

A Arte de Andar (e Matar) nas Ruas do Rio de Janeiro

Paulo Jorge Ribeiro

Doutor em Ciências Sociais pelo PPCIS-UERJ

Resumo

O universo urbano no qual são constituídos os cenários de Rubem Fonseca demarca como ele redimensionou as questões do romance policial. Em seus escritos está a grande megalópole brasileira, levando à desolação, solidão e fissura do indivíduo que se vê nela desfigurado. Contudo, esse ambiente arruinado, cético, marcado por violência e dissolução das identidades não é uma primazia da literatura desse autor. Toda uma geração utiliza largamente esses cenários, formulando e construindo narrativas que exploram abundantemente a cidade e seus espectros, um composto de personagens acima de tudo antissociais.

Palavras-Chave

Literatura, Rubem Fonseca, violência, romance policial

***Nada temos a temer, exceto as palavras.
Rubem Fonseca – O Caso Morel***

Uma das marcas registradas do espetacular sucesso de vendas e mesmo de crítica dos contos e romances de Rubem Fonseca é sua fascinação por um dos gêneros mais voltados para o grande público, o romance policial, que ficou denominado tanto na própria crítica literária quanto no interior da indústria cultural como *literatura popular* ou *paraliteratura*. Mesmo que esse gênero não seja no Brasil em absoluto exclusivo do autor de “Vastos Pensamentos” e “Emoções Imperfeitas”, o universo urbano no qual são constituídos os cenários de Rubem Fonseca demarca como ele redimensionou as questões desse ordenamento literário.

Suas narrativas não são somente fruto das mudanças operadas no cenário urbano da literatura brasileira contemporânea, realizadas a partir da década da 70¹, e não podem ser creditadas somente ao talento ficcional de Fonseca e à reciclagem que o autor realiza da escola *hard-boiled* americana. As transformações discursivas da literatura brasileira ofereceram, saindo de uma perspectiva marcada exclusivamente pela censura e pela violência do regime autoritário-militar², as condições paradigmáticas desse novo cenário. A descontinuidade operada no interior do estatuto narrativo ficcional na literatura brasileira é aqui realçada como um ponto a ser expresso no interior da própria narrativa, quase que como um *programa de descontinuidade* em relação à literatura anterior.

A ruptura dessa literatura em relação à anterior, e sua especificidade crítica, nas palavras de Antonio Candido³, significam:

[...] que estamos diante de uma literatura do contra. Contra a escrita elegante; antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia.

Essa perspectiva é realçada claramente no conto em que muitos acreditam ser uma espécie de cripto-entrevista, “Intestino Grosso”, em seu célebre “Feliz Ano Novo”, mais um dos livros censurados pelo regime militar. A personagem-escritor, ao ser perguntada sobre a existência ou não de uma literatura latino-americana, responde secamente:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas nas cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.⁴

¹

Rubem Fonseca lançou-se na literatura nos fins da década de 60, alcançando seu sucesso na década posterior. Porém, sua ruptura com a literatura anterior e sua formulação discursiva da violência e o Rio de Janeiro são o que nos interessa aqui.

²

Cf. Sussekind, 1985 e Lucas, 1983.

³

Candido, 1987:212.

⁴

Fonseca, 1975. Por mim sublinhado. Em uma de suas raras entrevistas, Rubem Fonseca (1970:27), afirma categoricamente essa temática: “Eu não sou tão marginal quanto você [Davi Neves], mas não sou ligado a nenhum tipo de literatura anterior. Os críticos quando falam de meus livros chegam inclusive a inventar coisas tremendas. A maior parte da literatura brasileira é regional, mas escrevo sobre o que sei e conheço: a cidade. Meus valores são urbanos.”

