narrativas fONSEQUIANAS, ainda que a tríade característica da história policial não se manifeste completa ou que o texto literário não possa ser caracterizado como policial em si. A importância do policial na obra de Fonseca se evidencia quando observamos que há a presença de uma trama investigativa em diversas histórias, desde os primeiros livros de contos do autor. “A coleira do cão”, publicado em livro homônimo, em 1965, por exemplo, retrata investigações da polícia, comandadas pelo delegado Vilela, para deter um grupo de assassinos que dominavam o ambiente do crime no Rio de Janeiro. A realidade marginal da cidade, marcada pela violência, e a corrupção de instituições sociais – como a polícia e a imprensa – são aspectos que sobressaem no conto.

Várias outras histórias do autor manifestam um caráter detetivesco. Podemos visualizar uma espécie de detetive no cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (2010), que, para filmar a história de *Cavalaria Vermelha*, vai atrás dos vestígios do escritor Isaac Babel. Há também um tipo detetivesco na figura do marquês que narra a história de *O doente Molière* (2012), investigando a causa da morte do dramaturgo francês. De modo similar vemos um tom investigativo na história de “Copromancia”, conto publicado em *Secreções, excreções e desatinos* (2010), no qual o narrador desenvolve a técnica de descobrir o futuro, prevê-lo, por meio da análise de suas fezes. No livro de crônicas, *O romance morreu* (2007), o narrador de “O quinto elemento” investiga o desaparecimento de seu relógio, lançando hipóteses, e elencando os suspeitos do “crime”. Em narrativas mais

recentes, como as que compõem o livro *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011) observamos histórias detetivescas com a retomada de personagens presentes em contos e romances anteriores de Rubem Fonseca. É o caso dos contos “Livrealvedrio”, que reapresenta o personagem Vilela (de “A coleira do cão” e *O caso Morel*), o qual investiga a morte de um membro da alta sociedade; e “Janela sem cortina”, uma clara referência ao filme *Janela indiscreta* (1954), dirigido por Alfred Hitchcock. Nesse conto, o velho investigador Guedes (de “Mandrake” e *Bufo & Spallanzani*) será o detetive em um caso de homicídio ocorrido em um apartamento de um prédio. Essas narrativas, e muitas outras histórias que poderiam ser elencadas aqui, evidenciam como a temática policial é de grande recorrência na obra de Rubem Fonseca, mesmo nos textos nos quais o cunho investigativo não se apresenta como aspecto central.

Para termos noção do amplo diálogo que Rubem Fonseca estabelece com a literatura policial, podemos observar o pequeno levantamento feito por Ariovaldo José Vidal, no livro *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca* (2000). Vidal (p. 178-179) identifica vários modos de se apresentar a narrativa policial de fonsequiana. Esses modos podem ser classificados da seguinte forma:

- a) “Primeiro aqueles mais tradicionais, em que há um detetive empenhado em uma investigação, num mistério, com a dedução e o esclarecimento final; é o tipo de história que vem de Poe, Doyle, Chandler, Simenon etc.”.

Nesse modo se incluíam os textos policiais em um sentido mais estrito, ou seja, os que apresentam detetive, vítima e criminoso envolvidos em uma história de crime ou mistério. É o caso das narrativas – contos, romances e novelas – protagonizadas pelo advogado Mandrake, o detetive mais famoso de Rubem Fonseca: “O caso de F. A.”, de *Lúcia McCartney* (1994); “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo* (1994); “Mandrake”, de *O cobrador* (1994); *A grande arte* (2010); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); e *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005). Além dessas histórias os romances *O caso Morel* (2010), *Bufo & Spallanzani* (2011) e *Agosto* (2005) enquadram-se nesse grupo. Apesar de Vidal mencionar um “esclarecimento final” nas narrativas que se apresentam desse modo, veremos que na maioria dessas histórias esse esclarecimento não é alcançado, o

que nos remete para a forma como esses textos tematizam a noção de verdade, de que fala Figueiredo (2003).

- b) “um segundo modo é a narrativa ambientada no espaço da marginalidade carioca, com a presença de delegados, quadrilhas, punguistas, favelas etc.”.

Aqui se incluem narrativas como “A coleira do cão”; “Livro de ocorrências”, de *O cobrador*; e “Manhã de sol”, de *Lúcia McCartney*, narradas sob o ponto de vista de personagens policiais que investigam crimes. Além dessas, há as histórias que são narradas sob a perspectiva do marginal, sem que haja, necessariamente, o mistério e o espírito de detecção. É o caso de contos como “Feliz ano novo”, do livro homônimo; “O cobrador”, também de livro homônimo; “Cidade de Deus”, de *Histórias de amor* (1997).

- c) “num terceiro modo aparece o personagem policial, sem que se possa classificar o conto como policial em todas as letras [...]”.

Esse modo estará presente em narrativas que sinalizam para outros gêneros, como o conto de ficção-científica “O quarto selo (Fragmento)”, de *Lúcia McCartney*; ou em textos nos quais o fator policial é secundário, caso de “Agruras de um jovem escritor”, de *Feliz ano novo*.

- d) “por fim, há o [...] caso específico de narrativa policial, próxima, [...] da narrativa de espionagem [...]”.

Esse é o caso específico do conto “Encontro no Amazonas”, de *O cobrador*, que traz o detetive como um espião de uma organização ou de segredos de Estado.

Essa divisão efetuada por Vidal não segue nenhuma classificação de tipologias consagradas no gênero policial, contudo configura-se como um meio produtivo para visualizarmos, em linhas gerais, as diferentes formas de organização das histórias policiais de Rubem Fonseca.

Interessa-nos, particularmente, o primeiro modo de apresentação da narrativa distinguido por Vidal, ou seja, as histórias policiais com estrutura mais tradicional, no sentido de serem compostas por elementos essenciais ao texto policial propriamente dito: o crime envolvendo vítima, criminoso e detetive. É nesse modelo que se

incluem as narrativas protagonizadas pelo advogado Mandrake, um personagem que surgiu nos primeiros livros de contos de Rubem Fonseca e que se consagrou como um dos grandes detetives não só do autor, mas da literatura brasileira contemporânea.

Os estudos que analisam as narrativas de Mandrake, em linhas gerais, mostram como esses textos dialogam com a tradição da literatura policial. Um desses estudos é efetuado por Clelia Simões Pires (2006), em sua dissertação intitulada *Violência, erotismo e transgressão: A grande arte, um romance policial de Rubem Fonseca*. Em sua pesquisa, Pires possui como *corpus* o romance *A grande arte*. A autora procura estabelecer as linhas que aproximam e afastam o romance de Rubem Fonseca da tradição do gênero policial.

Pires (2006) observa que *A grande arte* não corresponde a um romance policial ortodoxo, na medida em que, no livro, as regras de composição de um romance policial são transgredidas, sobretudo no que tange à narração da história. Analisando a tipologia do romance policial, a autora contrapõe as regras do romance de enigma às regras do romance *noir*, observando que o texto fonsequiano corrói as certezas trazidas pelo raciocínio lógico para dar lugar à probabilidade e ao acaso, na medida em que retoma o gênero policial clássico para desconstruí-lo a partir do questionamento da ideia de verdade. A observação do real, no romance de Fonseca, levará o detetive a chegar apenas a novas versões para os fatos, e não a uma verdade final, que se mostra inatingível. Como a autora demonstra, Mandrake recria uma verdade através da superposição das histórias e de textos alheios, selecionando aquela que lhe parece mais verossímil para encerrar o mistério que perpassa todo o romance (PIRES, 2006, p. 48).

Um aspecto importante do estudo diz respeito à discussão sobre o conceito de obra de arte manifesto por um romance policial intitulado *A grande arte*. De acordo com Pires, o título do romance

[...] leva o leitor a indagar sobre as relações entre a chamada “grande arte” e a literatura de massa, já que o livro apresenta características que nos remetem ao gênero policial, considerado como popular. O autor lança mão de algumas técnicas do romance policial para dessacralizar o conceito de obra de arte através de um gênero ainda bastante desprestigiado pela academia, mas consagrado pela cultura de massa. A ironia estende-se ainda na maneira de articulação da trama: nela, o autor mescla elementos retirados do romance policial clássico e do romance negro norte-americano

para submeter o narrador personagem Mandrake à perseguição da verdade, a arriscar a própria vida ao perseguir matadores, a partir para o exercício da interpretação através de relatos e de histórias escritas em um caderno. Rubem Fonseca transgride quase todas as regras de um e de outro gênero policial para, no final, frustrar a expectativa do leitor pelo pouco que é revelado. (2006, p. 49)

A análise de Pires (2006) pode ser relacionada com o estudo de Vera Lúcia de Figueiredo, em “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca” (1996). Figueiredo constata que há duas temáticas na narrativa fonsequiana: a violência urbana e a busca incessante pela verdade. Entretanto, para a estudiosa, os dois temas acabam reduzidos a um, pois “um dos sustentáculos da violência urbana é a impossibilidade mesma de se chegar a uma verdade sobre os fatos” (1996, p. 88). A busca da verdade está retratada em variadas ficções de Rubem Fonseca e os personagens acabam silenciados a partir do uso da violência, como ocorre na trama de *A grande arte*, em que a mínima suspeita da fita cassete conter segredos dos poderosos, acaba por acarretar a morte de vários personagens.

Acerca da cidade que compõe a obra de Rubem Fonseca, Figueiredo observa que o Rio de Janeiro é dividido, geográfica e economicamente, em zona Sul e zona Norte ou em bairro e favela. O poder econômico, portanto, é o que faz as duas classes se distanciarem e se aproximarem, uma vez que elas se unem pela violência. Os ricos, pretendendo manter a aparência de “limpos” contratam os pobres para fazer o serviço sujo, podendo, com isso, manter “as mãos limpas”. A diferença abismal que se tinha inicialmente, segundo Figueiredo, se dilui. As duas classes sociais estão unidas pela violência, uma mandando praticá-la ao seu mando e a outro recebendo para fazê-lo (1996, p. 89). Assim, Vera Figueiredo constata a geografia do crime carioca descrito por Rubem Fonseca, que reorganiza e agrupa os indivíduos, aproximando poderosos e marginalizados. É por isso, segundo Figueiredo, que a narrativa fonsequiana, como a do conto “O cobrador”, por exemplo, é descrita pelo próprio marginal, pois, ao tomar posse da enunciação da palavra, esse ser desprezado manteria seu poder.

Essas fronteiras de violência ultrapassam o campo aberto e se guardam também onde as pessoas se sentem seguras, como nas suas próprias casas. Para Vera Figueiredo, “os valores descartáveis do capitalismo de consumo redefiniram as

relações afetivas” (p. 89) das personagens, tornando as relações humanas vazias, com falta de reciprocidade e de diálogo, comparáveis às de televisão, como ocorre no conto “Lúcia McCartney”, publicado no livro homônimo em 1967. Nessa história, a garota de programa Lúcia McCartney relaciona-se com José Roberto, um parceiro rígido, que inviabiliza respostas, na medida em que a moça não conseguia contatá-lo, devendo ficar sempre à espera do contato do parceiro. A relação do casal baseava-se na relação de monopólio da palavra, impedindo que esta fosse trocada ou retribuída. É o que Figueiredo chama *de linguagem intransitiva*. Esse tipo de linguagem faria com que os seres humanos fossem impulsionados para o isolamento, que seria, para Figueiredo, um tipo de violência.

A publicidade, segundo a autora, seria outra forma de violência, uma vez que “o estímulo ao consumo operado pela publicidade surge, em vários contos, como uma agressão contra os que se encontram à margem das benesses do capitalismo” (FIGUEIREDO, 1996, p. 90). É esse estímulo que está na base da violência observada no conto “Feliz ano novo”, no qual jovens da periferia, não podendo desfrutar dos bens que diariamente lhes são anunciados, resolvem tomá-los à força:

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. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.
[...] Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulhero tá cheio de joia e eu tenho uma cara que compra tudo o que eu levar. (FONSECA, 1994, p. 365-368)

A primeira fala do personagem de “Feliz ano novo” evidencia a violência que se esconde por trás dos discursos de poder, conforme María Ángeles Elena Palácios (2007) observa em sua dissertação *Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial*. Em seu trabalho, a pesquisadora analisa as características do gênero policial observando como Rubem Fonseca, ao dialogar com a tradição desse tipo de literatura, adapta os seguintes elementos a sua obra: o detetive; o criminoso; o mistério e a investigação. Palácios analisa as narrativas protagonizadas pelo personagem Mandrake, observando que nelas, e também em outras histórias, como no conto “Feliz ano novo”, Rubem Fonseca reinventa o romance policial, ao compor tramas e personagens mais próximos do romance *noir*, mas unindo nas narrativas

elementos do romance de enigma e do romance histórico, por exemplo, sobretudo nos livros *A grande arte* e *Agosto*, que apresenta o detetive Mattos.

Para Palácios (2007, p. 28), a reinvenção do gênero policial por parte de Rubem Fonseca passa pela crônica social, que na obra do autor revela as contradições sociais do mundo contemporâneo com um interesse pela condição humana dos personagens; e pelo modelo de investigação que abandonará progressivamente a esfera da detecção e do trabalho de rua para tender a uma investigação sedentária.

Nesse abreviado quadro de análises de aspectos policiais da obra de Rubem Fonseca, interessa a este estudo analisar as últimas narrativas em que se observa a atuação do advogado-detetive Mandrake: as novelas “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia” e “Mandrake e a bengala Swaine”, que compõem o livro *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, lançado em 2005. A pesquisa consistirá em um estudo dessa obra, com o objetivo de observar como nela Rubem Fonseca mantém aspectos já presentes em outras narrativas protagonizadas por esse personagem: a apropriação da tradição da literatura policial e o deslocamento das regras do gênero.

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, discorreremos sobre as origens e a tipologia do gênero policial, conferindo destaque para duas principais formas do gênero: o romance de enigma, pautado na crença na racionalidade analítica que leva de modo impecável o detetive à resolução final dos crimes; e o romance *noir*, que se ambienta no submundo brutal da corrupção e do crime, das relações ambíguas, o que viabiliza a emergência de um novo tipo de detetive: duro, brutal e falível. Lançaremos mão do arcabouço teórico proveniente de Paulo Medeiros e Albuquerque (1973, 1979); Ernest Mandel (1988); Pierre Boileau & Thomas Narcejac (1991); e Tzvetan Todorov (2003).

Em seguida, no segundo capítulo, apresentaremos um breve histórico da narrativa policial produzida no Brasil, demonstrando também as características da escrita policial fonssequiana, a partir das contribuições críticas de Sandra Lúcia Reimão (2005); Vera Lúcia Figueiredo (2003); e Fabíola Padilha (2007).

No terceiro capítulo, por fim, deter-nos-emos sobre o texto policial protagonizado por Mandrake, traçando, primeiramente, um perfil do personagem por meio de uma breve leitura das histórias anteriores ao nosso livro objeto de análise. Por fim,

analisaremos *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, observando o modo como o autor subverte os limites do gênero policial na composição de suas novelas, na medida em que ativa técnicas literárias próprias de ambos os subgêneros e que apresenta Mandrake ora como um detetive ambíguo, ora como um detetive que não detecta os crimes.

1 O GÊNERO POLICIAL: ORIGENS E TIPOLOGIA

O romance policial pode ser caracterizado, desde sua gênese, no século XIX, como uma narrativa ficcional que gira em torno de uma investigação, de um enigma a ser solucionado, envolvendo três elementos fundamentais: o criminoso, a vítima e o detetive, que utilizará o raciocínio lógico para resolver o problema da narrativa, desvendando a identidade do criminoso e entregando-o às autoridades para que haja justiça. Trata-se de um gênero ligado, já em suas origens, à literatura popular, tendo em vista seus objetivos primordiais: instigar no leitor curiosidade, tensão e medo, gerando uma “poderosa distração”, como atestam os estudiosos Pierre Boileau e Thomas Narcejac no livro *O romance policial* (1991, p. 85). O entretenimento propiciado por esse tipo de narrativa é responsável pela grande difusão do gênero e sua conseqüente popularidade entre as massas.

Na obra *O mundo emocionante do romance policial* (1979, p. 1), Paulo de Medeiros e Albuquerque, um dos maiores pesquisadores do gênero no Brasil, demonstra que podemos reconhecer na gênese da literatura policial o romance de aventuras, no qual se apresenta o constante embate de forças antagônicas simbolizando o bem e o mal, elementos representados, no romance policial, respectivamente, pelo detetive e pelo criminoso. A tradição de histórias sobre bandidos na literatura popular – Robin Hood, Til Eulenspiegel, Rinaldo Rinaldini – também é apontada como um fator que se encontra nas origens do gênero policial, como evidencia Ernest Mandel, em *Delícias do crime: história social do romance policial* (1988, p. 17).

Recebendo influências de outros tipos de narrativas, a literatura policial nasce, de fato, como gênero, no século XIX, quando, em 1841, Edgar Allan Poe publica, em folhetim, o conto que é considerado o texto inaugural do gênero policial moderno: “Os crimes da rua Morgue”, com o célebre investigador Auguste Dupin, protótipo da figura do detetive, aquele que detecta ou descobre⁴. É certo que alguns estudos apontam as origens do romance policial em tempos mais remotos. Há pesquisas,

⁴ Conforme Izidoro Blikstein assinala no texto “Semiótica: uma ciência de... detetives” (1992), encontra-se na origem da palavra “detetive” o termo inglês *detective*, o qual, por sua vez, é originado da raiz latina *TEC*, que significa “cobrir”. A partir dessa raiz também se formaram as palavras “detector” e “detectar”, termo que significa, portanto, “descobrir”.

por exemplo, que encontram na tradição oriental o primeiro modelo de detetive cujas investigações tornaram-se famosas, o juiz chinês Ti Jen-Tsié, que viveu do ano 630 ao ano 700 de nossa era, durante a dinastia Tang, de acordo com a análise apresentada por Medeiros e Albuquerque no livro *Os maiores detetives de todos os tempos* (1979, p. 146). O juiz Ti foi um notório homem de Estado que se tornou reconhecido, já em sua juventude, por solucionar casos criminais complexos, desvendando enigmas na China do século VII. Suas histórias foram narradas por vários autores chineses cujos nomes são desconhecidos. Uma série de versões das aventuras do juiz contadas por um desses autores anônimos foi traduzida no ocidente pelo diplomata holandês Robert H. Van Gulik, pesquisador das línguas orientais que, ao traduzir e adaptar as narrativas do juiz, compilou-as sob o título *Os inquiridos do Juiz Ti*. Para Gulik, Ti Jen-Tsié foi um dos maiores detetives da antiga China, constituindo-se como o primeiro detetive da história da literatura policial, uma vez que influenciou as gerações de escritores chineses seguintes a criarem novas histórias investigativas.

Na tradição ocidental, considera-se como precursor das histórias de detecção o personagem Zadig, criado por Voltaire, no século XVIII, em uma narrativa que não apresenta caráter policial. O livro *Zadig ou Do destino*⁵ (2002) foi publicado inicialmente com o título *Memnon* em 1747. Um ano depois, após realizar várias edições no texto, Voltaire publica as histórias de seu herói sob o novo título. A partir de então, ganham maior popularidade as aventuras de Zadig, um jovem e rico pensador babilônio que se envolve em várias peripécias, sempre refletindo sobre o bem e a felicidade dos homens. É apenas em um dos capítulos da narrativa de Voltaire que se evidencia “a primeira manifestação do espírito de detecção” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1973, p. 8), o que torna Zadig o antecessor dos detetives de ficção. No capítulo “O cão e o cavalo”, tendo se retirado em uma casa de campo, o jovem Zadig caminha por um bosque quando encontra um eunuco da rainha, que está à procura do cão da majestosa senhora. Ao ser questionado acerca do cão perdido, Zadig dá ao eunuco uma descrição perfeita do animal e de suas condições físicas, esclarecendo que se trata de uma cadela e não de um cão. Ao ouvir o herói da história, o eunuco alegra-se na esperança de saber o paradeiro do

⁵ Título original: *Zadig ou la destinée, histoire orientale*.

animal, contudo Zadig declara que não sabia da existência da cadela até então e que não a havia encontrado.

Em seguida, Zadig se depara com o monteiro-mor do rei, que procura o cavalo real perdido. Quando o monteiro pergunta ao jovem se vira o animal, Zadig descreve com perfeição o cavalo, alegando, porém, assim como fizera no caso da cadela, que não o havia visto. Diante das declarações de Zadig, os empregados da rainha e do rei acusam-no de ter roubado os animais, o que leva o herói a ser julgado e condenado. Posteriormente os animais são encontrados, estando Zadig sob o poder das autoridades judiciais. Nesse momento é dado ao jovem o direito de se defender, e Zadig explica os fatos ocorridos:

“[...] Estava caminhando rumo ao pequeno bosque em que encontrei em seguida o venerável eunuco e o ilustríssimo monteiro-mor. Vi na área os rastros de um animal e deduzi facilmente que eram os de um cãozinho. Sulcos leves e longos, impressos nas pequenas iminências de areia, por entre os rastros das patas, mostraram-me tratar-se de uma cadela cujas tetas estavam pendentes e que portanto tivera filhotes havia poucos dias. Outros rastros num sentido diferente, que pareciam sempre ter varrido a superfície da areia ao lado das patas dianteiras, indicaram-me que tinha as orelhas muito longas; e, como notei que a areia havia sido continuamente menos escavada por uma pata do que pelas três outras, compreendi que a cadela de nossa augusta rainha estava um pouco manca, se ousar dizê-lo. No que respeita ao cavalo do rei dos reis, gostaria de dizer-vos que, caminhando pelas trilhas desse bosque, distingui as marcas das ferraduras de um cavalo; eram todas equidistantes. Eis, disse eu, um cavalo que tem um galope perfeito. A poeira das árvores, numa trilha estreita que não chega a ter sete pés de largura, estava um pouco desfeita à direita e à esquerda, a três pés e meio do centro da trilha. Este cavalo, disse eu, tem uma cauda de três pés e meio que, com seus movimentos à direita e à esquerda, varreu a poeira. Vi sob as árvores, que formavam um dossel de cinco pés de altura, folhas recentemente caídas dos galhos; e deduzi que o cavalo nelas esbarrara, e que tinha portanto cinco pés de altura. Quanto ao freio, deve ser de ouro de vinte e três quilates: pois rasrou seus adornos contra uma pedra que reconheci ser uma pedra de toque, a qual examinei. Julguei, finalmente, pelas marcas que suas ferraduras deixaram em cascalhos de uma outra espécie, que estava ferrado com prata de onze denários de pureza”. Todos os juízes admiraram o profundo e sutil discernimento de Zadig [...]. (VOLTAIRE, 2002, p. 13-14)

Observa-se no relato de Zadig um perspicaz senso de observação a partir do qual, usando o raciocínio e a lógica, o herói chega a conclusões sobre os fatos acontecidos, impressionando seus ouvintes. É nesse sentido que os estudiosos do romance policial apontam esse trecho da narrativa de Voltaire como a primeira história ocidental de caráter dedutivo, que dá lugar ao surgimento da figura do detetive observador que realiza leituras indiciárias.

Apesar das origens remotas, é apenas em um determinado período da era moderna que irrompem as circunstâncias necessárias para o nascimento e florescimento do romance policial como gênero. Notadamente uma das mais importantes condições surgidas no século XIX foi o desenvolvimento da ciência positivista, que, postulada por Auguste Comte, voltava-se para a busca das leis que regem os fenômenos. Em seu Curso de Filosofia Positiva, Comte defende:

[...] o caráter fundamental da filosofia positiva é tomar todos os fenômenos como sujeitos a leis naturais invariáveis, cuja descoberta precisa e cuja redução ao menor número possível constituem o objetivo de todos os nossos esforços, considerando como absolutamente inacessível e vazia de sentido para nós a investigação das chamadas *causas*, sejam primeiras, sejam finais. [...] em nossas explicações positivas, até mesmo as mais perfeitas, não temos de modo algum a pretensão de expor as *causas* geradoras dos fenômenos [...]. Pretendemos somente analisar com exatidão as circunstâncias de sua produção e vinculá-las umas às outras, mediante relações normais de sucessão e de similitude. (COMTE, 1978, p. 7, grifos do autor)

O paradigma científico-filosófico advindo do pensamento comtiano renuncia, portanto, à busca das causas dos fenômenos, preocupando-se apenas com a descoberta das leis que os regem. A partir do descobrimento dessas leis, seria possível compreender os fenômenos, prevê-los e, por fim, interferir na realidade, modificando-a. Pressupunha-se, desse modo, que a ciência era capaz de compreender o mundo natural e o social por meio de um método objetivo pautado na observação da realidade concreta. Com os avanços alcançados por esse modelo científico, que se propunha a tudo explicar, expandiu-se a crença e a confiança na racionalidade humana, na capacidade do homem de resolver as questões do mundo a partir do raciocínio e da lógica.

Como esclarecem Boileau e Narcejac (1991, p. 16), “o positivismo se esforça em cobrir o fosso que a filosofia clássica tinha cavado entre a matéria e o espírito, e toda uma corrente de pensamento tende a reduzir espírito à matéria. O universo é uma máquina”. Sendo o espírito reduzido à matéria, não só os processos físico-químicos do corpo humano, mas também o intelecto, os pensamentos do homem podem ser investigados e explicados. Se o mundo é uma máquina, o homem que o habita também se constitui dessa forma, podendo, assim como o universo, ser desmontado e decifrado. Tal pensamento científico-filosófico obteve reverberações

na literatura, sobretudo no gênero policial, que tem como premissa o desvendamento de um crime e, por extensão, da mente do criminoso. Constatamos a repercussão do positivismo no âmbito literário ao considerarmos a figura de Auguste Dupin, o emblemático *detetive*⁶ criado por Allan Poe. Representante do pensamento lógico, Dupin é uma verdadeira máquina de raciocinar. Suas histórias se passam no século XIX e são apresentadas em três contos: “Os crimes da rua Morgue” (2001), “O mistério de Maria Roget” (2001) e “A carta furtada” (2001). A narração das histórias de Dupin é realizada por um amigo com quem conviveu durante algum tempo em Paris. O jovem narrador, que sobre si não revela nem ao menos o próprio nome, parece ter como único objetivo ressaltar a genialidade das análises e deduções de Dupin nos casos sobre os quais o detetive se debruça.

Já no conto “Os crimes da rua Morgue” torna-se claro o poder analítico de uma observação pautada na lógica. Em um dos episódios da história, durante uma caminhada pelas ruas de Paris, à noite, Dupin consegue deduzir o que se passa no pensamento de seu companheiro, impressionando o amigo narrador:

Passeávamos, certa noite, por uma comprida e suja rua, nas vizinhanças do Palais Royal. Estando, aparentemente ambos nós, ocupados com os próprios pensamentos, havia já uns quinze minutos que nenhum dos dois dizia uma só sílaba. Subitamente, Dupin pronunciou as seguintes palavras:

– A verdade é que ele é mesmo um sujeito muito pequeno e daria mais para o Théâtre dês Variétés.

– Não pode haver dúvida alguma a respeito – respondi, inconscientemente, e sem reparar, a princípio (tão absorto estivera em minha meditação), a maneira extraordinária pela qual as palavras de meu companheiro coincidiam com o objeto de minhas reflexões.

Um instante depois dei-me conta do fato e meu espanto não teve limites.

– Dupin – disse eu, com gravidade –, isto passa as raias de minha compreensão. Não hesito em dizer que estou maravilhado e mal posso dar crédito a meus sentidos. Como é possível que soubesse você que eu estava pensando em...

Aqui me detive, para certificar-me, sem sombra de dúvida, se ele realmente sabia em quem pensava eu.

– Em Chantilly – disse ele. – Por que parou? Não estava você justamente a pensar que o tamanho diminuto dele não se adequava à representação de tragédias? (POE, 2001, p. 69)

⁶ Fernanda Massi (2011, p. 15), demonstra que a palavra “detetive” é cunhada, somente dois anos após o aparecimento de Auguste Dupin em “Os crimes da rua Morgue”, graças a um grupo da inteligência da polícia inglesa denominado The Detective Police. Desse modo, podemos entender que Dupin não era um detetive propriamente dito, contudo é possível designá-lo com esse nome ao considerarmos que o personagem criado por Poe preconiza a figura do investigador que surge no final do século XIX e se consagra no século XX, sendo tão cara ao romance policial.

Na sequência da narrativa, Dupin expõe o modo como chegara à conclusão sobre os pensamentos alheios: após observar atentamente uma série de eventos ocorridos durante a caminhada pelas ruas de Paris com seu amigo naquela noite, o detetive associou tais eventos a acontecimentos e conversas anteriores, realizando, a partir daí, suas precisas deduções. A mesma análise meticulosa da realidade a sua volta é apresentada pelo detetive no momento em que examina as circunstâncias envolvendo o misterioso crime da narrativa: o brutal assassinato de duas mulheres residentes à rua Morgue, a Sra. L'Espanaye e sua filha, a Srta. Camila L'Espanaye. O crime ocorrera durante uma madrugada em que os moradores da rua foram acordados com barulhos e gritos aterrorizadores vindos da casa das L'Espanaye. Em poucos minutos, os gritos se cessaram, mas, em seguida, cenas de horror foram encontradas pelos vizinhos que haviam se dirigido à casa: em um grande quarto, jazia o corpo da Srta. L'Espanaye, colocado violentamente dentro da chaminé; o corpo da mãe encontrava-se na parte de trás da casa, gravemente mutilado. O cenário dos crimes confundia a polícia, entretanto, para Dupin, o mistério ia se resolvendo à medida que analisava todas as pistas: o fato de as testemunhas do crime, pessoas de diferentes nacionalidades, afirmarem que uma das vozes ouvidas na casa, no momento dos assassinatos, era de um estrangeiro; os pelos encontrados na cena dos assassinatos e as marcas deixadas nos corpos das vítimas; a selvagem desordem no quarto onde ocorrera o ataque às damas; a janela do quarto que na verdade não se encontrava completamente vedada, possibilitando a saída do assassino, esses e outros indícios levaram Dupin a concluir que o autor dos horríveis assassinatos da rua Morgue era um orangotango fugido de um zoológico. O personagem criado por Poe constituiu-se, desde este conto, como protótipo do detetive moderno, pois, encarnando uma espécie de cientista munido da lógica a serviço da observação, torna-se capaz de deduzir, a partir dos efeitos, as causas, chegando ao culpado dos crimes.

Além do advento do raciocínio e da lógica vinculado ao desenvolvimento da ciência positivista, o florescimento da cidade, de uma civilização urbana burguesa, também propiciou a ascensão do romance policial como gênero literário. Os processos de industrialização e o aumento das atividades comerciais no cenário urbano que se configurou a partir da modernidade tiveram como consequência “fazer e desfazer as fortunas, elevar um, abaixar outro, fornecer bandos de mendigos e pessoas sem

escrúpulos” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 15). Desse modo, a cidade proporcionou a convivência diária de indivíduos movidos por uma diversidade de interesses. Nesse contexto, começam a sobressair alguns aspectos ameaçadores da vida urbana: a massa populacional heterogênea e multifacetada, por exemplo, possibilita o anonimato, podendo se transformar em esconderijo para o criminoso. Esse é um dos aspectos das grandes cidades ao qual a literatura se mostrará sensível, conforme Walter Benjamin assinala no texto “Paris do Segundo Império”:

[...] à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas parece que de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que já por volta da transição para o século XIX é destacada num relatório policial: “É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”. Aqui a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (BENJAMIN, 1994, p. 38)

O romance policial surge, portanto, como uma literatura que reflete as consequências da massificação existente na cidade. Entre essas consequências, está a aparição do criminoso proteiforme, que encontrará abrigo em meio à massa, uma vez que, na multidão urbana formada por passantes inescrutáveis, como ressalta Benjamin, dá-se a supressão dos traços do indivíduo, a diluição das diferenças que singularizam os cidadãos. Esse apagamento das marcas individuais no cenário das cidades é explorado por Poe no conto criminal “O mistério de Maria Roget”. Nessa narrativa, “protótipo do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes” (BENJAMIN, 1994, p. 41), o detetive Dupin investiga o assassinato da jovem Maria Roget a partir dos relatos sobre o caso publicados na imprensa diária. No conto, para determinar o momento em que o crime teria ocorrido, alguns jornais locais consideraram que o fato de não existirem testemunhas que tivessem visto Maria Roget no dia de seu desaparecimento indicava com certeza que a jovem havia sido capturada e morta logo após sair de sua casa em direção à casa de sua tia, tendo em vista que a presença de Maria pelas ruas não ficaria despercebida pelos demais passantes, sendo ela uma moça de grande beleza que trabalhava em uma famosa perfumaria do Palais Royal.

Ao estudar o caso, adotando uma postura analítica oposta à dos jornais, Dupin acreditava ser totalmente possível que Maria não tivesse encontrado nenhum conhecido pelas ruas, uma vez que, considerando-se a multidão da cidade, o número de conhecidos da jovem não seria tão significativo. Além disso, era possível que a moça tivesse tomado caminhos diferentes dos habituais. Nota-se no pensamento de Dupin a consciência de que as ruas da cidade, como espaço público povoado pelas massas, pode encobrir a identidade dos passantes, sejam eles jovens popularmente conhecidos, sejam malfeitores. É essa consciência, aliada ao raciocínio lógico, que faz com que o detetive chegue a conclusões diferentes das apresentadas sobre o caso pelos jornais diários.

No âmbito da literatura de Rubem Fonseca, a temática das ruas configurando-se como uma espécie de esconderijo para o sujeito torna-se visível não só em narrativas policiais, mas também em outras histórias que se ambientam nas cidades, como o conto “Véspera”, publicado em 1969, no livro *Lúcia McCartney* (1994). Nessa narrativa, o narrador vaga, na véspera de Natal, pela cidade de Nova York. Enquanto passa por ruas e bares cheios para chegar, ao final, ao apartamento de sua namorada, relembra seus antigos casos amorosos. Percorrendo vinte e oito quarteirões em direção ao seu destino, na impossibilidade de tomar um metrô na véspera natalina, o narrador mostra destreza ao escolher seus caminhos, tecendo comentários sobre as avenidas por que passa: “Estava andando pela Sétima. A Sétima não tinha nada para mostrar, da West Varick até o Harlem River. [...] Na Quinta desfilavam as mulheres mais bonitas do mundo, e também as mais feias.” (FONSECA, 1994, p. 341). Para ele, um homem que conhece bem a cidade em que está, a rua revela-se como asilo, e é nesse sentido que o narrador pode afirmar: “Eu gosto da rua porque na rua ninguém me acha. É o meu último refúgio” (FONSECA, 1994, p. 341).

Além do fato de a rua mostrar-se como esconderijo dos passantes que compõem a multidão, podemos reconhecer, ainda, outros fatores intimamente ligados ao surgimento do romance policial: o recrudescimento do crime no espaço urbano⁷; o

⁷ Já nas cidades europeias do século XIX o aumento da criminalidade surgiu como um aspecto ameaçador da vida urbana. Como Ernest Mandel informa, no final desse século, “a imprensa de Paris noticiava 143 assaltos noturnos só no mês de outubro de 1880; em 1882, a população se tornou tão apreensiva que os cafés foram proibidos de continuar abertos depois da meia-noite e meia” (1988, p.

desenvolvimento cada vez maior da polícia como instituição, o que transforma o policial em um tipo social; e o nascimento de um público leitor – a classe burguesa da cidade industrial – vinculado ao desenvolvimento dos jornais (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 15).

A partir dessas circunstâncias, a literatura policial se estabeleceu, alcançando desde o início um mercado florescente. Uma vez que, dentro dos limites do gênero, podem ser reconhecidos diferentes tipos de narrativa que se incluem sob o rótulo “policial”, comumente as “espécies” do romance foram concebidas na perspectiva da evolução do gênero. Assim, na tipologia do romance policial distinguem-se principalmente três formas: o romance de enigma, ou romance-problema (romance policial clássico); o romance *noir* e o romance de suspense, esses dois últimos sendo considerados evoluções da forma clássica do gênero. Embora a perspectiva evolucionista seja bastante difundida, para Boileau e Narcejac (1991), na análise da literatura policial, torna-se mais prudente reconhecer que, em sua origem, o romance policial já apresentava, em potência, as formas que viria a assumir com o passar do tempo, tendo em vista que as chamadas evoluções mostram-se, na verdade, como maneiras de se focalizar na narrativa os elementos fundamentais desse tipo de romance, elementos que já constituíam e caracterizavam o gênero desde o início, a saber, o detetive, figura a partir da qual se estrutura o romance de enigma; o criminoso, componente focalizado pelo romance *noir*; e a vítima, fator colocado em primeiro plano no romance de suspense. Tradicionalmente, o romance de enigma e o romance *noir* são considerados os tipos mais notáveis, com uma grande linhagem de autores que se incluem sob o paradigma de uma dessas vertentes. A fim de melhor compreender os aspectos intrínsecos desses dois tipos de romance e evidenciar de que modo Rubem Fonseca se insere na tradição da literatura policial, passaremos adiante a uma exposição das principais características dessas formas assumidas pelo romance policial ao longo do tempo.

22). Ao longo dos anos, observou-se uma intensificação desse cenário, culminando na configuração da violência urbana manifesta, de maneira multiforme, nas sociedades contemporâneas.

1.1 O ROMANCE POLICIAL CLÁSSICO

Como pudemos visualizar anteriormente, o gênero policial tem suas origens em meados do século XIX. Nessa época de nascimento, o gênero é denominado de romance policial clássico, ou romance de enigma. Antes de verificarmos as características desse tipo de romance, é válido observarmos a relação entre a literatura policial e o contexto sócio-histórico-político no qual ela se origina. Conforme Albuquerque (1973, p. 76) ressalta, “o romance policial é, sobretudo, um romance de atualidade, um romance que retrata a época em que é escrito. Foi assim com Poe, com Gaboriau, com Conan Doyle, com todos, enfim”. Acerca do momento em que surge a clássica narrativa policial, o historiador Eric Hobsbawn, no livro *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, assinala:

[a civilização ocidental do século XIX é] capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado [...]. (HOBSEBAWN, 1995, p. 16)

Sendo assim, nesse período o romance de enigma recebeu grande influência de paradigmas científico-ideológicos do século XIX, tais como o positivismo, o determinismo e o darwinismo, que postulavam a crença no avanço da ciência, na racionalidade e no progresso. Essa influência será fundamental na construção da história e do detetive na narrativa policial clássica, como veremos a seguir.

Quando contemplamos um romance de enigma, estamos diante de uma história voltada para a investigação *científica* e minuciosa de um crime. A ênfase da narrativa incide, portanto, no trabalho do detetive, personagem responsável por desvendar o mistério em torno do crime e, desse modo, restaurar a ordem social que foi transgredida pelo criminoso. Com destaque na ação investigativa, esse tipo de história também pode ser chamado de romance de pura detecção.

Tendo como modelo o personagem Auguste Dupin, de Poe, em consonância com o pensamento racionalista da época, o detetive do romance policial clássico é cerebral ao extremo, e, em suas deduções, não pode falhar: “ele é infalível, não porque é um super-homem, mas porque seu papel é ‘desmontar’ um imbróglio que foi ‘montado’ para ele” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 23). Das características do cavalheiro Dupin, o “detetive-modelo”, não há muito que dizer. Com os reveses da vida, perdera grande parte do patrimônio de sua ilustre família. Reduzido à pobreza, seu único luxo era a aquisição de livros, o que em Paris não demandava muito dinheiro. Além de fumar charutos, tinha hábitos singulares, como os longos períodos que passava em reclusão e o amor à noite. O isolamento social de Dupin repercute em toda a leva de investigadores inspirados nesse personagem, consistindo em um traço marcante dos detetives do romance policial clássico, os quais “são todos – porque não há meio de fazer de outro modo – excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e – é claro – solteiras, pois não se vê bem Sh. Holmes casado ou Poirot constituindo uma família” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 24). O modelo deixado por Poe, portanto, é o do detetive moderado, guiado pela razão e pelo autocontrole, elementos que acabam suprimindo o afeto na narrativa policial clássica.

Se Poe não traça com detalhes o perfil de Dupin, apresentando apenas um esboço de seu aspecto, evidencia-se que, para o escritor, o essencial era destacar a argúcia desse personagem cujas deduções não falhavam, tendo em vista que eram pautadas na lógica. Dupin não era um detetive profissional, não fazia parte da polícia, contudo isso não impedia que as autoridades o procurassem durante as investigações dos casos, como ocorre em “O mistério de Maria Roget” e em “A carta furtada”, já que o acurado espírito analítico do cavalheiro, que tornou possível a resolução do mistério em torno dos assassinatos da rua Morgue, mostrava-se mais eficiente do que os métodos policiais. Para Dupin, “a polícia de Paris, tão enaltecida pela sagacidade, é apenas astuta e nada mais. Não há método em seus processos, além do método do momento” (POE, 2001, p. 75). Por isso, o cavalheiro materializa como nenhum outro o espírito investigativo positivista e emprega seu próprio método hipotético-dedutivo, que parte de uma observação atenta da realidade a partir da qual serão realizadas as deduções. Assim, ao debruçar-se sobre a resolução de um mistério, Dupin, considerando os fatos, cria uma teoria provisória e analisa se esta

explica todos os acontecimentos. Caso haja algum aspecto ainda inexplicado, a teoria sofre alterações até que abarque todos os fatos e conduza à verdade, levando à conseqüente revelação do culpado. É dessa forma, criando uma hipótese e verificando se os fatos a confirmam, que Dupin conclui, por exemplo, que, em “Os crimes da rua Morgue”, o autor dos assassinatos da senhora e da senhorita L’Espanaye havia deixado o quarto onde se realizara o crime pela janela que ficava acima da cama, já que essa, embora parecesse hermeticamente fechada, apresentava um prego quebrado, o que Dupin só veio a descobrir após conferir a janela pessoalmente, visto que a polícia não tinha considerado essa hipótese.

Na empreitada para solucionar o mistério dos assassinatos desse conto, o investigador deixa claro como se deve proceder em busca das repostas: é preciso considerar que a verdade não está sempre escondida, como se estivesse no fundo de um poço, mas sim perceber que, “no que concerne aos conhecimentos mais importantes, [...] ela se encontra invariavelmente à superfície” (POE, 2001, p. 7). A mesma perspectiva sobre como encontrar a verdade é manifesta por Dupin no terceiro caso que ele investiga, o caso d’“A carta furtada”. Nesse conto, o ministro D., um sagaz personagem, rouba, dos aposentos reais, em Paris, uma carta cujo conteúdo poderia comprometer seriamente a honra e imagem de uma pessoa da mais alta esfera da sociedade. A polícia investiga, sem sucesso, em que lugar o ministro poderia ter escondido o documento, procurando maneiras de recuperá-lo. A ajuda de Dupin é solicitada e o investigador conclui que um homem perspicaz como o ministro D. estaria consciente sobre o método de investigação da polícia, que procuraria a carta nos locais mais recônditos do apartamento do ministro. A hipótese do investigador era que D., conhecendo a forma de atuação policial, agiria com simplicidade e não esconderia a carta, deixando-a levemente camuflada, porém à vista de todos, em meio aos papéis de seu apartamento. Após confirmar sua hipótese e resolver o mistério, o investigador recupera a carta, superando mais uma vez a polícia. Com Dupin, portanto, Allan Poe fornece ao gênero policial o modelo do detetive tão caro ao romance de enigma, ou seja, aquele que, munido do raciocínio lógico, projeta-se na mente do criminoso para reconstruir a história e dissolver o mistério, encontrando a verdade.

Acerca da organização do romance de enigma, é necessário observarmos o que o estruturalista Tzvetan Todorov (2003) esclarece no texto “Tipologia do romance

policial”. De acordo com Todorov, a clássica narrativa de enigma apresenta um caráter dual, compondo-se sempre de duas histórias distintas: a do crime e a do inquérito. A história do crime, que é real, mas ausente, desenvolve-se antes do início da história do inquérito, na qual não há muita ação e os personagens responsáveis pela investigação apenas examinam os vestígios deixados pelo criminoso, agindo sempre no domínio da racionalização lógica. É nesse sentido que o romance de enigma é caracterizado por uma ausência e por uma presença: ausência da história do crime, cuja “característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas”, e presença da história do inquérito, em que apenas se contarão “as palavras ouvidas ou os atos observados”, sendo esta, portanto, “uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime” (TODOROV, 2003, p. 97).