Fora a desqualificação estilística ou de gênero a respeito de alguma identidade literária no interior da literatura brasileira – fundamentalmente a contemporânea – salta aos olhos o cenário descrito por Fonseca, o qual percorre seus contos e romances: a grande megalópole brasileira levando à desolação, solidão e fissura do indivíduo que se vê nela desfigurado, sem uma definição precisa ou mesmo ontologicamente assegurada. Esse ambiente urbano arruinado, cético, marcado por violência e dissolução das identidades não é uma primazia da literatura de Rubem Fonseca. Toda uma geração utiliza largamente esses cenários, formulando e construindo narrativas que exploram abundantemente a cidade e seus espectros, um composto de personagens acima de tudo antissociais.⁵

E o cenário que Fonseca utiliza como maior epígrafe para sua obra é indubitavelmente o Rio de Janeiro.⁶ Inúmeros de seus contos e romances são ambientados em espaços comuns da cidade: o Jardim Botânico, a Barra, as favelas, a Tijuca, Copacabana, Cidade de Deus... É essa cidade que buscarei analisar, apontando como sua construção discursiva é constituída e como as imagens da violência podem ser visualizadas nesse universo *noir*.

A cidade policial

A cidade e a violência que a atravessa foram também os ingredientes para o surgimento do romance policial. Boileau-Narcejac⁷ muito bem distinguiram que o gênero só seria possível a partir do desenvolvimento da civilização urbana industrial e das novas técnicas policiais vigentes no século XIX. O reordenamento da ordem social, tal qual percebido nesse contexto, sugeria, então, um mundo sem nenhum centro imanente ou algum fundamento transcendente, no qual essa ordem social⁸ deveria ser assegurada por uma nova espécie de *super-homem* nietzscheano: o detetive. Inegavelmente, as vertigens e angústias, sonhos e desesperos contidos na *urbe* em muito ajudaram a construir o gênero, inventando uma tradição que atravessa E.A. Poe e Agatha Christie, Conan Doyle e o contemporâneo Paul Auster.

Segundo a criação mais clássica do gênero, Sherlock Holmes, o romance policial, mesmo sendo considerado por uma parte da crítica e até do público como uma literatura trivial, garantiria um elo forte com a tradição durkheimiana. O universo societário durkheimiano nunca deixaria de assumir o pressuposto de que há uma ordem social definida e garantida *a priori*, na qual existe a constatação de que vivemos em um período anômico, transitório, mas que ainda há um sistema de valores coletivos imposto pela sociedade ao indivíduo, no qual é almejada a adequação entre os fins individuais e os fins coletivos.⁹ Para chegar a isso, o detetive-cientista deveria, a partir de um rigoroso método dedutivo, chegar ao *real*, ou seja, solucionar o mistério. As provas estavam lá. Só bastava que o *véu da ignorância* fosse retirado para que o mundo retornasse ao seu eixo, que a unidade ontológica – do universo e da ordem social – voltasse a ser restaurada.

O *roman noir*, surgido na segunda metade deste século, constituiu um ingrediente novo para esse gênero. A ideia de justiça e infalibilidade institucional, primordialmente das instituições penais, começa a ser posta

5
É justamente a relação entre essas personalidades antissociais – que vão desde os fóbicos sociais até psicopatas, criminosos, assassinos, prostitutas e deslocados – e as megalópoles contemporâneas que aparecem em escritos como Vampiro (1993), de Luciano Trigo, nos livros de Sérgio Sant’anna, como “Notas sobre Manfredo Rangel – repórter” (1991), “Senhorita Simpson” (1989) e “O Monstro” (1994), entre outros, em “Um táxi para Viena d’Áustria” (1991), de Antônio Torres, nos romances de Patrícia Mello “Acqua Toffana” (1994) e “O Matador” (1995), além do recente “Elogio da Mentira” (1998), nas narrativas mais claramente pós-modernas de nossa literatura, com João Gilberto Noll, no romance pós-transicional de Luiz Eduardo Soares, “O Experimento de Avelar” (1997), no interior da obra paraliterária do próprio Rubem Fonseca e ainda nas recentes narrativas do psicanalista e filósofo Alfredo Garcia-Roza, somente para citar alguns dos trabalhos de autores significativos da recente literatura brasileira. Aliás, Garcia-Roza, autor de “O Silêncio da chuva” (1998) e “Achados e Perdidos” (1996), ao ser perguntado sobre o que amalgama suas preferências intelectuais – a psicanálise e a filosofia – e sua nova amante – a literatura policial –, foi incisivo: um assassinato. Sócrates, Édipo e um crime são a gênese não somente das tradições de que Garcia-Roza é tributário, mas podem mesmo ser vistos como uma nova ontologia negativa que transversalmente atravessa uma parcela significativa da literatura brasileira contemporânea.

6
Sobre o Rio de Janeiro como o cenário par excellence de Rubem Fonseca, cf. entre outros, Silverman, 1981:261-277, Faria, 1999:75-113, Gomes, op. cit., e Lowe, 1982 e 1983.

7
Boileau-Narcejac, 1975:14-9.

8
A questão da ordem social não foi somente uma indagação presente na constituição do romance policial, nem somente expressa pela literatura do século XIX: a própria Sociologia logrou entender os novos acon-

em xeque. Agora, porém, o detetive é o único ser não corrompido dessa ordem. Um ideário romântico, misturado a altas doses de cinismo, forma a construção narrativa desses personagens.¹⁰ O detetive, esse homem coexistentemente “normal” e “extraordinário”, nas palavras de Raymond Chandler¹¹, um dos maiores expoentes do gênero, é quem, mesmo apanhando de policiais, vendo um mar de sordidez nas relações humanas e da corruptibilidade institucional, ainda se vê como “uma cara bacana e, de uma certa maneira, ingênuo”.¹²

Porém, a ruptura entre o romance policial clássico e o *roman noir* não foi tão radical quanto muitos autores e críticos pensaram. Os autores noir, mesmo negando qualquer semelhança com a tradição que os sucedeu, ainda estão inseridos em um universo onde a ordem é assegurada – mesmo que dramaticamente – pela idealização da Lei como resguardadora do universo social e mesmo individual.

O *roman noir* é uma clara tradição de que Rubem Fonseca é tributário, como demonstra sua paródia a “*The Big Sleep*”¹³, de Chandler. O conto “Mandrake”¹⁴ possui uma trama muito próxima ao livro de Chandler e, ao seu término, dá-se a sequência “Adeus, minha adorada, longo adeus. O grande sono”, que é a tradução de grandes romances policiais de Chandler: “*Farewell, my lovely*”, “*The Long Goodbye*” e “*The Big Sleep*”.

A própria personagem de Mandrake, um detetive que atravessa a obra de Fonseca, é uma das que melhor traduzem a ruptura entre o universo *noir* clássico e o do autor brasileiro. Ao contrário do incorruptível detetive da tradição policial – que Marlowe expressa tão bem em seus casos –, Mandrake é capaz de extorquir uma Mercedes de seu cliente, aprender a utilizar facas para matar seus inimigos e, quem sabe, até mesmo assassinar prostitutas por *pura diversão*, entre outras habilidades. A grande diferença entre Mandrake e Marlowe, o grande detetive de Chandler, é que aquele se autodefine como “um homem que perdeu a inocência”.¹⁵ A indagação fundamental agora é, ainda nas palavras de Mandrake, em “A Grande Arte”¹⁶: “Existem realmente culpados e inocentes?”. A paródia¹⁷ policial do *roman noir* realizada por Fonseca se assemelharia, assim, à revisão crítica dos *westerns*, onde o universo entre “mocinhos” e “bandidos” estaria agora sujeito a leituras menos substancialistas.

Entre solidão e violência

O universo ficcional de Fonseca é marcado constantemente pela solidão, pela violência e pela desorientação. A cidade, aqui, seria o lugar do não-encontro, da ausência de códigos comuns partilhados. As personagens vagam sem orientação, sem rumo, sem sentido. No conto “Encontro no Amazonas”¹⁸, por exemplo, o motivo da perseguição mortal a um homem nunca é contado pelo autor-perseguidor, permanecendo, mesmo durante o desfecho, uma incógnita. A indiferença em relação a tudo e a todos é generalizada.

Um dos contos mais poderosos e famosos de sua obra, “Feliz Ano Novo”¹⁹, contido no livro homônimo, é um dos que melhor ressaltam essa perspectiva. Os jovens, na véspera do Ano-Novo, conversando, com fome,

tecimentos em seu arcabouço analítico-interpretativo. Como bem expressou Nisbet (1977:10-37): “Las ideas fundamentales de la sociologia europea se comprendem mejor si se las encara como respuesta al derrumbe del viejo regimen, bajo los golpes del industrialismo y la democracia revolucionaria, a comienzos del siglo XIX, y los problemas de orden que éste creara. [...] La sociologia es la única ciencia social contemporánea donde la tensión entre los valores tradicionales y modernos aparece manifesta en su estructura conceptual y en sus supuestos fundamentales.”