A narração do romance de enigma é elaborada em forma de memória e comumente o relato da investigação é realizado por um amigo do detetive. É o que Poe já havia prenunciado nas histórias de Auguste Dupin, nas quais o narrador é o anônimo companheiro do investigador, encarregado de contar as histórias de Dupin ressaltando a genialidade de seu raciocínio. Na mesma linha de amigos que relatam as façanhas do detetive está o Dr. Watson, narrador das aventuras de Sherlock Holmes, criado por Sir Arthur Conan Doyle nos fins do século XIX, e o Capitão Hastings, narrador de algumas histórias de Hercule Poirot, o detetive belga criado pela “dama do crime”, Agatha Christie.

No romance de enigma, o enredo é constituído por cenas de crescente suspense, desdobrando-se, por fim, na revelação do criminoso. De acordo com uma das principais regras do gênero, que postula a imunidade do detetive, ao longo da investigação, nenhuma ameaça à integridade física do investigador é admissível. O próprio fato de os personagens, na história do inquérito, não agirem, mas tirarem conclusões sobre a história passada, minimiza a probabilidade de o detetive e seus pares sofrerem algum dano ou morrerem no desenvolvimento da narrativa (TODOROV, 2003, p. 96).

Na linha dos autores que se inserem na tradição do romance de enigma encontramos S. S. Van Dine, que criou o detetive Philo Vance, sendo ainda responsável por apresentar, em 1928, vinte famosas regras para a escrita do romance policial, regras essas descritas e comentadas por Albuquerque (1973). Para Van Dine, o romance policial deveria configurar-se como um jogo em que o leitor, ao lado do detetive, deve ser capaz de solucionar o mistério. A história, portanto, deve ser voltada para a investigação e para o desvendamento do culpado, não sendo admissíveis “desvios” na narrativa, como, por exemplo, casos amorosos no enredo. Tendo em vista que aqui não temos intenção de elencar todas as regras de Van Dine e discuti-las, basta-nos ressaltar que suas proposições são altamente questionadas, porquanto inúmeros escritores produziram romances que, incluindo-se perfeitamente na insígnia do romance policial clássico, não se encaixam nas normas propostas por pelo autor.

Além de Van Dine, Edgar Wallace, que lançou cerca de 200 romances policiais em vida, Émile Gaboriau, com *monsieur Lecoq*, Austin Freeman, com o *Dr. Thorndyke*, Maurice Leblanc, com *Arsène Lupin*, Agatha Christie, com *Hercule Poirot* e *Miss Marple*, G. K. Chesterton, com o *padre Brown*, dentre outros, foram romancistas que sobressaíram no romance de enigma, gênero cuja idade de ouro ocorreu no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais do século XX. Naturalmente, cada detetive apresenta suas próprias peculiaridades, representando importantes marcos no desenvolvimento do gênero: *monsieur Lecoq*, por exemplo, foi o primeiro detetive profissional, funcionário da polícia. Além disso, foi pioneiro no emprego da química como aliada na investigação, abrindo o caminho para *Sherlock* consagrar o método. *Miss Marple* foi a detetive criada por Agatha Christie com o objetivo de apresentar uma vertente mais psicológica do romance policial, com personagens mais humanos, envolvidos em seus problemas morais, o que ultrapassa os limites dos romances de pura detecção estrelados por *Poirot*, por exemplo (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 50).

Dentre todos esses notáveis detetives, cabe destacar o que se tornou mundialmente famoso, o mais célebre da história do romance policial, responsável pela popularização do gênero: *Sherlock Holmes*, que aparece pela primeira vez na novela *Um estudo em vermelho*, publicada em forma de folhetim na revista *Strand Magazine*, em 1887. *Sherlock* foi não só o primeiro detetive particular, sem ligação

direta com a polícia, como também o primeiro investigador realmente científico, o que era parte dos objetivos de Conan Doyle ao escrever a obra de estreia do personagem:

Como em todas as outras artes, a ciência da Dedução e da Análise só pode ser conquistada através de um demorado e paciente estudo. Antes de se voltar para os aspectos morais e mentais do problema, que apresentam as maiores dificuldades, deixe o investigador começar a dominar problemas mais elementares. Deixe que ele, ao encontrar um ser humano, saiba num relance discriminar a história do homem e a ocupação ou profissão que exerce. Apesar de esse exercício parecer pueril, aguça as faculdades de observação e ensina ao indivíduo onde e o que deve buscar. Através das unhas de um homem, da manga do seu casaco, das suas botas, das suas calças, da calosidade do seu indicador e polegar, da sua expressão, dos punhos da sua camisa – através de cada um destes detalhes – se revela a tendência deste homem. (DOYLE, 1924 apud MANDEL, 1988, p. 42-43)

De fato, como Doyle propôs, a alta capacidade de dedução que permite a um investigador conhecer as tendências de um indivíduo a partir dos detalhes mostrados pela vestimenta e por suas expressões é a marca de Holmes, que apresentava, ainda, um profundo conhecimento em química, passando horas em seu laboratório na prática de experimentos. Para a composição do personagem, Doyle inspirou-se nas obras de Gaboriau e de Allan Poe, além de se lembrar de seu antigo mestre da faculdade de medicina em Edimburgo, o professor Joe Bell. Bell adotava uma metodologia dedutiva na diagnose de doenças, de modo que era capaz de descobrir não só as enfermidades dos pacientes, mas também detalhes de suas vidas por meio da observação de todos os aspectos de sua aparência, inclusive os que poderiam ser considerados mais secundários. O professor contribuiu, ainda, para o desenvolvimento da patologia forense, área voltada para o descobrimento das causas da morte de uma vítima a partir de indícios existentes no cadáver. A influência da medicina legal na obra de Doyle mostra-se de forma incontestável. Não por acaso, Sherlock Holmes, inspirado também nos métodos dedutivos de Joe Bell, conseguia dizer a proveniência de uma mancha de lama nas roupas e nos sapatos de seus interlocutores e concluir a partir daí os locais onde essas pessoas haviam estado.

Seja pela elevada capacidade de dedução que apresentava, seja pelas doses de aventura incluídas em suas histórias, Sherlock Holmes, o detetive cerebral e calculista, suplantou em fama as gerações anteriores e tornou-se modelo dos

detetives sucessores, ocasionando grande popularização do romance policial entre o público leitor que buscava uma literatura voltada para o entretenimento. O sucesso do detetive adquiriu tamanha proporção a ponto de a ficção confundir-se com a realidade: inúmeros leitores, admirados com a maestria de Holmes na resolução de mistérios, acreditaram que o personagem realmente existia e que suas histórias eram verídicas. Albuquerque (1979, p. 47) expõe alguns casos de pessoas de todo o mundo que escreviam ao detetive buscando auxílio para solucionar situações conflituosas em suas vidas. As cartas enviadas pelos leitores ao personagem atestam a representatividade do detetive com o qual Arthur Conan Doyle, além de se consagrar como escritor de romances policiais, elevou a ficção policial inglesa a um lugar de destaque no âmbito da literatura popular mundial.

Com detetives extremamente racionais, assim como são Dupin e Holmes, o foco da história do romance de enigma incide sobre a investigação, sobre o desvelamento, sempre metódico, das circunstâncias misteriosas que envolvem um crime. A tendência desse tipo de romance é se desenvolver em uma “arquitetura puramente geométrica”, nas palavras de Todorov (2003, p. 96), pois é por meio do exame detalhado de pista por pista, indício por indício, que o detetive se torna o ilustre herói, garantindo a vitória da verdade e da justiça ao final da história.

A estrutura geométrica do romance de enigma também surge como resultado de um aperfeiçoamento cada vez maior da figura do criminoso nesse tipo de romance. Tal aperfeiçoamento atende a uma conveniência básica: se o detetive apresenta uma mente excepcional, torna-se necessário que seu oponente, o criminoso, também seja um personagem brilhante o suficiente para encobrir seus rastros e criar o enigma. Assim ocorreu com Sherlock Holmes e o professor Moriarty, o gêmeo do mal do detetive. É desse modo que, no romance policial clássico, o malfeitor passará a ser tão inteligente e hábil quanto o detetive. Esse aspecto contribuirá para que a lógica seja um elemento preponderante na narrativa, uma vez que o criminoso é uma réplica do detetive, uma espécie de detetive às avessas⁸.

⁸ O modelo geométrico de narrativa policial foi retomado na América Latina pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, que dialoga com a tradição clássica do gênero de maneira singular. No célebre conto “A morte e a bússola” (2007), lançado em 1942, Borges parodia a narrativa geométrica do romance de enigma ao criar uma história policial em que o criminoso, o gângster Red Scharlach el Dândi, assume a postura detetivesca, projetando-se na cabeça do detetive, Erik Lönnrot, a fim de derrotá-lo. Assim, o texto de Borges filia-se ao gênero policial para alterar suas convenções, tarefa

Se o espelhamento de algumas características do detetive no criminoso confere destaque ao raciocínio lógico na narrativa, o movimento contrário, ou seja, o reflexo de características do criminoso no detetive, ocasionará uma transformação no romance policial. No momento em que a figura do detetive começa a receber influência de seu oponente, a violência passa a imperar na história, pois, guardadas as devidas diferenças, o detetive procede

do mesmo meio que o daqueles que ele vai encurralar, falando como eles, vestindo-se como eles, tão brutal quanto eles; em resumo, um homem que escolheu viver perigosamente por um magro salário. Será que tal policial vai destruir o romance-problema? Absolutamente. Ele também terá uma investigação a conduzir, um enigma a resolver. Será obrigado a refletir, a formular hipóteses, verificá-las (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 57).

Sendo assim, quando certos aspectos do criminoso, como a brutalidade, incidem sobre o detetive, vem à tona outra face do romance policial, face em que o estatuto do investigador se modifica. No romance de enigma, o detetive mune-se do raciocínio e da lógica, e isso é suficiente para a resolução do mistério, como afirma Hercule Poirot em um dos casos que investiga, retratado na obra *Os cinco porquinhos*, de Agatha Christie: “Não preciso curvar-me e medir as pegadas, apanhar as pontas de cigarro e examinar as folhas de grama pisada. É suficiente para mim sentar em minha cadeira e *pensar*. É isto – e deu uma leve pancada na cabeça ovalada – é *isto* que funciona!” (CHRISTIE, s. d., p. 8, grifos da autora). E de fato, nessa história, é com o raciocínio que Poirot descobre a autoria de um assassinato ocorrido dezesseis anos atrás, após escutar todas as pessoas envolvidas e analisar minuciosamente seus relatos. O detetive, ao final da narrativa, reconstitui em sua mente um crime ocorrido no passado, comprovando para sua cliente, a senhorita Carla Lemarchant, que, no desvendamento do mistério, “não se deve empregar apenas os músculos” (CHRISTIE, s. d., p. 8), uma vez que a força do intelecto é mais importante.

O mesmo não ocorre no tipo de romance que floresce nos Estados Unidos, pouco tempo antes e, principalmente, depois da Segunda Guerra Mundial. Nesse romance, pensar não é bastante para o detetive, ele deve, sobretudo, agir, ir para as ruas da

também empreendida por Rubem Fonseca em sua obra. Para outras questões acerca da literatura policial de Borges, cf. Piglia (2001).

cidade a fim de desvendar o crime, já que, em busca de rendimentos, coloca-se à disposição de clientes envolvidos nas mais diversas tramas policiais. O problema continua na narrativa, há ainda o mistério a ser solucionado, contudo destaca-se na trama não o brilhante raciocínio do investigador, mas a ação, que frequentemente envolve cenas de violência. Essa é a vertente do romance policial conhecida como *roman noir*, que se popularizou com a *Série Noire*, criada por Marcel Duhamell na França, em 1945. As origens dessa vertente estão nos Estados Unidos, onde o gênero foi caracterizado pelo estilo *hard-boiled*, duro, brutal⁹.

1.20 ROMANCE NOIR

O romance *noir* é gestado em um momento conturbado, após a Primeira Guerra Mundial, em meio à crise financeira que assolava os Estados Unidos, e todo o mundo capitalista, devido ao *crash* da Bolsa de Nova Iorque, ocorrido em 1929. Eric Hobsbawn (1995, p. 15) aponta a crise de 1929 e a depressão política e econômica que a sucedeu como um dos maiores momentos de instabilidade do período que vai de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, fase do século XX que o historiador chama de *Era da Catástrofe*. A Primeira Guerra Mundial, inclusive, é vista por Hobsbawn como evento que assinalou o colapso da civilização ocidental do século XIX, e, portanto, do paradigma científico-ideológico que a fundamentava (1995, p. 16). Desse modo, assiste-se, nessa época, não só a uma crise econômica e política, mas também a uma crise das convicções e crenças do mundo burguês. A Era da Catástrofe foi marcada, então, por crises sociais e morais da humanidade:

cada uma dessas guerras [a Primeira e a Segunda] teve seu próprio caráter e perfil históricos. Ambas foram episódios de carnificina sem paralelos,

⁹ Alguns estudos (cf., por exemplo, ALBUQUERQUE, 1979) tomam o romance *hard-boiled*, ou norte-americano, como uma forma distinta do *roman noir*, que se propagou na França a partir de 1945. Neste trabalho, em consonância com os estudos de Boileau e Narcejac (1991) e de Reimão (1983), entendemos que ambas as denominações – *hard-boiled* e *noir* – designam, em momentos e locais distintos, a mesma vertente de romance policial, vertente que chamaremos, de forma genérica e abrangente, de *romance noir*, incluindo-se sob esse termo escritores que desenvolveram uma literatura policial voltada para a abordagem de temas como o crime, a violência e a corrupção no contexto urbano das sociedades capitalistas.

deixando atrás as imagens de pesadelo tecnológico que rondaram as noites e dias da geração seguinte: gás venenoso e bombardeio aéreo após 1914, a nuvem do cogumelo da destruição nuclear após 1945. Ambas acabaram em colapso e [...] revolução social em grandes regiões da Europa e Ásia. (HOBSBAWN, 1995, p. 59)

Assim, as duas grandes guerras do século XX corresponderam a momentos de liberação e legitimação do potencial de crueldade e violência humana, produzindo profundas marcas que afetaram várias gerações de indivíduos. Em comunidades que aprenderam a conviver com a matança, a tortura e o exílio em massa, abriu-se mais espaço para a violência e a brutalidade nas relações sociais.

No contexto da Grande Depressão entreguerras, a economia mundial capitalista sofreu fortes abalos, sendo observados inúmeros casos de produtores e empresários que foram à falência, fato que elevou a níveis exorbitantes as taxas de desemprego, tanto no campo quanto nas cidades: “para aqueles que, por definição, não tinham controle ou acesso aos meios de produção [...], a consequência básica da Depressão foi o desemprego em escala inimaginável e sem precedentes, e por mais tempo do que qualquer um já experimentara” (HOBSBAWN, 1995, p. 97). Um agravante para o cenário socioeconômico desse período nos Estados Unidos foi a aplicação da Lei Seca, que acabou consagrando o comércio ilegal de bebidas alcoólicas, conferindo destaque para aqueles envolvidos nessa e em outras transações clandestinas, os *gangsters*. Com o poder cada vez mais dividido entre os fora da lei e as autoridades oficiais, que não deixavam de manter relações com o mundo do crime, montou-se o panorama de uma cidade corrompida, marcada pela violência e pela disputa em torno de atividades como o jogo, a prostituição e o comércio de drogas. Criava-se, portanto, um contexto propício para a exploração, na literatura policial, da violência e do sexo, já tão tematizados nos jornais da época.

A popularização do romance *noir* nesse período nos Estados Unidos esteve ligada ao sucesso de revistas voltadas para o gênero policial, as *pulp magazines*, publicações de baixo custo que pagavam os autores por palavras e que tinham grande aceitação do público leitor¹⁰. Dentre essas revistas, destacou-se a *Black*

¹⁰ Essa relação mercadológica entre autores e editores que estabelece um preço para cada palavra do autor é tematizada de forma irônica em um dos contos de Rubem Fonseca: “Intestino Grosso”, publicado no livro *Feliz ano novo* (1975). No conto, o personagem denominado sintomaticamente de

Mask, que, fundada em 1920, foi responsável pela estreia dos principais autores do romance *noir*: Dashiell Hammett e, posteriormente, Raymond Chandler.

Com relação às características do romance *noir*, é necessário notar que a narrativa se ambienta no submundo da corrupção e do crime, das relações ambíguas, refletindo o momento histórico em que surge¹¹. O detetive, como vimos, provém do mesmo meio que os malfeitores contra os quais luta, e passa a ser um empregado, um detetive *particular*, não mais um amador ou funcionário da polícia, instituição que, agora, estará frequentemente contra ele, aliás. Com essas condições, o investigador deve ser duro, com gênio áspero, a fim de enfrentar as situações perante as quais se encontra, resolver o imbróglio, o “saco de complicações”, como definiria a *Série Noire*. Por isso, um aspecto não só do detetive, mas de toda a narrativa, será a brutalidade, traço constitutivo do romance *hard-boiled*.

Em *Sobre el género policial*, o escritor e crítico literário Ricardo Piglia (2001, p. 59) aponta o conto “Os assassinos”, publicado em 1927 por Ernest Hemingway, como texto de grande relevância para o surgimento e a definição do gênero *noir*. Para Piglia, no conto de Hemingway, em que matadores profissionais chegam a Chicago

“Autor” é um escritor de sucesso no Brasil que aceita ser entrevistado por um jornalista. Na entrevista, em que discute suas relações com a sociedade de consumo, o Autor cobra por cada palavra dita:

“Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago – ‘por palavra’. Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar com o Editor da revista.

‘Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?’, disse o Autor.

‘Sim, quero.’

‘Adote uma árvore e mate uma criança’, disse o Autor, desligando.

Para mim as sete palavras não valiam um tostão. Mas o Editor pensava de maneira diferente. Foi combinado o valor por palavra, diretamente entre eles.” (FONSECA, 1994, p. 460)

¹¹ Ao apresentar a *Série Noire*, lançada pela editora Gallimard, em Paris, Marcel Duhamel ressalta que o romance negro retrata uma sociedade corrompida, em que sobressaem, dentre outros aspectos, a violência, a angústia e a imoralidade. Nesse contexto, já não se pode encontrar um espírito otimista, próprio do romance de enigma:

“O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corruptos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis – , a pancadaria e o massacre. [...] Há ainda a pancadaria e o amor – de preferência bestial –, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor.” (DUHAMEL apud ALBUQUERQUE, 1979, p. 153)

para assassinar um boxeador, já se encontram o crime por encomenda que não se busca decifrar e a aparência “dura” da narrativa, traços tão importantes da literatura *noir*.

Ao pensarmos em textos de maior fôlego e em autores que se dedicaram mais propriamente esse gênero, encontramos na obra de Dashiell Hammett a preconização de aspectos como a dureza e a brutalidade do detetive e da história. Em 1929, após publicar vários textos em algumas *pulp magazines*, sobretudo na *Black Mask*¹², Hammett inicia sua carreira como romancista com os livros *Safra Vermelha* e *Estranha maldição*. No ano seguinte, lança *O falcão maltês*, que alcança expressivo sucesso entre o público e a crítica, constituindo-se como grande referencial da estética *noir*. O herói desse romance é Samuel Spade, detetive particular que trabalha em uma agência com o sócio, Miles Archer. A trama do romance, que se passa no início do século XX, envolve o roubo de uma relíquia medieval valiosíssima, um pássaro de ouro incrustado com pedras preciosas que teria sido pilhado do tesouro de um imperador espanhol durante o século XVI. Alguns aventureiros gananciosos, no encalço do artefato, viajam por todo o mundo, até conseguirem furtá-lo em Constantinopla, de onde o enviam para São Francisco, Califórnia. É nessa cidade que Sam Spade e Miles Archer atuam e acabam sendo procurados por uma das pessoas participantes do furto, a Srta. Wonderly, uma mulher sedutora e misteriosa, a *femme fatale*, cujo verdadeiro nome será revelado mais tarde – Brigid O’Shaughnessy. No desenrolar da narrativa, Archer é assassinado e Spade passa a investigar toda a história, disposto a descobrir os envolvidos e a desvendar o enigma em torno do falcão maltês, o que lhe possibilitaria também se livrar de possíveis suspeitas sobre sua participação nas mortes que ocorrem posteriormente na trama.

Com *O falcão maltês*, Hammett traz para o romance policial o modelo do detetive inserido na obscura esfera do crime, da violência e do sexo. Spade é o protótipo do investigador durão, austero, habituado a lidar com criminosos e com policiais corruptos, saindo ileso ao final dos casos, pois sabe como manipular o sistema em seu favor, firmando e desfazendo alianças quando necessário. É também o detetive galante, conquistador, mas que não se deixa dominar pelas mulheres com quem se

¹² Da *Black Mask* também foram selecionados os textos compilados no livro *O Continental Op*, que Hammett lançou em 1924.

envolve. Em contraposição aos grandes detetives do romance policial clássico, marcados, majoritariamente, pela abstenção afetiva/sexual, o herói criado por Hammett demonstra desenvoltura ao se relacionar com as mulheres, inclusive em situações que seriam censuradas pela sociedade a sua volta, como no *affair* que mantém com Iva, esposa de Archer, seu sócio. Aliás, a postura de Spade no que diz respeito a Archer e Iva o distancia completamente da assepsia moral e emocional típica dos detetives clássicos: quando seu sócio é assassinado, Spade, em nenhum momento, mostra-se comovido, e tampouco expressa um desejo de legitimar sua relação com Iva, como se evidencia em uma conversa entre o herói e Effie Perine, sua secretária:

- Você vai casar com Iva? – perguntou ela, olhando para baixo, na direção do cabelo castanho-claro de Spade.
- Não seja boba – resmungou ele. O cigarro apagado bamboleava para cima e para baixo com o movimento dos seus lábios.
- Ela não acha que isso seja uma bobagem. E por que deveria achar, do jeito que você andava por aí atrás dela?
- Spade suspirou e disse:
- Eu daria tudo para nunca ter visto a cara dessa mulher.
- Talvez você diga isso agora. – Um traço de rancor se entremeou na voz da moça. – Mas houve um tempo em que não era assim.
- Nunca sei o que fazer ou dizer para mulheres, a não ser desse modo [...]. E além do mais eu não gostava do Miles. (HAMMETT, 2001, p. 38-39)

Torna-se claro nesse trecho o desprendimento de Spade com relação a Iva Archer. Com Brigid O'Shaughnessy, a outra mulher com que se envolve, o detetive também não estabelece um compromisso mais duradouro, mas agora por outros motivos. Spade reconhece que há entre os dois uma ligação, mas recusa-se a dar crédito ao amor evocado por Brigid ao final da narrativa, preferindo entregá-la à polícia a se arriscar: “suponha que eu a ame. E daí? Talvez no mês que vem eu não ame mais. Já passei por isso antes, nas vezes em que durou tanto tempo. E depois? Depois vou pensar assim: banquei o otário” (HAMMETT, 2001, p. 290). O detetive resiste, portanto, à *femme fatale*, assumindo uma postura de controle de suas emoções. É nesse sentido que é apontado pelos estudiosos como referência do detetive *noir*, aquele que enxerga com cinismo e desconfiança os valores e sentimentos preservados pela ordem social vigente. A resistência de Spade a Brigid, conforme analisa Felipe Paradizzo (2011, p. 35), gera “força e disciplina, elementos do discurso da masculinidade hegemônica ainda mais importantes para a dinâmica

norte-americana da década de 1930, do que a habilidade e astúcia analítica” características do detetive do romance policial clássico.