9
Cf. Almeida, 1991.

10
Mandel. 1988:64.

11
Chandler, 1944:18.

12
Idem, 1988:103.

13
Chandler, 1988a.

14
Fonseca, 1994.

15
Fonseca, 1994:93.

16
Fonseca, 1986.

17
Linda Hutcheon (1991:109) define a paródia como uma forma de autoridade discursiva – nos termos de Stanley Fish – ao relacionar os textos parodiados à sua construção e, fundamentalmente, à sua recepção por parte dos leitores. Seria o discurso paródico uma transcontextualização irônica de dupla face: desde a homenagem ao texto parodiado (“O Nome da Rosa”, de Umberto Eco, seria aqui um grande representante dessa tradição) até o escárnio e a crítica ao determinado texto parodiado.

18
Fonseca, 1994d.

19
Fonseca, 1975.

bebendo cachaça e fumando maconha, discutem o que acontecera com os amigos e a atual situação:

A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado.

Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como.²⁰

20

Idem, ibidem:10.

Decidem-se então por pegar os “ferros” de um bandido famoso, que estavam escondidos no apartamento de uma senhora do próprio bloco de apartamentos onde moravam, e assaltar uma das “casas bacanas” de São Conrado. Invadem uma casa, em meio a uma festa. Pouco dinheiro e muitos cartões de crédito e cheque. Joias. Tempos difíceis. A dona da casa é procurada por sua filha e um dos bandidos. Encontram a filha morta por ter resistido ao estupro. A mãe provavelmente morreu de susto. Com nojo e já sem paciência, um dos assaltantes arranca o dedo da senhora para arrancar um dos anéis. Vão-se anéis e dedos. Estavam com fome e foram comer.

Um dos reféns, Maurício, se autoproclama porta-voz dos assaltados, tentando convencer os assaltantes a comer e beber à vontade, deixando-os livres. A ira sobe. Um dos bandidos, comendo uma coxa de peru, atira em seu peito com a 12, para ver se ele gruda na parede. Deu errado. Mas “no peito tinha um buraco que dava para colocar um panetone.” Zequinha, porém, avisa que funcionaria em algo de madeira. Pegaram outro refém. Recarregaram a 12 e atiraram em seu peito. Após ele ter voado, ficou grudado na madeira. “Eu não disse?”, afirmou Zequinha.

Foram embora, abandonando o carro roubado para o assalto. Voltaram para o decadente prédio onde moravam. Mas a zona sul, próximo à praia, ainda era melhor do que Nilópolis. Guardaram os objetos roubados e as armas novamente no apartamento da *velha preta*.

Subimos. [...] Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo.²¹

21

Idem, ibidem:15.

Não há escapatória ou subterfúgios nesses *cenários em ruínas* dos quais é composta a megalópole contemporânea, nem mesmo para o comissário Vilela, de “A coleira do cão”²², o único a se manter distante da corrupção que impera em sua delegacia. Vilela não está à *venda*, como os demais em sua delegacia, e é refratário aos métodos de tortura para a obtenção de provas e confissões. Mesmo sendo um *desviante*, por não aceitar a *ordem* do sistema, seus colegas o respeitam. Um dia, para obter informações de um preso, o comissário sugere que ele e os companheiros, em vez de utilizarem as recorrentes *práticas inquisitoriais*, façam uma espécie de “teatro”: buscam o preso na carceragem, sem avisá-lo do destino, criando um verdadeiro clima de execução. Durante o trajeto, conversam entre si e avisam ao preso

22 *Fonseca, 1994b.*

que irão matá-lo quando da chegada do seu destino. Ao chegarem em um descampado, o preso permanece calado, sem nada confessar. Vilela, tendo seus companheiros próximos, manda que ele se ajoelhe, encosta uma 45 na sua testa. Diz que vai matá-lo, mas o preso persiste em dizer que não sabe de nada. Vilela, intempestivamente, dispara; era para ser uma representação. Todavia, se não fosse a rápida mão de um dos policiais a empurrar a mão do comissário, ele teria sido morto, à sangue frio. “Me deu uma vontade de atirar na cabeça dele...”²³ O preso, em prantos, confessa seus crimes, enquanto Vilela sai pensativo.

Também a imagem construída pela mídia em relação à violência é desencantada por essa forma narrativa. O clássico conto “O Cobrador”²⁴, transcrito também no Rio de Janeiro, é o exemplo típico dessa estratégia. Vários crimes cometidos pelo protagonista, um *justiceiro social antirrobinhoodiano*, a quem a sociedade “deve tudo”, parodia com as “revelações” da imprensa com os crimes cometidos por “bandidos famosos”, sendo que ele, assim mesmo, fica à margem da fama *marginal*.

O dentista Dr. Carvalho, sua primeira vítima, quis cobrá-lo por uma extração de dente. Levou um tiro no joelho. “Devia ter matado aquele filho da puta”. Agora ele é o Cobrador, a quem a sociedade “deve tudo”. E continua sua saga. Primeiramente com um casal que está saindo de uma festa: são rendidos antes de entrarem no carro. Levados a um lugar sem testemunhas, ele prepara seu ritual.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.

[...] Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o para-lama do carro. [...] Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia o seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete.²⁵

Nasce o assassino-poeta-*marginal* – “Eu sou uma hecatombe / Não foi Deus nem o Diabo que me fez um vingador / Fui eu mesmo [...] Eu sou o Cobrador”²⁶. As dívidas deverão ser cobradas.

Ao fim do conto, o Cobrador se apaixonou por Ana, uma jovem pro-

23

Idem, *ibidem*:410.

24

Fonseca, 1994.

25

Idem, *ibidem*:171-3.

26

Idem, *ibidem*:176.

blemática de classe média alta – “Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar, ela diz”.²⁷ No quarto do narrador, Ana fica intrigada com as armas: “Você já matou alguém? Ana aponta a arma para a minha testa. Já. Foi bom? Foi. Como? Um alívio”²⁸. Ele entra no grupo revolucionário de esquerda ao qual Ana pertence, formulando uma nova meta para a sua vida, o que levou Luis Costa Lima²⁹, em seu ensaio “O Cão *Pop* e a Alegoria *Cobrador*”, a dizer que “a conversão política” do narrador “é demasiado rápida para ser convincente”.

Porém, seu último ato inconsequente será um assalto em uma mansão, no dia de Natal. Freire Filho, em sua dissertação “Palavras, Pênis e Punho – A Musa Perversa e os Limites da Representação”³⁰, analisa longamente e com rigor essa temática, discutindo aqui a hipótese de Costa Lima.

Uma leitura, entretanto, mais atenta revela a ironia como é tratada, dentro do conto, esta possível conscientização política: em nenhum instante o personagem demonstra uma noção mais aprofundada sobre o novo papel que vai desempenhar [...]

A entrada no mundo da subversão armada não implica uma súbita e inverossímil mudança de mentalidade do narrador. Ele continua ambiocionando o poder – num sentido mais individual do que coletivo – e a glória. Segue escravo do messianismo de outrora: do mesmo modo como o *serial killer* de *Seven* se julgava destinado a *tirar o pecado do mundo* ou o taxista psicopata de *Taxi Driver* (1976) desejava exterminar a “escória da sociedade, o Cobrador se crê o responsável por uma missão (palavra que ele emprega amiúde): eliminar da face da terra a burguesia parasitária. Conduzido por Ana, ele adere à luta armada, mas não há, de fato, nenhuma orientação ideológica mais consistente que se sobreponha de modo prepotente à ideia rasteira do *assassinato como missão*, no sentido da revolta individualista das primeiras páginas do conto.

A própria Ana, a amante-preceptora, parece buscar no confronto clandestino contra o sistema não muito mais do que uma forma de escapismo para o tédio e o vazio de sua vida burguesa [...].