No tocante ao cenário das investigações de Spade, nota-se que, mais do que o escritório, o local em que ele age é a rua, nos becos, nos hotéis, onde tem seus contatos e informantes. Nesses ambientes, as situações que enfrenta, a todo o tempo, lhe oferecem riscos: em vários momentos o detetive encontra-se sob a mira de uma arma, e não raras vezes ocorrem embates corporais entre ele e seus oponentes. Além das ameaças à sua integridade física, há o risco de ser acusado das mortes de alguns personagens, já que a polícia não está a seu favor, como mostra o diálogo entre Sam e o tenente Dundy:

– Não seja guloso – disse ele. – Não devia tentar me atribuir mais de um assassinato de cada vez. Sua primeira ideia era que eu tinha queimado o Thursby porque ele matou o Miles, e essa ideia vai por água abaixo se você me culpar também pelo assassinato do Miles.
 – Você não me ouviu afirmar que você matou ninguém [...] É você que sempre põe as coisas nesses termos. Mas suponha que eu tenha dito. Você poderia ter apagado os dois. Há um jeito de explicar isso. (HAMMETT, 2001, p. 96)

O clima de desconfiança observado no diálogo e o crescente risco que Spade corre a cada cena estão relacionados a uma característica do romance *noir*: nesse subgênero, ao resolver um caso, o detetive arrisca tudo o que tem, inclusive a própria vida; ou seja, a imunidade ao detetive e a seus pares, que é garantida no romance de enigma, já não se observa na narrativa *noir*. Em *O falcão maltês*, esse aspecto também é evidenciado pelo fato de Archer, um personagem próximo a Spade, ser assassinado no início da história.

Se o detetive está exposto a vários riscos no romance *noir*, isso também se liga a uma peculiaridade do gênero: a prospecção substitui a retrospectiva, isto é, o romance *noir* não apresenta um caráter memorialista, como se dá com o romance policial clássico. Portanto, o foco da história recai sobre a ação do presente, não mais sobre o passado. Conforme Todorov (2003) assinala, a narrativa policial é composta pela história do crime e pela história do inquérito. Opondo-se ao romance de enigma, que confere destaque para a primeira, o romance *noir* “funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é

mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (2003, p. 98). Por isso, um romance *noir* em forma de memórias não seria usual, tendo em vista que não há um ponto a partir do qual os personagens abranjam todos os fatos; os acontecimentos estão se desenvolvendo ao longo da narrativa, e é nesse desenvolvimento da ação que o detetive e seus asseclas se tornam vulneráveis, ao ponto de o leitor não poder prever se eles chegarão vivos ao fim da história.

Outro elemento que possibilita o destaque da ação na narrativa *noir* é a fragilidade dos indícios que estão à disposição do detetive. Em *O falcão maltês*, por exemplo, após a morte de Archer, Spade vê-se no meio de uma complicada e misteriosa trama em torno do pássaro. Inicialmente, o detetive desconhece o artefato e seu valor. Mais adiante, de posse dessas informações, Spade não pode ter certeza sobre o real envolvimento, no caso, dos personagens que investiga. Não é possível que ele determine, sem dúvidas, o paradeiro do falcão, pois não se sabe se o objeto está de fato perdido, ou se já está com algum dos personagens, que, para se proteger, estaria se mantendo na busca pelo pássaro. Com um número de pistas limitado e os fatos se desenvolvendo no presente da narrativa, resta ao detetive atuar lado a lado com os criminosos, tentando adiantar-se a eles, mas sendo por vezes ludibriado devido à debilidade das pistas que segue, como se pode observar na seguinte fala de Spade: “Caí numa armadilha [...] Fui a Burlingame na esperança de um encontro [...]. Não sabia que vocês andavam por aí fazendo besteiras, meia hora antes, na tentativa de me tirar do seu caminho [...]” (HAMMETT, 2001, p. 226-232). Vê-se, portanto, que, diante de pistas dúbias, a infalibilidade do detetive é colocada em xeque.

Defrontar-se com situações perigosas e pistas limitadas tornou-se uma constante para os detetives do romance *noir*. Seguindo esse legado deixado por Sam Spade, surge Philip Marlowe, criação de Raymond Chandler, escritor cuja obra igualmente se constitui como referencial de escrita *noir*. Consagrado como discípulo mais célebre de Hammett, Chandler iniciou sua carreira com contos, também publicados em *pulp magazines*, dedicando-se ao romance no final dos anos 1930, quando nasce seu herói Marlowe no livro *O sono eterno*. Ao contrário do que ocorre nas histórias de Sam Spade, narradas em terceira pessoa, os romances protagonizados por Marlowe são narrados pelo próprio detetive, e esse tipo de narração passou a

ser uma espécie de norma do romance *noir*. Marlowe é apresentado como um detetive mais humano, mais emocionalmente envolvido nos casos que investiga, se comparado a Spade.

Tanto na obra de Hammett, quanto na de Chandler encontramos o modelo de um romance policial em que o mistério e, portanto, o empenho intelectual do detetive para solucioná-lo adquirem função secundária, evidenciando-se as cenas de ação. Essa passagem do pensamento para a atuação empírica, por parte dos detetives, é considerada por Ernest Mandel (1988) como fator fundamental para a transformação interna do gênero policial. A partir daí, ressaltam-se episódios nos quais a violência, o sexo e a disputa pelo poder e pela acumulação de dinheiro figuram como paixões intrínsecas aos personagens. As narrativas de Spade e Marlowe refletem a corrupção social peculiar aos grandes centros urbanos consolidados no período instável entreguerras, pós Crise de 1929. Um cenário metropolitano marcado, como vimos, pelo crime e pela violência.

Vistos esses dois principais subgêneros da literatura policial – o romance de enigma e o romance *noir* –, lancemos o olhar para um breve histórico da manifestação do gênero na literatura brasileira, visualizando, também, as características da literatura policial produzida por Rubem Fonseca.

2 A LITERATURA POLICIAL NO BRASIL – BREVE HISTÓRICO

Em 1920, a primeira narrativa policial brasileira da qual se tem notícia foi publicada no jornal *A folha*. Escrita a oito mãos por Afrânio Peixoto, J. J. Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Viriato Corrêa, a narrativa intitulada *O mistério* foi publicada em fascículo a partir do dia vinte de março e editada em livro no mesmo ano. Em *Literatura policial brasileira* (2005), Sandra Reimão ressalta o caráter lúdico dessas publicações iniciais a partir da análise da forma como elas foram escritas. De acordo com a estudiosa, “cada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor deveria continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizadora final” (REIMÃO, 2005, p. 14). O regime de parceria confere a toda a narrativa um caráter lúdico, um tom de “irresponsabilidade”, de “brinquedo”. Esse tipo de escrita em parceria foi muito comum na formação da literatura policial, com destaque para o caso dos primos norte-americanos Manford Lepofsky e Daniel Nathan, que criaram o autor-detetive Ellery Queen, um dos personagens mais difundidos da literatura policial; além de outros dois casos na literatura brasileira: *O homem das 3 cicatrizes* (1949) e *O mistério dos MMM* (1964), ambas edições coordenadas por João Condé e com participação de dez autores.

Acerca do escritor J. J. Medeiros e Albuquerque, que participou da parceria para lançar o primeiro romance policial do Brasil, ressalta-se que, além de ter sido considerado o precursor do gênero em nossa literatura, publicou posteriormente dois livros de contos, compostos majoritariamente por histórias policiais: *O assassinato do general* (1926) e *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932).

O romance *O mistério* narra as aventuras do detetive policial Major Mello Bandeira, encarregado de investigar um caso de homicídio cometido pelo personagem Pedro Albergaria, que havia matado um banqueiro para vingar-se e lhe roubar. Desde o início, Mello Bandeira aparece relacionado com o padrão de detetive europeu fundado por Sherlock Holmes. Ao tentar aparelhar os métodos investigativos na linha tecnológica científica de Holmes, envolve-se em situações cômicas, como: quando utiliza cães farejadores, estes se voltam contra ele, pois o major guardara em seus bolsos a luva e os sapatos do assassino. Ironiza-se, portanto, esse modelo

de detetive, e, segundo Reimão, essa ironia desvaloriza o “gênero policial, no qual, obviamente, ela [a narrativa] própria se insere” (2005, p. 15). Além disso, em *O mistério* não se ironiza apenas a figura do detetive, mas também toda a instituição policial, devido a “sua insubordinação à imprensa e à opinião pública, seus métodos violentos de obter informações e confissões e à participação da polícia na contravenção” (p.15).

O próprio romance é constituído sob a égide da ironia, pois a narrativa é ironizada a partir de seus três aspectos constitutivos. O primeiro é a desvalorização do romance policial como obra de arte a partir da auto-ironia. Pedro Albergaria, o assassino da história, é caracterizado pelo fato de ler narrativas policiais, consideradas como baixa literatura pelos autores e descritas dessa forma no romance. Como acrescenta Reimão (2005, p. 15-16), esse fator acaba sendo um realce sobre o preconceito existente em relação a esse tipo de literatura.

A segunda ironia estudada por Sandra Reimão (2005, p. 16) é a “auto-ironia em relação à trama e à sua forma de narração”. Por exemplo, quase ao final do romance, quando a narrativa está cheia de personagens, “um dos autores debocha do excesso de personagens com o nome rosa”, dizendo que o fato ameaça fazer do crime ocorrido em Botafogo, uma exposição de flores. Além disso, destaca-se o fato de, após várias peripécias, Pedro Albergaria confessar o crime, mas acabar sendo inocentado. Por isso *O mistério* se figura como “uma crítica, por via do cômico, ao sistema judiciário nacional” (p.17). A auto-ironia tem como desfecho a maior de todas: “temos um sistema judiciário, que é elaborado pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassino sem vítima” (p. 18).

A última consideração irônica se perfaz pelo jogo intertextual com variados personagens e autores de romances policiais presentes nas comparações entre o detetive tupiniquim com o londrino ou nas alusões a outros textos como, por exemplo, *O assassinato como uma das belas artes*, de Thomas de Quincey. As alusões e referências à literatura são levadas as últimas consequências, tanto que “os autores começam a se citar mutuamente, e por fim um dos autores, Viriato Corrêa, se torna personagem, já que aparece no texto como advogado de defesa da personagem Pedro Albergaria” (REIMÃO, 2005, p. 17).

Sobre a capacidade de raciocinar dos detetives brasileiros, Sandra Reimão acrescenta que o detetive dos romances policiais brasileiros mais ligados à forma clássica do gênero também são máquinas de raciocinar e se assemelham, portanto, a Sherlock Holmes e Hercule Poirot, apesar de o detetive de *O mistério* ter atitudes de carinho com uma das suspeitas, o que culminou com o descrédito de sua capacidade. Como a autora salienta, cada detetive é diferente do outro, há personalidade, entretanto, isso não afeta a sua capacidade investigativa, comum nos romances de enigma. Detetives como Mello Bandeira, de *O mistério*; Tônico Arzão, de *Quem matou Pacífico?*, escrito por Maria Alice Barroso; e Cabo Turíbeo, presente nas obras *O mistério do fiscal dos canos* e *Assassinato do casal de velhos*, de Glauco Rodrigues Corrêa, são detetives que protagonizam investigações e se deixam influenciar pelas suas características pessoais. Para Mello Bandeira isso acontece de forma negativa, mas para Tônico Arzão e Turíbeo, essa atitude auxilia a desvendar os enigmas. As atitudes desses detetives estão relacionadas com a ideia de brasilidade: “Em Mello Bandeira, a sexualidade, em Tônico Arzão, o misticismo; e no cabo Turíbeo, as palavras cruzadas enquanto índice das limitações culturais de uma pacata cidade do interior” (REIMÃO, 2005, p. 23).

O primeiro detetive de caráter “bem brasileiro”, nas palavras de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 212), é o Doutor Leite, criado por Luiz Lopes Coelho, autor de três obras de contos policiais: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A ideia de matar Belina* (1968). As obras de Coelho tiveram grande aceitação do público, alcançando altos níveis de vendas. O Doutor Leite é apontado por Medeiros e Albuquerque como o detetive com características mais nacionais, que apagou da memória dos leitores os detetives estrangeiros. Por isso, pode-se dizer que é o detetive que mais se destacou na literatura policial brasileira, antes das obras de Rubem Fonseca.

Contemporaneamente, a figura do detetive de enigma foi atualizada com o detetive Espinosa, personagem criado por Luiz Alfredo Garcia-Roza, o autor que “mais publicou volumes na coleção Série Policial da Companhia das Letras. São, até o momento, cinco: *O silêncio da chuva*, *Achados e perdidos*, *Vento sudoeste*, *Uma*

janela em Copacabana e Perseguido” (REIMÃO, 2005, p. 24)¹³. Todos os romances se passam no Rio de Janeiro e têm como detetive o personagem Espinosa. Sobre esse personagem, sabe-se que mora sozinho, já que sua esposa fora morar com o filho nos Estados Unidos; vive cercado de livros no prédio de três andares, sem elevador, em que reside.

Apesar de o seu nome ter sido subtraído do filósofo Espinosa, Garcia-Roza descreve este personagem como mediano, pois ele é dedutivo e racional, entretanto, não é uma máquina de pensar. Tal escolha do escritor tem como intuito mostrar que podemos ter uma polícia inteligente e capaz, sem que seja necessário haver grandes genialidades. Por isso, Espinosa como detetive se mostra ético e praticamente não utiliza a violência física. Apesar de apresentar o detetive com comportamentos que esperamos da polícia, a maior parte das críticas e ironias lançadas nos livros é dedicada a essa corporação, descrita como corrupta, ou bandida.

2.10 CASO DE RUBEM FONSECA

Para pensarmos a literatura policial de Rubem Fonseca frente aos dois modelos do gênero – romance *noir* e romance de enigma –, é conveniente examinarmos de início o contexto sócio-histórico da época em que o autor escreve suas obras, ou seja, a partir da década de 1960.

O Brasil, em meados do século XX, já experimentava fluxos migratórios do campo em direção às cidades, observando-se, desde a década de 1950, um aumento da população urbana do país, de forma progressiva e acelerada ao longo dos anos seguintes. Em decorrência disso, na década de 1980, a maioria da população brasileira passara a ser urbana, conforme Boris Fausto assevera no livro *História*

¹³ Posteriormente à publicação do livro de Sandra Reimão, Garcia-Roza lançou os livros *Berenice procura* (2005), *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007), *Céu de origamis* (2009) e *Fantasma* (2012).

concisa do Brasil (2012). Vários foram os fatores que levaram a um incremento da urbanização no país:

De um lado, a partir dos anos 50, ampliaram-se as oportunidades de emprego no setor industrial e especialmente no setor heterogêneo de serviços. De outro lado, não obstante a existência da fronteira agrícola, a expulsão de posseiros, a tendência à mecanização, a mudança de atividades rurais, com menor absorção de mão-de-obra, empurraram a população do campo para a cidade. (FAUSTO, 2012, p. 295)

Após a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento da indústria no país esteve ligado não só ao aumento da massa urbana, mas também ao crescimento da economia, apesar da inflação que se fazia manifesta. Ao passo que o número de habitantes nas cidades crescia vertiginosamente, devido ao desenvolvimentismo econômico, a qualidade de vida da população urbana, com relação às condições de moradia e ao acesso a bens e serviços, não acompanhava esse ritmo de crescimento. A precária distribuição de renda no país e os altos índices inflacionários contribuíam para uma conjuntura social marcada por profundas desigualdades entre as classes.

Ao longo da década de 1960, o cenário sócio-político-econômico do Brasil mantinha-se instável. No campo da economia, destacavam-se os investimentos de empresas multinacionais no país, o que continuava a alimentar a indústria, ao lado de algumas medidas adotadas pelos governos, como reformas de base. Por todo o Brasil, trabalhadores assalariados reivindicavam cada vez mais seus direitos, e movimentos grevistas se multiplicavam a cada ano. Pressentia-se uma espécie de confronto entre classes sociais, havendo um sentimento de temor/expectativa diante de uma “virada socialista”. Tal conjuntura culminou na tomada do poder pelos militares, em 1964. O período da ditadura militar, marcado pela institucionalização da violência e da repressão¹⁴, também foi uma época de acentuadas disparidades sociais, mesmo

¹⁴ Como se sabe, durante a ditadura militar no Brasil, que se estendeu de 1964 a 1985, além da repressão política e social, estabeleceu-se uma acirrada repressão artístico-cultural, principalmente no governo do general Emilio Garrastazu Médici, de 1970 a 1973. Embora o governo Médici seja considerado o de maior força da censura, foi no governo posterior, do general Ernesto Geisel (1974-1978), quando já se iniciava a abertura política, que o Brasil conheceu o maior censor de sua história, o ministro da Justiça Armando Falcão. Nesse período, sob o comando de Falcão, proibiu-se a veiculação de mais de 500 livros, além de inúmeros filmes, peças teatrais, músicas e produções artísticas entendidas, pelo regime, como subversivas. Rubem Fonseca foi um dos autores afetados pela censura da época: seu livro de contos *Feliz ano novo* foi incluído na lista de obras proibidas, o que levou o autor a mover uma ação judicial contra a medida do governo. O processo aberto por

durante a fase de extraordinário crescimento da economia que ficou conhecida como “milagre econômico” (1969-1973).

Naturalmente, com o intenso crescimento metropolitano no Brasil e todas as suas consequências, a partir da década de 1960, é possível vislumbrar uma mudança na identidade nacional do país, que, se até então era definida precipuamente pelo espaço rural, passou a ser ligada, sobretudo, ao contexto das cidades. No campo das letras, o regionalismo, representante maior dessa identidade que se diluía, cede cada vez mais lugar a uma escrita voltada para a tematização da realidade urbana. Pode-se observar que a encenação de um espaço ficcional urbano na prosa brasileira faz-se presente desde o século XIX em autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Também no século XX, com o projeto modernista, a cidade, agora sujeita a diversas transformações, é incorporada à obra dos autores João do Rio, Lima Barreto, Oswald de Andrade, dentre outros. A despeito dessa “linha urbana” que já vinha sendo delineada há algum tempo na literatura brasileira, é nesse momento, a partir da década de 1960, que a cidade é eleita como *locus* de representação, não apenas como pano de fundo ou mero cenário, mas como *condição*, nas palavras de Alexandre Faria (1999, p. 23), para a criação literária.

É em meio a essas circunstâncias que Rubem Fonseca inicia-se na literatura, em 1963. Sua escrita reflete, desde o início, a disseminação de um modelo de sociedade que se constitui a partir de cidades industrializadas, o que é manifesto claramente no conto “Intestino Grosso”, publicado em 1975. Nessa narrativa, um escritor de sucesso no Brasil – denominado apenas com o nome “Autor” – é entrevistado por um jornalista. Tecendo reflexões sobre a literatura brasileira e a realidade do país, o Autor declara:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as

Fonseca permaneceu tramitando na justiça até 1989, quando o Tribunal Regional Federal do Rio de Janeiro finalmente liberou o livro, já no momento de apelação do processo judicial. Para um estudo mais detalhado sobre a censura à obra de Rubem Fonseca e sobre a relação do autor com a ditadura militar, conferir o livro *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*, de Deonísio da Silva (1996), e a tese de doutorado *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*, de Aline Andrade Pereira (2009).

mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo para nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem, o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia [...]. Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 1994, p. 468)

Depreende-se da fala do personagem a configuração de uma realidade nacional muito distante da realidade encontrada no país décadas atrás. Esse novo contexto sócio-histórico demanda novas maneiras de se enxergar o mundo e de dialogar criticamente com ele em textos literários. Volta-se o olhar, então, para o ambiente das grandes cidades, que abrigam a multidão – as *peessoas empilhadas* – e manifestam consequências de uma industrialização desenfreada – as desigualdades socioeconômicas, no aspecto social, e a poluição, no aspecto ambiental, por exemplo.