Mesmo que retomemos um pouco mais essa já longa citação, é necessário observar que Freire Filho finaliza exemplarmente sua hipótese sobre O Cobrador, argumentando que,

em verdade, o que parece estar em jogo no final de *O Cobrador* é a discussão da essência mesma dos movimentos de luta armada, seus laivos de messianismo e ingenuidade. Os princípios defendidos no Manifesto de Natal que o Cobrador *envia para os jornais* [...] soam apenas como mais um conjunto de clichês, que os dois personagens reproduzem com um quê de *boa intenção* e uma patente credulidade excessiva nas próprias forças.

Significativamente, o narrador, no parágrafo de encerramento do conto, deixa de lado as especulações sobre sua futura vida de guerrilheiro, e se atém à descrição dos preparativos para a invasão do Baile de Natal.

27

Idem, ibidem:177.

28

Idem, ibidem:180.

29

Lima, 1981:157.

30

Freire Filho, 1996:161-71. As dívidas para com o autor na análise da obra fonsequiana – a meu ver, a melhor realizada – são maiores do que se pode observar nessa longa citação.

O conto “Cidade de Deus”³¹ compõe de forma significativa o espectro da violência e sua *extemporaneidade*. Uma mulher que possui como seu amante o chefe do tráfico de Cidade de Deus, mora com este em um condomínio de luxo na Barra da Tijuca. Quando chega a “mercadoria”, ele desaparece por alguns dias. A mulher diz às vizinhas que ele trabalha com “importação e exportação” (!?), e é por isso que ele tem de se ausentar por tempos longos.

Quando o marido chega, ele se satisfaz sexualmente com ela, sem se importar, e, em seguida, dorme. Ela o acorda e faz um pedido. Quer que ele mate uma criança, filho de uma mulher que, segundo ela, a maltratou muito em Cidade de Deus. Esta mulher que a maltratou era casada com seu ex-namorado. O traficante pergunta veementemente se ela ainda gostava dele. Ela diz que não; a vingança é somente pelas humilhações que sofrera. Ele concorda: “Vou mandar pegar o moleque e levar para a Cidade de Deus”. ‘Mas não faz o garoto padecer muito’ [pede a mulher]. ‘Se [...] souber que o filho morreu sofrendo é melhor, não é?’³²

O marido desaparece na chegada de mais um carregamento. Ao retornar, repete o ato com a mulher. Quando já está para dormir, ela pergunta se ele cumpriu a promessa. Ele diz que sim.

‘Faço o que prometo, amorzinho. Mandei meu pessoal pegar o menino quando ele ia para o colégio e levar para a Cidade de Deus. De madrugada quebraram os braços e as pernas do moleque, estrangularam, cortaram ele todo e depois jogaram na porta da casa da mãe. Esquece essa merda, não quero mais ouvir falar nesse assunto’, disse Zinho.³³

Ele dorme. Aí ela se levanta e busca uma fotografia escondida. Era a foto do ex-namorado. Ela chora copiosamente, com saudades do grande amor da vida.

Nesse ambiente de desolação e violência, até mesmo a linguagem é colocada em dúvida a respeito de sua integridade: “Nada temos a temer, exceto as palavras”.³⁴ “A palavra é tomada aqui como metonímia para a linguagem impura dos homens [...]. Daí o estilo direto, seco, a frase sem ornamentos, na esperança da apreensão do real sem distorções, da utopia da exatidão [...]”.³⁵

Mesmo que alguns críticos afirmem que a *secura* com as palavras seja oriunda da tradição do *roman noir*, na obra ficcional de Rubem Fonseca a relação do escritor com as palavras é percebida de forma singular. Há um fascínio em justapor a escritura ao assassinato; o escritor, homem das palavras, ao criminoso. É assim, por exemplo, em “Agruras de um jovem escritor”³⁶, “O Caso Morel”³⁷, “Bufo & Spallanzani”³⁸ e “Romance negro”.³⁹ Em “Vastas emoções e Pensamentos Imperfeitos”⁴⁰, a obsessão do narrador-cineasta pelas palavras de outro escritor, o russo Isaak Bábel, é um dos deflagradores da trama de perseguição e assassinatos. Em suma, as palavras não são transparentes, nem inocentes: são perigosas. É através do diário de Joana que se denuncia Morel; são as anotações do caderno de Fortunato que o vinculam ao atentado da Toneleiros. Realmente: “Nada temos a temer, exceto as palavras.”