No contexto metropolitano de aglomeração populacional sobressaem disparidades sociais, que com frequência culminam em conflitos e situações de violência. Essa conjuntura era observada no Brasil dos anos 1960, sendo visível até os dias de hoje, mas não se restringia ao país, podendo ser encontrada, de maneira geral, em toda a América Latina. Como assinala Antonio Candido, na segunda metade do século XX, os países latino-americanos apresentavam uma fisionomia comum, na medida em que experienciavam

[uma] urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos [...] em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais. (CANDIDO, 1989, p. 201)

Trata-se, como vemos, de um estado de tensão, caracterizado por instabilidades e incertezas em diversos âmbitos da sociedade. Configura-se um momento propício, portanto, para o desenvolvimento de uma escrita *noir*, e de fato é esse tipo de

literatura policial que Rubem Fonseca e outros autores contemporâneos privilegiam em sua obra, como constata Flávio Carneiro (2005, p. 20): “Sam Spade é o detetive que servirá de modelo para nossa narrativa policial. É a literatura americana da década de 30, a prosa *noir* de Hammet e Chandler e outros, e não a anterior, de Poe, que mais se aproxima do que temos produzido no gênero”. Esse mesmo aspecto observado por Flávio Carneiro é ressaltado por Vera Lúcia Figueiredo (1988, p. 21), que aponta a configuração de nossa sociedade em meados do século XX, com a manifestação de uma face irracional do capitalismo, como fator que inibiu o culto da razão associado à ordem da sociedade burguesa, aos moldes do romance de enigma. Contudo, Figueiredo resalta que, se é possível identificar várias semelhanças entre os romances fonssequianos e romances de autores do *roman noir* de melhor qualidade, como Hammett,

percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com essas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas. A dissolução dos valores humanísticos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do detetive, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance de enigma. Neste, o detetive chegava à verdade através do raciocínio lógico e não se envolvia na perseguição dos suspeitos como acontece no romance de aventura. (FIGUEIREDO, 2003, p. 44)

Retomando a tradição do romance policial, Rubem Fonseca procura imprimir-lhe uma marca própria. À primeira vista, o afastamento da obra fonssequiana com relação à forma clássica do gênero pode ser visualizado em romances como *O caso Morel*, primeiro romance do autor, *Bufo & Spallanzani* e *Agosto*. Tais narrativas apresentam histórias investigativas em torno de assassinatos que se distanciam muito do paradigma fundado por Allan Poe. Não há nelas o desvendamento do mistério por parte do detetive infalível, capaz de descobrir o(s) culpado(s) e entregá-lo(s) à justiça. Esse modelo de detetive não seria fecundo na obra de Fonseca, dadas as características da estética do autor frente ao contexto sócio-histórico em que escreve.

Em *O caso Morel*, por exemplo, a polícia investiga a morte brutal de Heloísa Weidecker (ou Joana), namorada do artista plástico Paulo Morais (ou Paul Morel), principal suspeito do assassinato e que, por isso, encontra-se preso. A história

apresenta uma construção em abismo, a partir do entrelaçamento do relato de Morel e de uma narração em terceira pessoa, que pode ser atribuída a Fernando Vilela, personagem que aparece pela primeira vez na obra fonsequiana no conto “A coleira do cão”, como mencionamos na introdução. No romance, Vilela, tendo abandonado a carreira policial, é um escritor consagrado que aceita o convite de Morel para ajudá-lo a escrever um livro – possivelmente um romance autobiográfico. Ao longo da narrativa, apresentam-se fragmentos que compõem o livro de Morel (e o de Fonseca, evidenciando a técnica da *mise en abyme*), por meio dos quais o leitor pode formar uma versão da história ocorrida. O papel do narrador se confunde, então, com o papel do criminoso na figura de Morel, sendo essa reversibilidade entre criminoso e narrador um deslocamento operado por Rubem Fonseca com relação às regras do romance de enigma.

Um outro deslocamento desse tipo é visualizado ao observarmos o papel do detetive na história: a fim de descobrir a verdade dos fatos, Vilela conduz uma investigação paralela à da polícia, aproximando-se da figura do detetive. Suas descobertas, porém, não são levadas em consideração na resolução do caso por parte da polícia, e ao final o que prevalece oficialmente é uma versão possível, e, poderíamos dizer, forjada, dos fatos, tendo em vista algumas incoerências não solucionadas pelas autoridades policiais:

A condenação de Félix é um final perfeito para nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo (já havia sido preso e sabia o que o esperava). Vamos também esquecer que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações. Quem se agarraria a uma mentira tão inútil? (FONSECA, 2010, 214)

A trama policial de *O caso Morel*, ao final, aponta para o poder do discurso, da verdade construída discursivamente, reforçando um fragmento de grande recorrência na fala de Vilela ao longo da narrativa: “Nada temos a temer exceto as palavras” (FONSECA, 2010, p. 207). O livro distancia-se do tradicional romance de enigma e aproxima-se do romance *noir*, em que os acontecimentos se desenvolvem ao longo da narrativa e a história do inquérito não leva à punição dos culpados. Essas características também são encontradas em *Bufo & Spallanzani* e em *Agosto*, além de se manifestarem nas narrativas policiais protagonizadas pelo personagem Mandrake, como veremos no capítulo a seguir.

Apesar de a literatura policial fonsequiana apresentar uma aproximação maior com o subgênero *noir*, percebe-se que Fonseca, em seus livros, ativa técnicas literárias próprias tanto ao romance de enigma, quanto ao romance *noir*, configurando por vezes narrativas híbridas, em que elementos de ambos os subgêneros compõem um todo articulado que impede o estabelecimento de limites estanques entre um subgênero e outro. É o que se dá, por exemplo, no conto “Romance negro” (1994), publicado em *Romance negro e outras histórias*, em 1992. O título do conto já nos remete ao modelo *noir*, revelando uma possível autorreferencialidade textual, induzindo o leitor a refletir se está diante de uma história escrita nos moldes do subgênero. Para corroborar a aproximação com a escrita *noir*, o conto é narrado pelo personagem que assume o papel de detetive, ainda que este não seja um típico detetive policial. A narrativa apresenta uma construção em abismo: *Romance negro* também é o título de um dos livros do personagem principal da história, o escritor de romances policiais Peter Winner¹⁵.

Apesar da relação imediata com o gênero *noir*, a apresentação da trama ocorre à maneira de um romance de enigma. O escritor Peter Winner é casado com Clotilde Farouche, editora da Grasset, que publica os livros de Winner. Desde o casamento, há dois anos, Clotilde suplica ao marido que lhe revele seu segredo, e é em Paris, quando o casal se prepara para ir ao Festival International du Roman et du Film Noirs, em Grenoble, que Winner atende ao pedido de sua esposa, revelando que conseguiu realizar no passado uma façanha difícil até mesmo para a literatura – o crime perfeito, um assassinato sem deixar vestígios. Após a revelação, o casal segue para Grenoble, onde ocorre o festival, e a partir daí, em concomitância com o desenrolar dos fatos, ocorre a revelação de outros segredos, de Winner e de Clotilde. Tem-se, portanto, dois planos temporais – o tempo passado, em que

¹⁵ A presença de escritores como personagens principais nas histórias fonsequianas é uma constante e, não raro, tais personagens se confundem com a imagem do próprio Rubem Fonseca, o autor empírico das narrativas. Isso ocorre com o protagonista de “Intestino Grosso”, o “Autor” renomado no Brasil que escreve sobre a realidade das cidades do país, uma das temáticas caras à obra de Fonseca, como vimos anteriormente. Assim também se dá com o personagem Morel, que escreve seus relatos, compondo seu livro e, ao mesmo tempo, o romance fonsequiano. Do mesmo modo, temos a identificação de Fonseca com o personagem Peter Winner, que, como o autor empírico, é um insigne escritor de romances policiais, tendo lançado uma narrativa intitulada “Romance negro”. Constrói-se no conto um jogo de identidades cambiantes entre os personagens, jogo esse que, com a técnica da *mise en abyme*, invoca também a presença de Rubem Fonseca em sua ficção. Esse jogo de identidades cambiantes, bem como as reflexões que o texto fonsequiano engendra acerca dos limites entre realidade e ficção foram analisados acuradamente pela crítica do autor, cf. Figueiredo (2003) e Padilha (2007).

ocorreu a história do crime (ou dos crimes, como Winner revelará mais à frente) – e o tempo presente, momento da revelação, o que aproxima o conto da estrutura típica de um clássico romance policial.

Contudo, Rubem Fonseca realiza um desvio às regras do gênero clássico ao concentrar em um só personagem os papéis de vítima, criminoso e detetive da narrativa: o personagem Peter Winner que se apresenta no texto é na verdade John Landers, professor de literatura e escritor que teve a publicação de seu livro recusada pela Grasset. Um dia, em Grenoble, Landers arma um encontro com o escritor Winner e, percebendo a semelhança física entre os dois, decide matá-lo e assumir sua identidade. Em um duplo movimento, Landers assassina Winner, aniquilando, igualmente, a si próprio, a fim de tomar o lugar do outro. Sendo assim, Landers configura-se ao mesmo tempo como criminoso e como vítima, o que garante a perfeição de seu crime. Na medida em que ninguém suspeita de seu ato infrator, é o próprio Landers que exerce a função de decifrar os crimes e o culpado, desempenhando o papel de detetive da história. Desse modo, a narrativa fonsequiana é construída a partir da identidade cambiante de Landers/Winner: criminoso, vítima e detetive. Rompe-se com a estrutura do romance de enigma, em que o detetive, ao final das investigações, com um discurso que evidencia seu raciocínio brilhante, revela a identidade do criminoso, que será punido. Nas palavras de Figueiredo (2003, p. 76), o conto, “narrado por aquele que se diz assassino, coloca todo o relato sob suspeita, condicionando o leitor a assumir a função de detetive, mas sem o auxílio de um narrador que o conduzisse passo a passo pelos caminhos da decifração do mistério”.

Conforme Padilha (2007, p. 148) observa, as regras do romance *noir* e do romance de enigma também são imbricadas ao se apresentar a história do conto. Se inicialmente há destaque para a retrospectiva, quando se revelam os crimes, logo em seguida passa-se para a prospecção, na medida em que não há certezas sobre o destino que terão os personagens após a revelação dos segredos, de Landers/Winner e de Clotilde. E é exatamente no progressivo desvendamento dos segredos que os personagens vão se delineando, com suas identidades flutuantes. Desse modo, o conto exemplifica uma característica importante dos textos policiais de Rubem Fonseca: o fato de o autor não se restringir a mimetizar modelos pré-

estabelecidos, operando deslocamentos com relação tanto ao estatuto do romance de enigma, quanto ao do romance *noir*.

A respeito do personagem Landers, ainda, podemos perceber que a “perfeição” de seu crime está relacionada ao fato de o escritor conseguir convencer as pessoas, pelo aspecto físico e pela escrita literária, de que ele era verdadeiramente Peter Winner. Ironicamente, *winner* significa “vencedor”, em inglês, porém o Peter Winner que temos como personagem principal do texto, o vencedor, não é verdadeiro, mas o impostor, o falso, e assim o conto dilui definitivamente o triunfo de uma possível verdade que emergiria ao final dessa história policial. O ato de convencer as pessoas simulando, falseando a realidade pode ser concebido como uma espécie de ilusionismo, o que nos remete a outro personagem fonsequiano cujo nome está ligado às práticas de forjar uma realidade com truques: Mandrake, que sintomaticamente adotou o mesmo nome do personagem de histórias em quadrinhos especialista em truques de mágica, criado pelo escritor e roteirista Lee Falk e pelo desenhista Phil Davis, nos Estados Unidos, em 1934. O célebre personagem de Fonseca afirma, no segundo conto que protagoniza, “Dia dos namorados”: “Quando nasci, me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários” (FONSECA, 1994, p. 404). Vemos, portanto, no protagonista fonsequiano a renúncia ao nome do papa, representante da verdade divina na Terra, e a filiação a um personagem prestidigitador, o que se relaciona intimamente com as características de Mandrake e sua atuação nos casos que investiga, como veremos no capítulo a seguir.

3 O POLICIAL PROTAGONIZADO POR MANDRAKE

O advogado criminalista Paulo Mendes, que adota o codinome Mandrake, surge na ficção de Rubem Fonseca em 1967, no conto “O caso de F. A.”, publicado no livro *Lúcia McCartney*. Aparecerá novamente nos contos “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo*, e “Mandrake”, de *O cobrador*, antes de protagonizar seus romances *A grande arte*, e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, voltando aos casos investigativos nas narrativas de *Mandrake, a bíblia e a bengala*. Trata-se, portanto, de um personagem recorrente na obra fonsequiana, assim como o escritor Gustavo Flávio, que, além de protagonizar *Bufo & Spallanzani*, participa do segundo romance de Mandrake; o policial Guedes, presente no conto “Mandrake” e em *Bufo & Sapllanzani*, dentre outros; e o ex-policial Vilela, que aparece em contos e romances do autor. No caso de Mandrake, o constante retorno nos livros de Fonseca liga o personagem diretamente à tradição dos heróis de romances policiais que têm suas aventuras contadas em série.

Diante da presença de Mandrake nessas narrativas, convém neste momento traçarmos um perfil do personagem, compreendendo as características do detetive mais popular de Rubem Fonseca.

3.1 QUEM É MANDRAKE? BREVE HISTÓRICO DO ADVOGADO DETETIVE

Quando surge no conto “O caso de F. A.”, Mandrake trabalha em um escritório, no Rio de Janeiro, com L. Waissman, “o cara mais triste do mundo” (FONSECA, 1994, p. 286), que recordava saudosamente de um passado no qual havia mais facilidade para ganhar as causas dos clientes. No conto, os casos que Mandrake e Waissman representam judicialmente não parecem muito lucrativos para advogados criminalistas, e é nesse sentido que ganha destaque a trama investigativa em torno do caso principal da história: o caso de F. A., um financista que recorre a Mandrake

para libertar uma garota de programa que estaria sendo mantida contra sua vontade em um bordel no Rio de Janeiro.

Nesse conto, assim como nas outras narrativas do personagem, não há uma descrição pormenorizada da aparência física do advogado, o que se relaciona ao fato de Mandrake ser o narrador de suas histórias, seguindo o modelo popularizado por Raymond Chandler, e não se deter em delinear com detalhes seu tipo físico. Sabemos que o personagem costumava se exercitar em uma academia, o que denota certo cuidado com a saúde e a aparência, mas em algum momento Mandrake abandonou a prática. Sobre seu rosto, surge uma informação importante na terceira narrativa que protagoniza: “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (FONSECA, 1994, p. 538). É no momento em que atinge a maioridade, entrando na vida adulta, portanto, que Mandrake assume sua multiplicidade de rostos, o que indica, conseqüentemente, uma multiplicidade de imagens de si que o personagem constrói diante de seus pares. É nesse sentido que, em “Dia dos namorados”, Mandrake afirma nunca ter lido nenhum livro, exceto os de direito, a fim de construir certo perfil de si perante uma loura rica com quem pretendia passar a noite. Apesar dessa afirmação, pululam nas narrativas do advogado, sobretudo no romance *A grande arte*, referências ao seu gosto pela leitura e a livros que compunham seu acervo desde a infância, evidenciando um jogo de identidades que o narrador realiza ao interagir com os demais personagens. Esse jogo leva uma personagem do romance a declarar para Mandrake: “Você é a pessoa mais ambígua que conheço [...]. Gosto das pessoas transparentes, eu sou um livro aberto, você é um enrustido” (FONSECA, 2003, p. 56-57).

Se não há muitas informações sobre o aspecto físico de Mandrake, “O caso de F. A.” e as narrativas seguintes apresentam algumas referências à história de sua vida: tomamos conhecimento de sua origem familiar – o pai, imigrante português, fora abandonado pela mãe quando Mandrake era criança. A infância pobre – lavando chão, espanando balcões, vendendo meias durante todo o dia e estudando durante a noite na juventude – e as dificuldades encontradas no início da carreira se contrapõem à vida do presente, em que Mandrake usufrui de certos prazeres não disponíveis a ele no passado: festas luxuosas, bebidas e sexo.

A respeito dos relacionamentos que estabelece com as personagens femininas, podemos dizer que com Mandrake Rubem Fonseca explora ao máximo a potência do sexo, introduzida nas narrativas policiais pelo romance *noir*. O advogado mostra-se como um grande sedutor, relacionando-se, nessa e nas outras narrativas, com várias mulheres ao mesmo tempo, mas não assumindo um vínculo duradouro com nenhuma delas. Mandrake apresenta uma visão particular sobre o amor, o que justifica sua constante troca de parceiras: “Eu amo seis mulheres. Sete, incluindo a crioula. Sete. Conta de mentiroso. Amo sete mulheres. Uma delas é preta e outra é japonesa. [...] Amo mesmo. Amo qualquer mulher que vá para cama comigo. Enquanto dura o amor, amo como um doido” (FONSECA, 1994, p. 287). Esse comportamento mantém-se nas demais histórias e, mesmo quando assume um relacionamento mais estável com algumas mulheres, como Berta Bronstein, ou Ada, o personagem não abre mão completamente da sua vida hedonista. Em *A grande arte*, Mandrake chega a recorrer à mitologia grega para explicar para Ada a suposta necessidade masculina de trocar de parceiras sexuais devido à fugacidade do prazer sentido pelos homens, o que não aconteceria com as mulheres, cujo prazer mostrava-se infinitamente superior ao prazer masculino.

Para Mandrake, “a visão de uma mulher bonita é sempre uma espécie de epifania, o aparecimento de uma divindade” (FONSECA, 2005, p. 9-10), e o personagem com frequência não consegue resistir aos encantos femininos e apaixona-se, desde a juventude:

Um dia, quando era adolescente, ia andando pela rua quando vi uma mulher bonita e me apaixonei de maneira súbita e avassaladora. Ela passou por mim e continuamos andando em direções opostas, eu de rosto virado, vendo-a distanciar-se agile e noble, avec sa jambe de statue, até que ela desapareceu no meio da multidão. Então, num impulso desconsolado, virei-me para a frente, para além daquela passante e bati a cabeça num poste¹⁶ [...].

¹⁶ Nesse trecho, percebemos uma clara e bela homenagem de Rubem Fonseca ao escritor Charles Baudelaire, na medida em que o ficcionista parodia um dos poemas mais conhecidos do poeta francês: “A uma passante”. No texto de Fonseca, cria-se um final ridículo para o caso de “amor à última vista” retratado no poema, que segue reproduzido abaixo:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil [agile et noble] dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Como é que está a coisa?, perguntou Wexler.
 Ah Leon, estou apaixonado!
 Você sempre está. A Berta é boa menina.
 Já é outra. A filha do senador Cavalcante Méier.
 Você quer comer todas as mulheres do mundo, Wexler disse recriminante.
 É verdade.
 Era verdade, eu tinha uma alma de sultão das mil e uma noites, quando era menino me apaixonava e passava as noites chorando de amor, pelo menos uma vez por mês. E adolescente comecei a dedicar minha vida a comer mulheres. Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e desconhecidas, como todo mundo, só não comi minha mãe.
 (FONSECA, 1994, p. 530-545)

As passagens acima, destacadas do conto “Mandrake”, ilustram o poder que o sexo feminino exerce no narrador, apontando para um aspecto fundamental de sua personalidade: sua fraqueza diante da *femme fatale*, fraqueza essa que permeará todas as narrativas do advogado e que o colocará em situações mais complicadas do que apenas bater a cabeça em um poste, como veremos.

Apaixonado pelas mulheres, por vinhos e charutos, como se nota de forma mais evidente a partir do primeiro romance, Mandrake aproxima-se do modelo do detetive consagrado pelas narrativa *noir*. O personagem não é um detetive *stricto sensu*, sua profissão é a advocacia, contudo, como seus clientes com frequência encontram-se em situações envolvendo crimes em geral, inclusive assassinatos, o narrador passa a fazer investigações particulares, por vezes paralelas às da polícia, filiando-se à categoria dos detetives. É necessário observarmos que o ofício de advogado promove um deslocamento na sua atuação como detetive, tendo em vista que, quando se trata de defender um cliente, Mandrake tem de se preocupar com a absolvição a qualquer custo, não importando se o cliente é culpado ou inocente. É o que seu sócio Wexler ressalta em *A grande arte*: “Seja realista [...], não temos que

Pernas de estátua [sa jambe de statue], era-lhe a imagem nobre e fina.
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

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” (FONSECA, 2003, p. 48). Esse aspecto da profissão pode levá-lo a tomar o partido do criminoso, se necessário, o que faz do personagem um detetive ambíguo.

Já em “O caso de F. A.”, investigando o paradeiro da prostituta Elizabeth (também conhecida pelos nomes Miriam e Laura), à maneira de um detetive da clássica narrativa policial, o narrador formula hipóteses a partir das quais tenta chegar a conclusões sobre o caso, afinal há o mistério na história – qual das meninas é a garota que procura? Quem é ela? E por que a cafetina Gisele e seu comparsa Célio a estavam escondendo?. Contudo, para Mandrake não há possibilidade de confirmar se os fatos podem ou não comprovar suas premissas, como nos casos investigados por Auguste Dupin, e, por isso, o advogado tem de escolher a hipótese mais provável e apostar nela até o fim, fazendo os gestos necessários, partindo para a ação do resgate de Elizabeth-Miriam-Laura. A necessidade de não se deter em elucubrações sobre o mistério e de agir, de forma rápida, impõe-se ao advogado-detetive, aspecto que se liga intimamente a uma observação feita pelo protagonista em determinado momento do conto: “Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés” (FONSECA, 1994, p. 291). Por extensão, sua atividade de detetive também exige muito mais “trabalho com os pés”, ação para executar o plano de resgate em que confronta seus oponentes. Nessa empreitada, a violência física é inevitável, e o detetive literalmente se arrisca para solucionar o caso.

Não por acaso a violência é um fator marcante nessa narrativa publicada em *Lúcia McCartney*. Conforme Ariovaldo José Vidal (2001, p. 112) nos deixa ver, o terceiro livro de contos de Rubem Fonseca consolida uma visão da cidade como metrópole dos negócios e dos executivos, de hábitos cosmopolitas, impactada por atividades frenéticas, o que pode ser observado em “*** (Asteriscos)”. Nessa narrativa, José Henrique, um famoso diretor de teatro, responsabiliza-se pela árdua tarefa de dirigir a peça *Endereços*, que retrataria inúmeras cenas de uma cidade: “A peça não é minha. Nem a cidade é minha’ [...]. ‘Vê a cidade lá embaixo? Ruas, pessoas empilhadas morrendo, copulando, fugindo, nascendo, matando, comprando, roubando, vendendo, sonhando” (FONSECA, 1994, p. 302). Visão semelhante

acerca do contexto urbano é apresentada pelo “Autor”, de “Intestino Grosso”, como vimos anteriormente: “[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1994, p. 468). Em ambos os textos, podemos notar que a multiplicidade existente no espaço urbano, as “pessoas empilhadas” desenvolvendo diversas atividades, constitui uma cidade na qual se destacam as corrupções, a perversidade das relações sociais, o caos. Esses aspectos evidenciados no contexto citadino estão relacionados a um processo de desenfreada urbanização aliado ao desenvolvimento tecnológico.

Em um ambiente marcado pela degradação e pela corrupção, como se mostra a cidade que emerge da obra fonsequiana, a violência e a miséria sobressaem. Inserido nesse contexto, Mandrake inicia sua narrativa afirmando: “a cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar” (FONSECA, 1994, p. 270), o que denota, por parte do narrador-personagem, uma visão perspicaz do cenário urbano, para além da perspectiva panorâmica dos pontos turísticos. E de fato, penetrando no submundo do crime e da prostituição, Mandrake não pode apresentar a visão ingênua de quem vê a cidade de longe e dá crédito às aparências, afinal o próprio personagem, com sua “colagem de rostos”, assinala a existência de sobreposições de realidades e experiências no cenário urbano que ultrapassam o que é aparente.

Nesse primeiro conto de Mandrake, vão se definindo alguns aspectos do personagem que se consolidarão nas narrativas seguintes. O advogado progressivamente se torna especialista em casos de estelionato e extorsões. Resolve o caso da travesti chantagista Viveca, livrando o banqueiro J. J. Santos de um escândalo, em “Dia dos namorados”. Nesse conto, o ritmo da ação diminui, se o compararmos a “O caso de F. A.”, sendo possível perceber igualmente uma desaceleração do ritmo da linguagem, que no primeiro conto é mais vertiginoso, graças aos diálogos rápidos, lembrando a linguagem cinematográfica. A agilidade dos diálogos de “O caso de F. A.”, para Vidal (2001, p. 125), é mais uma peculiaridade que aproxima o conto das narrativas *noir* de autores como Dashiell Hammett e James Cain.

O caso de J. J. Santos, em “Dia dos namorados”, é encaminhado a Mandrake pelo doutor Medeiros, o velho advogado que a partir desse conto lhe recomenda alguns clientes enredados em situações ambíguas ou comprometedoras. Mandrake é

chamado nesses casos para resolver tudo sem intervenções policiais e sem abalar a imagem dos envolvidos.

Em “Mandrake” temos a identidade do advogado construída de forma mais definida, tanto que o nome do personagem surge pela primeira vez no título de uma narrativa, o que irá se repetir no livro que é objeto de estudo deste trabalho. Consolida-se nesse conto a imagem de Mandrake como um personagem irônico, que faz críticas mordazes ao mundo a sua volta, que conhece as aparências e as fragilidades dos núcleos e âmbitos sociais, desde os mais restritos, como a família, até os mais amplos, como a política. É um personagem que circula desenvoltamente em vários cenários. Mantém relações com cafetões e prostitutas, recorre a informantes, interage com o submundo do crime, com os policiais honestos e os corruptos, com as personalidades de caráter ambíguo, com políticos de variadas condutas, mostrando que conhece de dentro a realidade da sociedade burguesa. Ressalta-se que nesse conto Mandrake “raciocina cada vez mais e age menos”, o que, como observa Palácios (2007, p. 40), contribui para que o leitor tome um conhecimento maior da personalidade do advogado.

A partir deste conto, o sócio de Mandrake passa a ser o judeu Wexler, que o acompanhará nas narrativas seguintes. A amizade com o policial Raul se intensifica, e o detetive recorre mais vezes a ele para conseguir informações sobre o caso que investiga. Na vida amorosa de Mandrake se mantém a volubilidade, pois, embora nessa história o advogado esteja comprometido com a enxadrista Berta Bronstein, acaba se apaixonando por Eva, a *femme fatale*, filha de seu cliente.

Em “Mandrake”, o advogado é procurado pelo senador Cavalcante Méier, “um homem público da maior honorabilidade, um líder empresarial, um cidadão exemplar, inatacável”, nas palavras do doutor Medeiros (FONSECA, 1994, p. 525). O senador, cuja amante havia sido assassinada, estava sendo chantageado por um homem que ameaçava trazer a público o caso e indiciar o envolvimento do político na morte da moça. Após tomarmos conhecimento da história de Cavalcante Méier, podemos perceber que a narrativa, já no início, ironiza a imagem do senador, ao dispor as palavras enaltecidas do doutor Medeiros logo antes de Méier revelar a Mandrake seu caso.

A trama apresentada no livro lembra a história de *The big sleep* (1939), de Raymond Chandler, publicado no Brasil com o nome *O sono eterno*. Nesse romance de Chandler, surge pela primeira vez seu detetive Philip Marlowe, que investiga a história de uma chantagem envolvendo a família de um general. A relação de Marlowe com a *femme fatale* Carmen Sternwood pode ser associada ao relacionamento que Mandrake tenta estabelecer com a *femme fatale* Eva, formando-se uma convergência maior entre o personagem de Fonseca e o personagem de Chandler, e é nesse sentido que, para Vidal (2001, p. 121), Mandrake é um duplo de Marlowe. O elo entre a obra de Fonseca e a de Chandler também é estabelecida no conto com as palavras finais de Mandrake: “Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. Adeus, minha querida, longo adeus. O grande sono” (FONSECA, 1994, p. 550, grifos nossos). No trecho destacado, que à primeira vista pode parecer desconexo do que foi dito anteriormente, o personagem faz uma referência direta a três títulos de obras de Chandler protagonizadas por Marlowe: *Farewell, my lovely* (1940), *The long good bye* (1954) e *The big sleep*, evidenciando a filiação de Mandrake ao modelo de detetive consagrado por Chandler.

Voltando-nos para a história do conto, observamos que, durante as investigações, Mandrake apresenta criticamente a realidade de seu tempo, expondo o lado obscuro da vida particular dos políticos brasileiros, com os acordos escusos, as trocas de favores e os jogos de poder que marcavam as relações políticas. Em última instância, a crítica feita pelo personagem configura-se como uma crítica do texto a toda a conjuntura política nacional da época, correspondente ao período da ditadura militar. Isso se mostra de forma mais evidente em um momento da narrativa no qual Mandrake é abordado pelo delegado Pacheco, que fazia parte da coerção política da “revolução”. O delegado, em um tom ameaçador, tentava fazer Mandrake abandonar a investigação:

Suas atividades estão sendo investigadas, Pacheco disse, com ar sonolento.

Não sei o que estou fazendo aqui, sou corrupto, não sou subversivo. Era uma piada.

Você não é uma coisa nem outra, Pacheco disse com voz cansada, mas não seria difícil provar que é as duas coisas. [...] Um amigo me procurou para dizer que você o anda molestando. Pare com isso.

Posso perguntar quem é o amigo? Molesto muita gente.

Você sabe quem é. Deixe-o em paz, palhaço. (FONSECA, 1994, p. 538)

A ironia despreocupada de Mandrake mantém-se a todo o tempo na narrativa, mesmo nas situações mais críticas, como no encontro com Pacheco. O advogado denuncia a corrupção sociopolítica do momento, pois, como se depreende de sua fala, ser subversivo ao regime seria algo passível de repressão, mas ser corrupto não.

A resolução do mistério do conto passa pelo desvelamento de mistérios da família de Cavalcante Méier, que, assim como as outras “famílias ricas”, tem, “segredos invioláveis, rostos secretos, cumplicidades sombrias” (FONSECA, 1994, p. 548). Da leitura desse e dos dois outros contos podemos destacar alguns aspectos de Mandrake: de origem pobre, o personagem conquista espaço entre as classes mais altas da sociedade, por meio da profissão, oferecendo serviços que essas classes demandam. Mandrake insere-se nesse meio, usufruindo das benesses que pode, sem, contudo, se deixar iludir pelos valores da sociedade capitalista, afinal é “um homem que perdeu a inocência” (FONSECA, 1994, p. 526). Apresentando uma visão crítica e cética desse ambiente em que circula, seus comentários ironizam a sociedade e sua moral, denunciam a fragilidade das relações familiares e também as desigualdades sociais do mundo capitalista, o que se perpetua no romance *A grande arte*, como nesta passagem, em que Mandrake descreve uma cena de mendigos próxima a um restaurante da cidade:

“O lixo era restos de comida, em dois latões grandes como barris de petróleo de onde exalava um odor nauseabundo. Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis estavam esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galetó, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas.

Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram o que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapiñadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos dos outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar.”

“E o Gilberto?”

“Fiquei olhando os caras apanhando o lixo e quando dei conta ele havia sumido [...]”. (FONSECA, 2010, p. 34-35)

O trecho ilustra a crônica social que permeia a obra de Rubem Fonseca e se acentua nesse primeiro romance de Mandrake. O advogado é um personagem muito

ligado à urbe – “puta merda, eu gosto pra caralho desta cidade” (FONSECA, 1994, p. 292) – apresentando-a em fragmentos espalhados nas histórias que, juntos, fazem emergir do texto a imagem de uma cidade de contradições, de relações interpessoais desgastadas, de exclusão e indiferença social. É o que também observamos nesse outro trecho que tematiza a cidade:

Na véspera de seguir para Pouso Alto, atrás de Ada, fui acordado de madrugada por lancinantes gritos de mulher. Vinham do edifício em frente ao que eu morava, um prédio de quatro andares ocupado por pessoas jovens e ruidosas, casais sem filhos, às vezes porque eram do mesmo sexo, ou dois ou três moradores solteiros dividindo as despesas.

Os gritos da mulher, gritos que no silêncio da noite — um silêncio que nunca é completo, pois há sempre uma motocicleta ou um carro correndo à distância, ou passos na calçada, ou a televisão do vizinho insone — deviam estar sendo ouvidos muito longe. Os berros duraram um longo período, eram desagradáveis e inquietantes, amedrontadores. A mulher parecia sofrer muito, e também ser forte e resistente, pois sua voz era muito potente e os gritos incessantes.

Vesti-me apressado e desci até a rua. Os gritos haviam terminado mas, mesmo assim, fui até a porta do edifício fronteiro, onde encontrei o porteiro, sentado numa cadeira, com um radinho de pilha no ouvido. Ao ser interpelado por mim, o porteiro respondeu que "aquilo", os gritos, "devia ser briga de marido e mulher" e, portanto, ele não ia se meter. Nem ele nem ninguém, pois as pessoas dos apartamentos próximos nem se haviam dado ao trabalho de se levantar, acender as luzes e ao menos olhar pela janela para ver do que se tratava.

Durante toda a viagem fui pensando na crueldade da vida urbana, tentando me convencer de que as cidades do interior eram mais humanas. (FONSECA, 2010, p. 141-142)

As impressões do narrador, tanto no caso dos mendigos, quanto no caso dos gritos femininos na madrugada, podem ser ligadas à “indiferença brutal” detectada por Friedrich Engels como característica das grandes cidades. No texto “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra”, Engels, ao analisar, no século XIX, a condição das massas nas grandes cidades, exemplificadas por Londres, identifica um aspecto permeando as relações sociais desenvolvidas no contexto metropolitano:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares, de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes? E afinal, não terão todas elas que se esforçar pela própria felicidade através das mesmas vias e meios? E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros, e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada

indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço reduzido; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo tacanho é em toda parte o princípio básico de nossa sociedade hodierna, ele não se revela nenhures tão desavergonhadamente, tão autoconsciente como justamente no tumulto da cidade grande. (ENGELS, 1848 apud BENJAMIN, 1994, p. 200)

Apesar da diferença histórico-social entre o contexto de Mandrake e o contexto analisado por Engels, podemos aproximar os dois casos ao identificarmos, no ambiente metropolitano dos dias atuais, desdobramentos da situação analisada pelo pensador alemão.

A crônica voltada para aspectos da sociedade é ampliada em *A grande arte* com a crônica da ditadura e do desenvolvimentismo social, como observa Palácios (2007, p. 41). Nesse romance, o advogado Mandrake desempenha o papel de detetive, investigando inicialmente o assassinato de mulheres na trama relacionado ao desaparecimento de uma fita cassete cujo conteúdo deveria ser mantido em segredo. À medida que a história se desenvolve, outras mortes ocorrem e Mandrake vê-se em meio a uma grande teia de crimes envolvendo grandes negócios e jogos políticos. Conforme Vera Figueiredo observa:

A crescente simbiose entre o crime, os grandes negócios e o Estado coloca em pauta o caráter ambíguo da lei e da ordem, criando-se uma rede intrincada, tecida pelos fios de uma violência anônima que perpassa os mais diversos campos, impossibilitando a descoberta do ponto onde tudo começa, a identificação de responsáveis: se a verdade se torna inatingível, as categorias do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, tornam-se obsoletas. (2003, p. 29-30)

A rede de intrigas presente no romance é muito bem urdida ao ponto de não se poder chegar a uma conclusão definitiva sobre toda a história. Inicialmente, Mandrake acompanha o caso sem estar envolvido de forma direta, como ocorreria com um detetive do romance policial clássico que investiga uma história, imune a perigos. Porém, à medida que se aprofunda na investigação, Mandrake expõe-se a riscos cada vez maiores, chegando ao ponto em que ele e a namorada, Ada, são atacados violentamente por bandidos relacionados ao caso. Nesse instante, o advogado envolve-se de forma mais pessoal na trama, com o objetivo de se vingar,

adentrando no mundo do crime organizado, do tráfico de drogas. Contudo, Mandrake não é bem sucedido nesses momentos de ação. Executa um plano para capturar seus algozes, mas o plano é frustrado e os bandidos fogem. Fracassando ao investigar o caso por meio da ação, Mandrake, na segunda parte do romance, investiga a história a partir da leitura e da interpretação dos cadernos de Thales Lima Prado, o empresário que estaria por trás de toda a organização criminosa do romance.

A investigação de Mandrake, portanto, segue o percurso do pensamento para a ação. Impossibilitado de seguir adiante, o detetive volta-se para a imaginação, na medida em que interpreta os cadernos a fim de construir uma versão sustentável dos fatos. Ernest Mandel (1988), como vimos no primeiro capítulo, considera que a passagem do pensamento para a ação revolucionou o gênero. Para Figueiredo, “a passagem da interpretação para a ação constituiu uma segunda revolução, que se realiza a partir do momento em que a figura do detetive passa a se confundir com a do narrador” (2003, p. 45). Assim, podemos ver, a partir da segunda parte de *A grande arte*, uma mudança no detetive com relação à forma de investigar: abandona progressivamente a ação e centra-se na interpretação.

Interpretando os cadernos de Lima Prado, Mandrake chega a uma conclusão da história, porém não lhe é possível alcançar a verdade, o narrador só pode criar uma versão plausível dos fatos, dentre muitas outras que seriam possíveis

"Ouça, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso."

"Está nos Cadernos."

"Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já se esqueceu? Duvido que você tenha entendido direito aquela letrinha. Você também interpretou essa história de Rosa ter assassinado Cila. A única coisa que eu sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado."

[...]

"Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?"

"Concordo."

"E quem matou as massagistas?"

"Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake."
(FONSECA, 2010, p. 509-510)

O romance se finaliza, portanto, com o questionamento de toda a noção de verdade da narrativa: a versão dos fatos apresentada por Mandrake, o relato de toda a história do livro, é colocada em suspeita. Se não há verdade final, o advogado-detetive também poderia ser o assassino. Observa-se nesse romance a reversibilidade entre os papéis do detetive e do criminoso, o que abala a forma clássica do gênero policial.

No romance *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, o universo onde ocorre o crime é mais restrito. Mandrake investiga o assassinato de mulheres que são amantes do escritor Gustavo Flávio, personagem consagrado em *Bufo & Spallazani*. Conforme Palácios (2007, p. 42) nos deixa ver, nessa narrativa de Mandrake, assim como em *A grande arte*, o detetive mantém como hábito contínuo o fumo de charutos, atividade que favorece a reflexão e o afasta da ação, como de fato acontece nas histórias.

A investigação mais uma vez se baseia no ato de interpretar. Mas aqui não se trata de ler cadernos, e sim de ouvir as fitas cassetes com os depoimentos que o advogado gravava das testemunhas. Mandrake escuta os relatos e os ordena cronologicamente, chegando a conclusões sobre a possível autoria do crime. Porém, não apresenta uma interpretação fechada do caso:

“Coitada. Para matar Hilde, Regina e Sílvia ela tinha que estar louca mesmo.”

“Mas eu não sei se foi ela. Raul não tem dúvidas, mas eu tenho.”

“Mas você telefonou para me avisar...”

“Que Luíza era capaz de fazer uma loucura. A perícia concluiu, após o exame feito na arma que Luíza usou para ferir você e no projétil retirado de sua cabeça, que foi usada uma arma diferente no assassinato das suas amigas.”

“Ela podia ter usado armas diferentes.”

“Essa é a teoria do Raul. Ele acredita também que Luíza matou o próprio pai. Talvez ele tenha razão, nisso. Mas no dia em que Luíza telefonou para você e veio aqui ela havia recebido pelo correio um envelope com algumas fotos e um bilhete, que, segundo sua secretária, ela rasgou com fúria, e do qual não sobraram vestígios, infelizmente. Ela guardou o envelope na bolsa e veio para a sua casa. O envelope foi encontrado na bolsa dela e as fotos das suas amigas que haviam, segundo você, desaparecido da sua casa.”

“Nem sei o que pensar... Então não foi Luíza que matou...”

“Eu não disse isso.” (FONSECA, 1997, p. 110)

A personagem Luíza, com seus surtos psicóticos, poderia ser a assassina das amantes do escritor. Entretanto, como Gustavo Flávio lembra, a ex-namorada

Amanda, afirmara certa vez que tinha coragem de matar. Seria ela a assassina? Não há uma resposta no livro, apenas as possibilidades. Nesse romance, portanto, a investigação do detetive também não conduz às certezas que poderiam ser esperadas de um processo de detecção. Mandrake opta por apresentar a dúvida, ficando o leitor, inclusive o próprio Gustavo Flávio, apenas com a inquietação trazida pelas possibilidades de interpretação.

3.2 MANDRAKE, A BÍBLIA E A BENGALA

A última aparição de Mandrake se dá nas duas novelas policiais reunidas no livro publicado em 2005. Embora não haja uma relação orgânica propriamente dita entre “Mandrake e a bíblia da Mogúncia” e “Mandrake e a bengala Swaine”, o que possibilita a abordagem desses textos de forma independente, estabelece-se uma ligação entre eles com a rara bengala-estoque fabricada pela Swaine Adeney Brigg. A bengala, uma verdadeira “arma mortífera” com sua lâmina de aço embutida, fora um presente dado por um amigo a Mandrake, que, na segunda narrativa, precisava indispensavelmente do objeto para se locomover, devido ao fato de haver sido ferido de modo irremediável na perna direita, no caso da primeira narrativa. A bengala será um elemento essencial na trama da segunda história.

Na primeira narrativa que compõe o livro *Mandrake, a bíblia e a bengala*, o narrador principia a história como em *E do meio do mundo prostituto...*, ou seja, apresentando seu nome e profissão. Em seguida menciona de forma resumida o caso que virá a seguir, artifício que instiga a curiosidade do leitor desde o início:

Como poderia imaginar que me envolveria com a história do incunábulo de Gutenberg, com o anão, com o Caveirinha, com o cofre Fichet, com os assassinatos, principalmente o da pobre mulher madura que pela primeira vez em sua vida estava apaixonada, uma mulher que gostava de livros e gatos [...] (FONSECA, 2005, p. 7)

O trecho nos lembra o início de *A grande arte*, quando Mandrake prenuncia os fatos ocorridos e os personagens que aparecerão no romance. Contudo, aqui o narrador não precisa recorrer à interpretação de cadernos e relatos dos demais personagens, tampouco a gravações, como acontece em seus romances, já que os atos criminosos ocorrem em um círculo social mais fechado ao redor de Mandrake, sobretudo na segunda narrativa do livro.

A trama investigativa da primeira história se dará em torno do roubo de um livro raro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: uma Bíblia da Mogúncia, em dois volumes, um dos incunábulo feitos na prensa de Johann Gutenberg. Em razão do roubo, uma sequência de três mortes desencadeia-se na narrativa, e os principais suspeitos são os integrantes de um grupo de colecionadores de livros raros, autodenominados de “Clube dos Bibliomaníacos”.

Na segunda história, enquanto Mandrake tenta defender uma amiga da acusação de assassinato de um jornalista, outro incidente ocorre na narrativa: Helder Frota, um colega do protagonista, é morto com a bengala Swaine de Mandrake, que acaba se tornando um dos suspeitos da trama, aspecto que dilui as fronteiras entre a figura do detetive e a figura do criminoso.

Os companheiros habituais de Mandrake fazem-se presentes no livro: Raul, o policial amigo, continua na Divisão de Homicídios, manifestando um crescente interesse pela ricultura, uma atividade que lhe traria uma vida mais tranquila para a aposentadoria; o sócio Weksler¹⁷ permanece auxiliando Mandrake nos casos, assumindo cada vez mais uma imagem paternal para o personagem. Essa imagem é acentuada com as referências, no livro, ao pai de Mandrake, que passou seus últimos dias morando com o filho. Mandrake afirma que a proximidade entre Weksler e o pai lhe agradava, possivelmente por identificar no sócio uma figura paterna. Além de Raul e Weksler, personagens mais próximos a Mandrake, o doutor Medeiros aparece em ambas as novelas do livro. Na primeira, o personagem é o

¹⁷ Acerca de Weksler, é válido ressaltar a mudança na escrita do nome do personagem, que nas narrativas anteriores grafava-se *Wexler*. A alteração das letras nos remete a um fato extratextual: conforme informações presentes na página da web do autor (<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/>), Rubem Fonseca, em 1949, recém-formado na Faculdade de Direito do Rio, mantinha um escritório de advocacia com o sócio Luiz Weksler, cujo sobrenome foi aproveitado pelo autor para compor o personagem sócio de Mandrake. Se nas histórias anteriores a referência ao colega de profissão era feita pela identidade sonora entre os sobrenomes, no livro *Mandrake, a Bíblia e a bengala* aparece de forma mais explícita.

responsável por indicar os serviços de Mandrake a Karin Altolaquirre, inserindo o advogado-detetive na trama de roubos de incunábulo; na segunda, temos a primeira aparição física do doutor Medeiros, algo bastante significativo, afinal, para Mandrake, o doutor Medeiros “sempre foi um mito” (FONSECA, 2005, p. 131), um especialista em direito com o qual ele conversava apenas por telefone¹⁸. Nessa novela, o experiente advogado encontra-se na mesma condição dos clientes que encaminhava a Mandrake, ou seja, era vítima de um caso de extorsão, que se fosse a conhecimento público geraria um escândalo irreparável para sua imagem. Mandrake e Weksler são os responsáveis por solucionar o problema da forma mais discreta possível.