31
Fonseca, 1997.

32
Idem, *ibidem*:13.

33
Idem, *ibidem*.

34
Fonseca, 1994a:13;34;43.

35
Idem, *ibidem*:67.

36
Fonseca, 1990d.

37
Fonseca, 1994a.

38
Fonseca, 1985.

39
Fonseca, 1994d.

40
Fonseca, 1994d.

Uma cidade nunca antes maravilhosa

A dissolução das identidades e o desencanto diante do mundo acompanham a literatura de Rubem Fonseca. Em “Romance Negro”⁴¹, o atormentado escritor assume o inevitável: a dissolução entre as palavras e a ação. As palavras não são amigas do escritor. Elas são opacas e próximas da morte. “Baudelaire, o grande sifilítico, vagando moribundo pelos bordéis de Bruxelas; Poe morrendo de *delirium tremens* em Baltimore”. A Babel está novamente posta em cena. No último trabalho de Fonseca, “A Confraria dos Espadas”, o conto “Livre-Arbitrio”⁴² realiza uma dissolução clara entre as palavras e a moral. A personagem, que *tira a vida* de outras que desejam morrer, durante todo o conto desconstrói não só a ideia de morte, mas a própria concepção da vida. Nesse contexto, não há identidades fixas, e toda afirmação – ontológica ou naturalizada, pouco importa – é dissolvida.

Matar uma pessoa é fácil, o difícil é livrar-se do corpo. Esta frase, que poderia ter sido dita por um dos carrascos de Auschwitz mas na verdade referia-se originalmente a um elefante, veio paradoxalmente à minha lembrança quando depusitei o corpo inanimado de Heloísa, que pesava menos de cinquenta quilos, no banco da praça Atualpa. Desculpe-me se parece cínico e insensível, mas a senhora pediu-me que lhe escrevesse sem artificialismos verbais, direto do coração (uso suas palavras), e é isso que estou fazendo.⁴³

Acredito que tenha ficado claro que esse universo é próximo ao mundo hobbesiano pré-estatal. Não há garantias institucionais, e mesmo os laços de lealdade entre os indivíduos estão sob o fio da navalha. Como exposto anteriormente, o que Jean Delumeau⁴⁴ conceituou como *ausência de segurança ontológica* aqui também pode muito bem manifestar a virtualidade da guerra de todos contra todos, a ausência da permanência de expectativas mínimas para que a ordem social possa ser assegurada no interior da cidade.

Elisabeth Lowe, em seu “*The City in Brazilian Literature*”⁴⁵, percebeu que no universo fonsequiano as personagens não possuem inseguranças formuladas e realizáveis através de distinções produzidas por diferenciações de classes sociais – seja como fundamento econômico ou ético, pouco importa –, como pensa uma determinada matriz interpretativa de Rubem Fonseca. Todos os habitantes da cidade são igualmente vítimas e produtores da violência, desde o grande empresário ao vigarista, do jovem classe média ao *serial killer*.

Coexistem, assim, diversos níveis de habitantes-personagens na cidade, todos vivendo em mônadas solipsistas, o que faz com que não exista autorreconhecimento entre os interlocutores em um universo em que prevalece solidão, desesperança e medo. Mesmo havendo simultaneidade nos modos de vida desses habitantes, a confrontação é constituída quando é rompida a harmonia inconsciente que rege o não-pertencimento a espaços comuns. Ou seja, quando há mesmo a possibilidade do encontro, e assim a virtualidade de um mínimo (re)conhecer o *Outro*, a potencialidade do

41
Fonseca, 1994d.

42
Fonseca, 1998.

43
Idem, *ibidem*:9.

44
Delumeau, *op. Cit.*

45
Lowe, 1982.

conflito surge como *via de fato* de um mundo marcado por *hierarquias ancestrais*. A relação Eu-Tu, minimamente asseguradora da sociabilidade e do diálogo, é substituída invariavelmente pela relação Eu-isto. A perda da potencialidade subversiva do universo carnalizado bakhtiniano⁴⁶, visto acima, mais uma vez atravessa esse cenário.