Acerca das características de Mandrake nesse livro, podemos dizer que seus traços mais marcantes – a paixão por mulheres, vinhos, charutos e livros – se mantêm. Várias personagens compõem o quadro de namoradas ou amantes do narrador, destacando-se entre elas Karin Altolaquirre, que pode ser compreendida como a grande *femme fatale* da obra, por levar o narrador a agir de maneiras não esperadas, por exemplo, quando Karin procura os serviços de Mandrake para localizar Carlos Waise, seu contato nas negociações de livros raros que estava desaparecido. Weksler considera o caso de Karin muito banal para que o escritório se ocupasse com ele, mas Mandrake aceita ajudar a moça, tendo em vista a fascinação que começava a sentir por ela:

Carlos provavelmente era namorado de Karin, e procurar namorado desaparecido de uma mulher era o tipo de coisa que eu nunca fizera [...]. Weksler estava certo, aquilo era trabalho para investigador particular ou então advogado de quinta. Mas as mulheres bonitas me induziam a fazer besteiras, e Karin Altolaquirre era mais do que uma simples mulher bonita. (FONSECA, 2005, p. 13-14)

Visualizamos nessa fala de Mandrake, que ocorre no início do livro, o anúncio de sua vulnerabilidade perante as mulheres que o atraem, característica já observada

¹⁸ A relação existente entre Mandrake e doutor Medeiros pode ser associada a uma série de televisão americana intitulada “As panteras”, que fez um estrondoso sucesso em todo o mundo durante os cinco anos em que esteve no ar, de 1976 a 1981. Na série, uma voz masculina, pertencente ao personagem Charlie, que só aparecia de costas, falando ao telefone, passava casos para as três mulheres (as panteras) que trabalhavam em sua agência de detetives. As panteras, que nunca tinham visto o rosto de Charlie, deveriam desvendar o mistério e prender os criminosos. Podemos identificar um diálogo da obra de Rubem Fonseca com esse produto cultural de massa.

nas narrativas anteriores, mas que se intensificará nessas duas novelas, chegando a comprometer sua atuação nos casos.

Sobre a atuação do advogado-detetive, percebe-se uma mudança relacionada às formas de agir manifestas nas histórias precedentes. O “trabalho com os pés” ocorre aqui de forma bem mais amena do que nos contos e romances do personagem. As investigações de Mandrake, progressivamente, vão deixando as ruas e restringindo-se ao escritório ou à sua casa. Essa mudança pode ser explicada pelo fato de os crimes ocorrerem em um universo mais próximo do narrador, envolvendo seu círculo de amigos na última narrativa, por exemplo. Além disso, as histórias focalizam ambientes e ocasiões próprios e restritos à classe média-alta, o que reduz o campo de ação do protagonista. Sendo assim, nos textos, poucas são as referências a cenários mais amplos da cidade, largamente explorados não só nas outras narrativas de Mandrake, mas na obra de Fonseca em geral. As novelas aproximam-se, nesse sentido, do modelo da clássica narrativa policial, sobretudo da narrativa europeia que tematiza crimes envolvendo um número reduzido de personagens, em um contexto familiar.

Apesar das poucas menções ao ambiente das cidades, paira sobre o narrador a consciência da multiplicidade e da celeridade das coisas do contexto urbano: “O caso Helder Frota caiu no esquecimento. Acontece tanta coisa numa cidade grande, novos crimes, novos escândalos fazem os antigos serem esquecidos” (FONSECA, 2005, p. 183). E Mandrake mantém-se um personagem essencialmente enraizado na cidade. Ao final do livro, frustrado por estar sem nenhuma de suas mulheres, o personagem resolve tirar férias no interior de uma fazenda em Minas Gerais, porém, o descanso não dura muito devido a sua ligação com o cenário urbano: “Só aguentei ficar escondido na roça durante dez dias. Minha vida é na cidade grande, quanto maior, mais populosa e mais poluída, melhor. Depois do último e entediante fim de semana vendo vaca no pasto, fiz a mala e voltei para o gás carbônico” (FONSECA, 2005, p. 187). É com essa ironia refinada que o personagem aborda o tema da cidade.

Para averiguar certos aspectos dos casos que investiga, Mandrake permanece recorrendo a Raul e passa a utilizar com grande frequência jornais e textos da internet, que ocuparão o lugar dos informantes tradicionais do advogado. Em

consonância com a época de intenso desenvolvimento da informática, Mandrake lança mão dos recursos virtuais para a obtenção de informações, inclusive os jornais impressos são abandonados pelo personagem, que opta por ler a versão virtual dos periódicos, uma maneira de poupar o tempo, já que com o jornal impresso, Mandrake lia todos os suplementos, mesmo os que não lhe eram relevantes, devido ao seu costume: “Eu leio qualquer papel escrito que vejo na minha frente” (FONSECA, 2005, p. 8). Cabe aqui abrir um parêntese e relacionar essa afirmativa do personagem com uma declaração presente em outro livro de Rubem Fonseca, *O romance morreu* (2007). Na crônica “*Exitus Letalis*”, o narrador apresenta-se como um leitor onívoro ou polígrafo, manifestando sua predileção nada ortodoxa pela leitura de bula de remédio, além do gosto pela poesia. De modo similar ao que afirma Mandrake, o narrador da crônica declara: “Leio tudo que aparece na minha frente” (FONSECA, 2007, p. 27), gerando um espelhamento entre os dois personagens – um refletindo o outro. Como o narrador da crônica pode ser considerado um personagem que remete em última instância ao autor empírico do texto, no caso Rubem Fonseca, constatamos, no diálogo da crônica com a novela, uma possível convergência entre o personagem Mandrake e Rubem Fonseca, em um jogo de reflexividade no qual o autor apresenta o personagem como um duplo. A formação em direito e o gosto pelos charutos, aspectos comuns a autor e personagem, reiteram essa reflexividade¹⁹.

Em outros momentos das novelas, também se estabelece essa remissão entre textos. Quando a bibliotecária Eunice Valverde é assassinada, em “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia”, o advogado acompanha Raul na autópsia do corpo, no Instituto Médico Legal. A cena no laboratório do instituto liga-se imediatamente ao conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, do livro *Os prisioneiros*, em que um legista realiza a autópsia de uma mulher assassinada, na presença de um amigo da vítima. Os legistas, no conto e na novela, procuram impressionar seus interlocutores com as incisões nos corpos das vítimas e a retirada dos órgãos um a um. No conto, o homem que assiste à autópsia, a despeito de sua vontade de ir embora, permanece

¹⁹ Não se objetiva aqui meramente encontrar semelhanças entre autor e personagem, mas destacar que, na novela policial de Mandrake, Rubem Fonseca mantém um movimento pendular que envia reciprocamente o autor à sua obra e a obra à imagem do autor, movimento pelo qual se desnuda o processo de criação do ficcional. Esse é um recurso efetuado por Fonseca em várias narrativas, sobretudo nos romances, como Fabíola Padilha estuda pormenorizadamente em seu livro *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca* (2007).

no local até o fim do procedimento, quando é feita a pesagem do coração: “Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pera; escuro. ‘Duzentos e vinte e cinco gramas’, disse ele, pesando na balança. ‘Não foi atingido” (FONSECA, 1994, p. 24). Na novela, Mandrake não se dispõe a assistir ao “espetáculo” até o fim, mas a referência do texto ao conto aparece de forma mais explícita na fala de Raul, quando ambos deixam o laboratório: “Lembra do nosso professor que também gostava de serrar crânios e segurar cérebros na mão? Além de arrancar os cérebros dos mortos gostava de pesar, numa balança de precisão, seus órgãos – um coração, duzentos e vinte e cinco gramas” (FONSECA, 2005, p. 41). Fora essa passagem, o relacionamento sadomasoquista mantido entre Jéssica e Osmar, o casal que tentava extorquir o doutor Medeiros, lembra ao leitor as revelações de Morel para Vilela acerca das relações sexuais que mantinha com Heloísa:

Ele era um sádico, um doente, quando fodia comigo começava me espancando, depois me punha de quatro e só fazia comigo o coito anal, sempre sem lubrificante, dizia que queria me fazer sangrar, e eu sangrava, e ele, depois que gozava, mandava eu permanecer ajoelhada e curvada, apoiada nos cotovelos, e ele então lambia o sangue do meu cu e depois dizia, olha o meu pau como está esfolado, chupa, e eu chupava o pau sujo dele e depois ele urinava no meu rosto. (FONSECA, 2005, p. 152)

.....

O jogo entre ele e Heloísa, as regressões infantis, os mimetismos animais, as impersonificações, possessões, abjeções... Morel vestido com roupa do pai de Heloísa, castigando-a antes de ir, pai e filha, para a cama... Heloísa uma cadela de quatro no chão, Morel com as patas dianteiras nas costas dela, penetrando o seu corpo... enganchados de quatro, um de costas para o outro, como um casal de cães vadios... Heloísa com uma coleira de cachorro no pescoço andando pela casa, latindo... Heloísa cortando o pescoço de Morel e ele fazendo o mesmo com ela e depois, abraçado, chupando um o sangue do outro... (FONSECA, 2010, p. 208).

Estabelece-se, portanto, entre *Mandrake*, *a Bíblia* e *a bengala* e as demais obras de Fonseca um intrincado tecido de referências e remissões. Contrapostas as cenas, ressaltam-se as semelhanças e também as diferenças entre elas e entre as narrativas que cada uma compõe. Por exemplo: na novela, o discurso de Jéssica simula o sofrimento da personagem para apresentá-la como vítima. Evidencia-se ao final, entretanto, que a vítima era Osmar, o qual, como Heloísa, fora assassinado. Os movimentos reflexivos entre narrativas, que destacam os dispositivos de

elaboração ficcional da obra fonsequiana, têm papel enriquecedor no texto, como afirma Célia de Moraes Rego Pedrosa: “a repetição do mesmo não se esgota em si mesma, criando, pelo contrário, diferenças significativas que terminam por enriquecer o modo de ser desse mesmo inicial” (PEDROSA, 1977, p. 154 apud PADILHA, 2007, p. 73).

Vistos esses aspectos iniciais dos textos, voltemo-nos agora para uma análise da estrutura policial e do detetive nas novelas que compõem o livro.

3.2.1 Mandrake, um detetive ambíguo

Partindo para uma observação voltada mais estritamente para a estrutura das narrativas e para seu aspecto policial, verificamos que a construção das histórias no livro denota um substrato folhetinesco, na medida em que algumas subtramas vão se desenvolvendo de forma paralela aos casos policiais principais: há os casos de dona Neide, que a cada encontro com Mandrake se lamenta por ter atropelado um senhor de idade; do farmacêutico Remy Gagliardi, envolvido em uma venda de informações sigilosas da empresa na qual trabalha; da condessa Caterina Sforza, que na realidade não tinha uma origem nobre, a despeito do título aristocrático; e o já mencionado caso de Jéssica e Osmar. Aparentemente, essas histórias têm a função de potencializar o entretenimento gerado pelo livro, o que ressaltaria o caráter popular de uma obra voltada também para um público-leitor não especializado.

À época de lançamento de *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, em 2005, parte da crítica jornalística considerou a existência dessas histórias paralelas como um recurso meramente comercial adotado por Rubem Fonseca. É o caso do crítico Luiz Fernando Vianna, colunista do jornal *Folha de São Paulo*. Para Vianna (2005), as subtramas mostram-se muito mais como um artifício editorial do que como um incremento substancial às narrativas, pois não acrescentariam muito às histórias. Tal perspectiva de análise, a nosso ver, configura-se de modo superficial, na medida em

que desconsidera um fator importante trazido para o texto fonsequiano por essas histórias paralelas: o fato de elas ressaltarem, ao fim e ao cabo, a diluição das fronteiras entre os subgêneros do romance policial nas narrativas de Mandrake, desvio esse operado amplamente em toda a obra de Fonseca.

Nos casos paralelos às histórias centrais das novelas, Mandrake representa clientes que cometeram crimes e que se assumem como culpados. Dona Neide, por exemplo, assim relata o ocorrido no dia do acidente que provocou: “eu estava distraída falando no celular, não vi o infeliz, não freei o carro, mas parei para socorrê-lo, isso sim, e vi em seu rosto aquele último olhar, que não sei se era de condenação ou de perdão” (FONSECA, 2005, p. 64). Mandrake, como advogado, deveria garantir, a todo custo, a absolvição da acusada, o que implicaria não permitir que ela confessasse ao juiz os fatos da forma como haviam ocorrido. Seria necessário, então, moldar as palavras para “fabricar” uma verdade sustentável perante a justiça, construir um discurso de verossimilhança irrefutável, de modo a assegurar a inocência de dona Neide. O mesmo se dá na história de Gagliardi, caso que demandaria maior esforço para a elaboração da defesa por parte de Mandrake e Weksler, uma vez que o farmacêutico já havia confessado para a polícia que realmente, em troca de dinheiro, transmitira informações sigilosas da empresa Lobato, em que trabalhava, para uma empresa concorrente, a Laboratório S&S, acerca de um novo medicamento para combater a impotência sexual. Embora o crime já estivesse confessado, Mandrake e Weksler vislumbravam uma saída, novamente a partir do discurso, não só para alcançar a absolvição do cliente, mas também para ganhar uma indenização milionária no foro trabalhista, além do ganho pecuniário que conseguiriam na ação por perdas e danos morais no foro cível.

Para defender os clientes, portanto, o ato de moldar as palavras a fim de construir uma verdade é indispensável, e é isso o que Mandrake faz. No caso de dona Neide, o discurso é montado da seguinte forma:

Dona Neide, vou repetir, esquece esse maldito celular, por favor. A senhora já o esmigalhou com um martelo, pronto, agora não se fala mais nele, ele não existe mais. Quando for interrogada pelo juiz a senhora dirá, vou repetir mais uma vez, que o seu Raimundo foi muito imprudente, atravessou a rua na frente do seu carro e a senhora não conseguiu evitar o acidente. Dirá que parou o carro para socorrer a vítima e que alguém, um transeunte qualquer, telefonou pedindo socorro médico. A senhora não está dizendo nenhuma mentira, quando muito está omitindo uma informação. Além do mais, o seu Raimundo era surdo, não adianta a senhora buzinar. Dona

Neide, vê se entende, por favor, eu tenho que provar que a senhora não deu causa àquele resultado, o atropelamento do senhor Raimundo, nem assumiu o risco de produzi-lo por imprudência, imperícia ou negligência. Entendeu? A senhora não cometeu nenhum crime. Fiquei um tempão ensaiando com ela. (FONSECA, 2005, p. 64-65)

Encarnando o ilusionista que lhe dá nome, Mandrake simula uma realidade, uma verdade incontestável que garantiria o ganho da causa. É nesse momento que o ofício do advogado transforma Mandrake em um detetive ambíguo. Nos casos principais das novelas, o protagonista age como detetive que se opõe ao criminoso e que vai atrás dele, perseguindo, para todos os efeitos, a verdade, inclusive quando ele é tomado como suspeito de ter assassinado Helder Frota, já que precisava descobrir o culpado, para se livrar de uma possível acusação. Apesar dessa sua postura de detetive, nos casos paralelos à trama principal, para o narrador, a verdade não interessa, e é necessário mesmo que ela não venha à tona, já que agora ele está do lado do criminoso. Essa é a ambiguidade do detetive Mandrake, que ora se defronta com o criminoso, ora se aproxima dele. O caráter ambíguo do detetive é ressaltado nas narrativas justamente pela presença das histórias paralelas.

Habitado a moldar as palavras, Mandrake é capaz de reconhecer um discurso artificioso, e é nesse sentido que, na segunda novela, ele e Weksler percebem que Jéssica também apresentava uma verdade “fabricada”, para justificar o assassinato de Osmar:

Você não matou o Osmar porque ele era um sádico, você até gostava do que ele fazia. [...] Então responda, por que só agora você deu veneno de rato ao Osmar? Não minta, porra. Foi por causa da grana que vocês tiraram do doutor Medeiros?
Jéssica suspirou e ficou calada. Eu e Weksler também ficamos calados. [...] Foi, disse Jéssica. Ele era muito burro para ter aquela dinheirama. Queria comprar uma Ferrari. (FONSECA, 2005, p. 153-154)

A verdade como discurso construído já é uma temática recorrente na obra de Rubem Fonseca, como vimos nos comentários acerca dos romances *O caso Morel* e *A grande arte*. Nestas novelas, o tema é abordado a partir da habilidade manifesta por Mandrake em elaborar pela linguagem verdades possíveis, o que confere ao seu

escritório o ganho das causas. O artifício discursivo, contudo, não funcionou com dona Neide:

Muito bem, dona Neide, disse o juiz, quero ouvir um relato sucinto dos fatos. Como foi que ocorreu o atropelamento? [...]

O senhor quer saber como foi? Dona Neide virou-se para mim. Doutor Mandrake?

Dona Neide, eu disse, conte como foi que aconteceu, da maneira que a senhora me contou no meu escritório, lembra? [...]

A coisa aconteceu assim, seu juiz. Eu estava distraída falando no meu celular com uma vizinha minha que fez operação da vesícula [...]. O seu Raimundo, coitadinho, apareceu na minha frente, e eu o atropeliei, disse dona Neide, fungando e tirando um lenço da bolsa com o qual assoou o nariz.

Abri a boca para falar, mas o juiz fez um gesto com a mão aberta, como dizendo que se eu falasse alguma coisa ele ia me expulsar da sala.

Dona Neide, disse o juiz, na polícia as suas declarações foram diferentes.

Eu fiz o que o doutor Mandrake mandou naquela ocasião, disse dona Neide, mas hoje ele disse para eu falar a verdade, foi um alívio para mim. (FONSECA, 2005, p. 94-95)

Apesar desse insucesso, os advogados obtiveram êxito no caso Gagliardi, como Weksler informa ao final da primeira narrativa: “[...] Gagliardi havia sido absolvido e [...] a empresa farmacêutica Lobato queria fazer um acordo. Vamos ganhar uma boa grana, Mandrake.” (FONSECA, 2005, p. 116).

A mesma habilidade não é observada em Mandrake na resolução dos crimes centrais das novelas, evidenciando uma fratura no gênero policial. Vejamos, nas próximas linhas, como isso se dá.

3.2.2 Um detetive que não detecta, Mandrake e o deslocamento do gênero policial

Como vimos, o universo das narrativas de *Mandrake*, *a Bíblia e a bengala* é restrito, e a ambientação das histórias associa-se ao romance de enigma, com seu número de suspeitos reduzidos. Apesar dessa inicial aproximação com a clássica narrativa policial, as tramas filiam-se ao modelo do romance *noir* por serem elaboradas com

base na prospecção: na primeira novela do livro, Karin Altolaquirre busca a ajuda de Mandrake para determinar o paradeiro de Carlos Waise. A partir daí, o advogado-detetive insere-se no mundo dos colecionadores de livros raros, e, quando surge a primeira morte relacionada ao roubo e comércio ilegal desses livros (a morte da bibliotecária Eunice Valverde), Mandrake lança-se, juntamente com Raul na investigação para encontrar o criminoso. Na sequência da história, outros participantes das ações criminosas – Carlos Waise, ladrão de livros; e Pierre Ledoux, dono da livraria Antique – são assassinados, incrementando o mistério da narrativa.

A segunda novela se passa algum tempo depois dos acontecimentos relatados na primeira. A trama principal gira em torno do assassinato de Helder Frota, executado com a bengala Swaine. Mandrake inclui-se entre os suspeitos, pois, sendo dono da bengala, o objeto apresentava, naturalmente, suas impressões digitais. As investigações se desenvolvem no decorrer da narrativa, e ao final revela-se a autoria do assassinato. Embora esse desvelamento dos culpados suceda ao término da novela, o que nos remete automaticamente ao romance de enigma, a revelação final presente na história em muito se diferencia do modelo tradicional, como veremos. Além disso, a prospecção predomina nesse texto, assim como no primeiro que compõe o livro. Desse modo, a história do crime e a história do inquérito, de que fala Todorov (2003), desenvolvem-se simultaneamente nas narrativas, e não há possibilidade de prever o que acontecerá com os personagens. O próprio detetive, ao final da primeira narrativa, insere-se em um fluxo de acontecimentos que culminará em uma das situações mais arriscadas de sua trajetória: no confronto final com Aquilino Altolaquirre, suposto autor dos crimes da história, Mandrake é baleado e fica em estado de coma durante três meses. O incidente deixa sequelas no personagem, que passa a necessitar de bengalas para se locomover, fato que colabora com a construção da imagem de um detetive vulnerável, imagem essa que destoa completamente do paradigma do romance policial clássico.

A condição mais limitada de Mandrake a partir do final da primeira novela pode ser relacionada com o abrandamento das cenas de ação observado em “Mandrake e a bengala Swaine”. Tal abrandamento aproxima novamente a segunda narrativa ao romance de enigma, no qual não há destaque para as ações do detetive, mas sim para seu trabalho intelectual, sua resolução metódica do mistério. Apesar dessa

aproximação, aqui se inscreve outra ruptura operada pelo texto fonsequiano com relação ao romance policial clássico: ao passo que neste se ressalta a excepcional destreza do detetive para resolver o problema, nas novelas de Fonseca o rareamento das cenas de ação, em vez de destacar o brilhante raciocínio do investigador, acaba revelando a inabilidade de Mandrake para solucionar os casos.

Conforme demonstramos no primeiro capítulo deste trabalho, a palavra *detetive* é oriunda do inglês *detective*, termo originado do radical latino *TEC*, que significa “cobrir” (BLIKSTEIN, 1992). O detetive é, portanto, aquele que *detecta*, ou *descobre*. Ironicamente, o detetive de Rubem Fonseca, nas duas novelas aqui analisadas, afasta-se dessa ação de detectar/descobrir, como veremos. Na primeira narrativa apresenta-se, para a polícia e para Mandrake, o mistério em torno da morte de Eunice Valverde, a bibliotecária que trabalhava na Biblioteca Nacional, onde se encontravam os dois exemplares das Bíblias da Mogúncia. Em um caderno de endereços pertencente à morta, é achado o nome de Carlos Waise, e a polícia precisa compreender a relação entre esse personagem e a bibliotecária. A progressiva resolução do caso ocorre de maneira fortuita, comum: com o acréscimo de informações por parte de testemunhas, Raul descobre que Eunice e Carlos eram namorados e que planejavam uma viagem a Paris, o que seria possível após a “loucura” que os dois fariam, nas palavras de Eunice. Raul conclui que o casal havia roubado um dos exemplares da Bíblia mantidos no cofre da Biblioteca. De posse do livro, Carlos teria assassinado Eunice, que após o roubo se tornara descartável. A hipótese de Raul mostra-se equivocada, e Carlos também é assassinado. Não há ao longo da narrativa tiradas ilustres do detetive que levariam à solução do mistério. Ao contrário, Mandrake participa mais como espectador do desenrolar dos fatos. Opera-se, portanto, uma fratura no romance policial clássico, na medida em que, definitivamente, não há o brilhantismo do detetive, o que também é constatado na história da bengala Swaine. À medida que as narrativas se desenvolvem é Raul que vai fazendo as descobertas necessárias:

Acho que o anão roubou a Bíblia para aqueles caras da Antique, continuou Raul, o anão trabalhava lá, devia fazer dupla de meliantes com o francês. A Bíblia só pode interessar a um colecionador muito fanático que não vai poder exibi-la para ninguém, pois todo mundo, todo mundo mesmo sabe que ela foi roubada. E quem pode conhecer um colecionador fanático-compulsivo, melhor do que um vendedor de livros raros? Para garantir a própria imunidade mataram a bibliotecária, pois temiam que desse com a língua nos dentes, depois mataram o anão. Ninguém pode provar nada

contra eles. Estou estudando uma boa maneira de destrinçar essa coisa. O Ledoux é a chave do problema (FONSECA, 2005, p. 82)

Com a morte de Carlos, a investigação toma outros rumos, apontando como novos suspeitos, os integrantes do clube de bibliófilos. Karin Altolaquirre também fazia parte do clube, porém Mandrake tenta preservar a imagem da amada perante as suspeitas policiais, já que estava cada vez mais enredado em um relacionamento com ela. À proporção que os acontecimentos ocorrem, a moça torna-se a principal suspeita, mas o advogado prefere não se convencer, apesar dos alertas de Raul: “Mande levantar a folha corrida dela. Mandrake, não deixa o coração controlar sua mente. Sua namoradinha já foi processada por crime de lesões corporais graves. Deixa de ser otário” (FONSECA, 2005, p. 103). A *femme fatale* turva o raciocínio do detetive, ao ponto de ele não desvendar o mistério, ou de não querer desvendá-lo. Nota-se que a postura de Mandrake com relação a Karin distancia-se do comportamento adotado por Sam Spade perante a *femme fatale*, no livro *O falcão maltês*. Enquanto Spade, modelo de detetive do romance *noir*, resiste à sedução de Brigid O’Shaughnessy, renunciando ao amor que ela oferecia, Mandrake, pelo amor que sentia, prefere ignorar a participação de Karin nos roubos de livros e nos assassinatos.

É no penúltimo capítulo da novela que ocorre a revelação do criminoso, ou do criminoso possível, em uma cena que subverte o final clássico da narrativa policial tradicional:

O lugar estava inteiramente às escuras. Notei que a temperatura do ambiente era climatizada. Altolaquirre acendeu as luzes. Minha paixão secreta, ele disse com orgulho.

Era uma sala pequena, as paredes cobertas de estantes de livros, de vários formatos e de lombadas de diversas cores. No meio da sala, uma mesa sobre a qual se via um abajur.

Você, eu disse atônito, ao entender tudo.

Sim. Mas você não vai sair daqui vivo para contar a história. (FONSECA, 2005, p. 111-112)

O criminoso, Aquilino Altolaquirre, de quem Mandrake não suspeitava, revela-se para o detetive, que, impressionado, pensa em como se livrar da morte. Inverte-se a ordem do romance de enigma mais uma vez: embora o desfecho da novela siga o modelo das narrativas tradicionais, apresentando o momento da revelação final, o

detetive, que deixava todos boquiabertos com o desvelamento magistral do mistério, aqui se manifesta surpreso com a identidade do criminoso. A imagem construída do detetive Mandrake é a de um investigador vulnerável perante seu oponente.

Apesar da aparente resolução do caso, a confissão de Aquilino, pode ser colocada sob suspeita, como Raul declara no último capítulo da novela:

[...] e a Karin? [...]

Porra, exclamou Raul, ela não volta mais, fugiu. E a participação dela não foi devidamente esclarecida. Você sabe que o livro de cabritilha ou lá que merda era aquilo foi roubado do museu de Chillán por ela? Mandrake, sei que você não quer ouvir isto, mas acredito que os assassinatos foram cometidos por ela e o pai a estava acobertando. Infelizmente não posso provar isso, e a filha-da-puta vai escapar” (FONSECA, 2005, p. 116-117).

Há na narrativa a ausência de precisão para se determinar os culpados, que não podem ser punidos devidamente, frustrando-se a expectativa primeira de um romance policial. O discurso confessional de Aquilino também pode ser uma verdade “fabricada”, à maneira da linguagem que forja uma realidade para provar a inocência de um suspeito, algo tão comum ao universo do advogado. Entretanto, ao contrário do que ocorre nas histórias paralelas a essa trama principal, Mandrake não se mostra hábil para detectar o artifício discursivo, possivelmente devido ao fato de apresentar uma perspectiva comprometida da história, afetada pelo sentimento que mantém por Karin.

A mesma visão comprometida dos fatos por parte do detetive encontra-se na novela “Mandrake e a bengala Swaine”, que retrata o mundo da alta classe carioca, com seus costumes, festas, seus esportes. Nessa narrativa, a vulnerabilidade de Mandrake é expressa fisicamente, já no início da história, pelo uso das bengalas. Quando Helder Frota é assassinado, o advogado torna-se o principal suspeito, pois a arma do crime correspondia a sua bengala Swaine. Além disso, Mandrake mantinha um relacionamento amoroso com Mariza Frota, a mulher de Helder, o que, em tese, lhe dava um motivo para cometer o crime. Assim, as fronteiras entre o detetive e o criminoso não são estabelecidas de forma rígida na trama, podendo haver uma identificação direta entre ambas as instâncias que a princípio são colocadas em oposição na tradição do romance policial.

A construção da história remete-nos para um romance policial clássico: um assassinato é cometido em um apartamento no qual se encontrava apenas a vítima, não sendo possível identificar de que modo o assassino havia entrado e saído do ambiente. De maneira clara, a história dialoga com o conto “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, inclusive, no capítulo intitulado “Um crime perfeito?”, Raul afirma: “Ninguém suspeito entrou no prédio. Se fosse uma novela policial eu diria, como o Poe, que foi um macaco que escalou as paredes do prédio. Mas não é, e tem ainda a porra da sua bengala” (FONSECA, 2005, p. 180). A fala de Raul denota a impossibilidade de se chegar a uma resolução do caso à maneira de Auguste Dupin, com um espírito analítico impecável que conduzisse ao culpado. Em face dessa impossibilidade, permanecem na narrativa três mistérios: quem matou Helder Frota? Como a bengala fora retirada da casa de Mandrake? Como o assassino entrara no prédio?

Nessa última novela a participação de Mandrake é ainda menos ativa na resolução do mistério. A investigação policial se prolonga, não sendo possível chegar a uma conclusão a partir do depoimento dos envolvidos. A hipótese de Raul era de que o assassino quisera incriminar Mandrake, e sua principal suspeita era Mariza. Havia, ainda, a possibilidade de a autoria do crime ser atribuída a Helena, fisioterapeuta de Mandrake, ou à condessa Sforza. Todas essas mulheres estavam envolvidas sexualmente com Mandrake, por isso o advogado não admitia a possibilidade de vê-las como suspeitas. Mandrake não desconfiava nem mesmo de Mariza, com quem rompera o relacionamento pouco tempo antes do assassinato de Helder:

Retorqui dizendo que Mariza gostava do marido e não tinha motivo para não gostar, ele dava tudo a ela, inclusive liberdade. O cara era corno manso?, perguntou Raul. Expliquei que Helder dava liberdade à esposa, não a cerceava, era carinhoso, generoso, e a minha relação com Mariza era um complemento da felicidade dela. E além do mais, acrescentei, que interesse ela teria em me incriminar? (FONSECA, 2005, p. 178)

Mais uma vez inserido em um emaranhado de amantes e ex-amantes, Mandrake apresenta uma visão dos fatos comprometida, sendo incapaz de chegar à resolução do mistério. Com o passar do tempo, o caso Helder Frota, sem solução, começa a ser esquecido, afinal “acontece tanta coisa numa cidade grande, novos crimes,

novos escândalos”, que condenam os antigos ao esquecimento (FONSECA, 2005, p. 183).

Novamente, Raul tem uma participação fundamental, e poderíamos dizer indispensável, na descoberta da autoria do crime. O policial amigo de Mandrake solucionou o mistério em torno da bengala, descobrindo que Valdinéia, a empregada do advogado, fora a responsável por permitir que Mariza roubasse a Swaine, em uma das visitas que fizera ao amante. Em troca, Mariza realizara o sonho de Valdinéia – comprar uma casa no subúrbio²⁰. A partir disso, por meio da velha tática de mentir sobre prova colhida contra suspeito para levá-lo a confessar o crime, Raul consegue a confissão de Mariza Frota e da amiga Bárbara Hermans, que haviam planejado e executado o plano de matar Helder.

Podemos dizer que as funções do detetive e do amigo do detetive são imbricadas nesta novela. Quando Raul leva a empregada Valdinéia a admitir que permitira o roubo da bengala, Mandrake exclama: “[...] puta que pariu, a Mariza! Como foi que você desvendou essa história toda?” (FONSECA, 2005, p. 189). Observa-se na fala do personagem uma admiração muito similar ao sentimento manifesto pelo amigo do detetive nas situações finais do romance de enigma. Lembremo-nos, mais uma vez, de Auguste Dupin, explicando ao seu amigo como chegara à conclusão da autoria dos assassinatos da rua Morgue. Assim como Dupin, Raul explica para Mandrake, em uma inversão de papeis, como ele conseguira desvendar o caso. Obviamente, o que o policial relata na sequência não é uma explicação pautada no raciocínio lógico e num método analítico dedutivo, como ocorre com Dupin.

O desvelamento do crime tornou-se possível com o depoimento de testemunhas e com a análise feita por Raul sobre a súbita aquisição da casa no subúrbio por parte da empregada, análise essa que Mandrake não realizou em nenhum momento, a despeito de seu papel de detetive na narrativa. A novela mostra a impossibilidade de, nos dias atuais, se seguir à risca um modelo de detetive representante da crença

²⁰ A participação, mesmo que indireta, de Valdinéia no crime revela uma saída clássica adotada pela narrativa: o subalterno, o empregado que permite a ação ilícita em troca de uma recompensa – a casa no subúrbio, nesta novela. Ao retomar esse lugar-comum do empregado culpado, o texto fonsequiano operacionaliza uma crítica social, na medida em que se manifesta a disparidade, a divisão clara existente entre os valores, desejos e anseios expressos por pobres e ricos no Rio de Janeiro, e, por extensão, no Brasil.

na racionalidade burguesa, ou seja, o herói das narrativas policiais clássicas (MANDEL, 1988). É nesse sentido que Raul afirma para Mandrake: “Você sabe, continuou ele, meu instinto sempre me fez desconfiar dessa Mariza. O instinto é mais importante do que qualquer método dedutivo científico. Método dedutivo científico é vigarice. Nós, os tiras, temos que confiar no nosso instinto” (FONSECA, 2005, p. 191).

A instituição policial, no romance de enigma, é aquela que solicita ao detetive auxílio para solucionar o mistério em torno de um crime. Diante da genialidade do pensamento e das análises feitas pelos clássicos detetives, com frequência, nessas narrativas, constrói-se uma imagem da polícia como instituição atrasada, de métodos ineficazes, como mostra o discurso do cavalheiro Dupin no conto “A carta roubada”, que vimos no primeiro capítulo. Conferindo a resolução do crime ao personagem Raul, um funcionário da polícia, o texto dialoga com a tradição do gênero policial para dessacralizar a figura do detetive puramente racional, que confia apenas no método científico. Para Raul, o sucesso na resolução de um crime liga-se ao instinto, algo propriamente humano, afinal, como se afirma em *A grande arte*, “o comportamento humano não é lógico e o crime é humano” (FONSECA, 2010, p. 44).

O fato de, nas últimas narrativas em que atua, Mandrake perder significativamente sua força analítica pode nos revelar uma saída irônica que Rubem Fonseca propõe para o personagem, mais uma transformação em sua imagem. Nos contos e romances anteriores, Mandrake passou progressivamente da ação para a interpretação. Ciente de que a realidade só pode ser abarcada discursivamente, ficcionalmente, criando-se versões plausíveis, o que remete ao próprio ofício do advogado, Mandrake, nessas últimas histórias, é um detetive que não detecta, não descobre a verdade. Esse aspecto pode ser lido como uma outra forma de se renunciar a um modelo de detetive pautado na crença da racionalidade que leva a uma verdade final; outra maneira de apresentar o deslocamento do gênero policial efetuado por esse detetive de Rubem Fonseca.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nos possibilitou visualizar que Rubem Fonseca é um escritor de grande destaque na literatura nacional, na medida em que sua vasta obra representou uma inovação na produção literária do Brasil a partir da segunda metade do século XX. Voltada, sobretudo, para a realidade marginal ambientada no contexto urbano, a obra do autor obteve repercussão na escrita de toda uma geração de ficcionistas, constituindo-se como modelo literário para alguns.

Um gênero privilegiado na escrita fonssequiana é a literatura policial, tipo de texto popular caracterizado primordialmente pela “poderosa distração” que pode proporcionar aos leitores, nas palavras dos teóricos Boileau e Narcejac (1991, p. 85). Contudo, em várias histórias de Fonseca, desde seus primeiros livros de contos, é possível encontrar uma trama investigativa que não só atrai leitores interessados apenas no entretenimento propiciado pela literatura policial, mas também realiza proficuamente críticas reflexões e indagações sobre os limites entre realidade e ficção, sobre o estatuto da verdade e da arte na contemporaneidade, sobre a condição do homem nas grandes cidades contemporâneas. Fonseca dialoga com o gênero, portanto, conferindo-lhe uma marca própria.

Recorrendo a esse gênero ligado à cultura popular, o escritor cria diferentes tipos de narrativas. Na perspectiva de Vidal (2000, p. 178-179) são quatro os principais modos de escrita policial encontrados em Fonseca: as narrativas de estrito cunho policial, ou seja, que apresentam detetive, vítima e criminoso em meio a uma história de crime ou mistério; as que se ambientam no cenário da marginalidade urbana, envolvendo policiais e favelados; as que apresentam o personagem policial, sem que a narrativa seja estritamente policial; e a história policial próxima à literatura de espionagem.

As novelas que compõem o livro *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), assim como as outras narrativas protagonizadas pelo personagem Mandrake, incluem-se no grupo de histórias estritamente policiais, no sentido de serem compostas por elementos essenciais ao texto policial propriamente dito: o crime envolvendo vítima,

criminoso e detetive. Sendo assim, este trabalho voltou-se para este grupo de histórias.

Inicialmente, no primeiro capítulo, exploramos as origens da narrativa policial e observamos que o marco fundador do gênero corresponde à publicação do conto “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe. Vimos que, basicamente, dois modelos de texto policial se destacam, o que implica consequentemente duas posturas de detetive. A narrativa clássica – o romance de enigma –, representante da crença na racionalidade burguesa, comporta o detetive infalível, que sempre soluciona os mistérios que lhes são apresentados, protegendo a sociedade. O principal instrumento desse detetive que segue o paradigma do modelo inaugurado por Poe é o raciocínio lógico.

A narrativa *noir*, a seu turno, é pautada no ceticismo com relação ao mundo burguês. Nela o mistério e a capacidade do detetive para solucioná-lo adquirem função secundária, evidenciando-se as cenas de ação em que se revela o universo do crime, com todas as suas ramificações.

No segundo capítulo, após um abreviado histórico do gênero policial no Brasil, apresentamos as formas assumidas pela literatura policial de Rubem Fonseca. Observamos que a obra do autor, de forma geral, reflete um tipo de sociedade que se constitui a partir de cidades industrializadas. Vimos também que no diálogo que estabelece com a tradição da literatura policial, Fonseca subverte os limites do gênero ao compor suas narrativas, na medida em que ativa técnicas literárias próprias de ambos os subgêneros – romance de enigma e romance *noir*. Assim ocorre com os romances *O caso Morel* (2010), *Bufo & Spallanzani* (2011) e *Agosto* (2008) e com o conto “Romance negro” (1994).

No terceiro capítulo, constatamos que Mandrake, protagonista de sete narrativas fonsequianas, está intimamente ligado à tradição dos heróis de romances policiais que têm suas aventuras apresentadas em série. O advogado Mandrake filia-se à categoria dos detetives por estar frequentemente envolvido em investigações em torno de crimes como roubo, estelionato e assassinato. Ao longo das narrativas que protagoniza, o personagem se consolida como um tipo irônico que tece críticas ao mundo a sua volta por conhecer as fragilidades de diferentes âmbitos sociais, como

a família e a política. Vimos que Mandrake aproxima-se do modelo de detetive consagrado pelas narrativas *noir*. Apesar da proximidade do personagem com esse subgênero, constatamos que determinados aspectos das novelas que compõem o livro *Mandrake, a Bíblia e a bengala* – como a atuação do detetive reduzida a um círculo social mais restrito – adéquam-se mais ao estilo das clássicas narrativas policiais. As aproximações e os distanciamentos entre essas narrativas e os subgêneros do romance policial evidenciam a subversão dos limites do gênero efetuada por Rubem Fonseca nessa obra.

Observamos, também, que o último livro protagonizado por Mandrake mantém uma característica marcante da produção literária de Rubem Fonseca: o estabelecimento de uma emaranhada teia de referências e remissões entre os textos do autor. Mantém-se, igualmente, a postura de Mandrake como um indivíduo ciente de que a realidade só pode ser alcançada pelo discurso, criando-se versões plausíveis dos fatos. Isso se torna claro em seu ofício de advogado, no qual ele molda as palavras a fim de criar verdades sustentáveis perante a justiça.

Uma vez que as novelas apresentam tramas paralelas à história principal, Mandrake é construído como um detetive ambíguo: ora se defronta com o criminoso, nos casos principais que investiga, ora se aproxima dele, nas histórias paralelas em que atua. Nas novelas do livro, a solução dos casos não parte do detetive Mandrake, ficando a cargo de seu amigo policial Raul. Desse modo, além de se apresentar como um detetive ambíguo, Mandrake é um detetive que não detecta a verdade. Por meio desse aspecto manifesta-se outra forma pela qual o personagem fonsequiano promove deslocamentos no gênero policial.

O trabalho de interpretação literária corresponde, em nosso ponto de vista, a um incessante exercício ao qual se propõem os profissionais das letras. Assim sendo, consideramos que, longe de chegar a uma conclusão, nosso estudo prossegue abrindo percursos de análise da obra de Rubem Fonseca.

REFERÊNCIAS

A CONSAGRAÇÃO por unanimidade. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 maio 2003.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALMEIDA, Marco Antonio de. *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. Tese de doutorado, UNICAMP, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: _____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 345.

BLIKSTEIN, Isidoro. Semiótica: uma ciência de... detetives. *Revista da USP*, São Paulo: USP, n. 16, dez./jan./fev. 1992/1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Marins Barboas; Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BORGES, Jorge Luis. "A morte e a bússola". In: _____. *Ficções*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 121-135.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 7-22.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 13-34.

COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva. In: _____. *Os pensadores*. Trad.: José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 2-136.

CHRISTIE, Agatha. *Os cinco porquinhos*. Trad. Edson Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Record, s.d.

CRONOLOGIA. *Portal Lateral*. Disponível em: <http://www.lateral.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/>. Acesso em: 3 out. 2013.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Papiro Editora, 1999.

FAUSTO, Boris. A experiência democrática (1945-1964). In: _____. *História Concisa do Brasil*. 2. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 219-256.

_____. O regime militar e a transição para a democracia (1964-1984). In: _____. *História Concisa do Brasil*. 2. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 257-310.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *Revista literatura e Sociedade*. v. 1. n. 1, p. 88-96, São Paulo, 1996.

_____. *A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca*. Folha de São Paulo. Folhetim. 29.07.84.

_____. O assassino é o leitor. In: *Matraga*. v.2 , n.4/5 (Jan/ Ago, 1988). Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras. p.20-26.

_____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: No Fronteira, 2011.

_____. *Bufo & Spallanzani*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Diário de um fescenino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

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

_____. *Ela e outras mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

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

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

_____. *O caso Morel*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

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

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

_____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWN, Eric. Era da catástrofe. In: _____. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 29-198.

_____. O século: vista aérea. In: _____. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11-26.

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

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PADILHA, Fabíola. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*. Vitória: Flor&cultura, 2007.

PALÁCIOS, María Ángeles Elena. *Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial*. Dissertação de mestrado. UnB, 2007.

PARADIZZO, Felipe Vieira. *Mandrake e o hard-boiled: questões de masculinidade(s) entre Rubem Fonseca e a literatura policial norte-americana*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. UFES. 2011.

PEREIRA, Aline Andrade. *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In: _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 59-62.

PIRES, Clelia Simeão. *Violência, erotismo e transgressão: A grande arte, um romance policial de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.

POE, Edgar Allan. A carta furtada. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 171-186.

_____. O mistério de Maria Roget. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 91-130.

_____. Os crimes da rua Morgue. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 65-91.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das últimas gerações. In: _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 21-51.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Duramá/Prefeitura, 1996.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-104.

VIANNA, Luiz Fernando. "Mandrake", de Rubem Fonseca, entra na lista dos mais vendidos. Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 agosto 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52697.shtml>. Acesso em: 30 nov. 2013.

VIZENTIN, Alana. *Os dissonantes mundos de Rubem Fonseca em Axilas e outras histórias indecorosas*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, 2013.

VOLTAIRE. *Zadig ou Do destino*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2002.