Inegável que autores contemporâneos ligados às Ciências Sociais vejam o Rio de Janeiro como uma *dramática arena* societária, onde o não-reconhecimento dos indivíduos no espaço público gera uma “proto-cidadania”⁴⁷, um *viver trágico para os habitantes da cidade*⁴⁸, uma *reestetização da violência* através de éticas privadas⁴⁹, uma *cultura da evitação* enquanto *ethos* excludente da sociedade carioca contemporânea⁵⁰, ou mesmo uma *cidade partida*⁵¹, definições estas que, mesmo com suas particularidades teóricas e metodológicas, em suas múltiplas perspectivas da temática da violência urbana no Rio de Janeiro, em muito podem se aproximar de uma determinada leitura da obra de Rubem Fonseca.

A questão que aqui apresento é que a *representação* dessa violência assume em Fonseca e nos autores mencionados características distintas de construção. Enquanto naqueles há uma nítida busca de instauração da ordem perdida ou a reconstrução de novos espaços comunitários, em Fonseca existe a ideia de que a ordem social nunca foi realmente fundada, tal como pensava romanticamente o *roman noir* clássico. Decadência e barbárie seriam as grandes manifestações da civilização, porém, por uma via própria:

Provavelmente, o fato da violência urbana e do crime serem recorrentemente utilizados pela literatura moderna para compor o que se poderia denominar de imagem sintética da cidade pode ser compreendido como uma derivação da *kulturkritik* que percebia a cidade moderna com negação da civilização.⁵²

Uma grande exemplificação dessa ausência pode estar expressa nas duas partes do conto “Passeio noturno”.⁵³ Nele, um empresário que chega em casa depois de um dia estafante e só encontra indiferença e tédio – os filhos no quarto, já que não precisavam naquele momento de dinheiro; e a esposa bebendo um whisky, pois eles tinham conta conjunta – possui como forma de relaxamento dirigir tranquilamente seu jaguar com reforço no para-choque para matar vítimas aleatórias. Como sublinha Luís Costa Lima, no mesmo ensaio,⁵⁴ seria um erro tentar distinguir na atitude deste empresário-narrador uma retomada da ideia do assassinato como um ato gratuito, como percebe De Quincey em seu “O Assassinato como uma das Belas Artes”, pois isso “[...] seria estetizar a narrativa, i.e., trazê-la para o campo da excepcionalidade e assim afastar a visão de dentro que apresenta da nossa sociedade”.⁵⁵ O narrador de “Passeio Noturno” é um sujeito normal, como aponta Costa Lima, já que todo o enredo é constituído a partir do clichê do homem bem-sucedido sufocado pelo *stress* e pela insegurança dos “dias terríveis de trabalho”. A maneira não-ortodoxa do narrador de encontrar o relaxamento, todavia, pode ser percebida através de um paradoxo: por um lado está inserida na lógica da sociedade de consumo que o conto visa a criticar e, por outro, se distinguiria pela das formas de

46
Cf. Bakhtin, 1987.

47
Paoli, 1982.

48
Zaluar, *op. cit.*

49
Soares e Carneiro, 1996.

50
Silva e Milito, *op. cit.*

51
Ventura, 1996.

52
Rodrigues, 1993:17, nota.

53
Fonseca, 1975.

54
Lima, *op. cit.*:151.

55
Fonseca, *op. cit.*

relaxamento expressas pelos clichês habituais – squash, tênis, quem sabe...

Além do mais, nos contos *violentos* da literatura de Rubem Fonseca a própria violência não possui, substancialmente, um acréscimo real, problema este constante na recepção cotidiana da violência produzida pelo discurso midiático. Na verdade, o que há é uma possibilidade potencializada dessa violência como um processo necessário em um cotidiano pouco avesso à novidades, onde a rotina impera constantemente

O romance *Agosto*⁵⁶, sucesso de vendas e transformado em série de TV, pode ser percebido como uma síntese do que até aqui buscamos ressaltar. Anteriormente, vimos que o romantismo expresso no *roman noir* tradicional era uma das principais vítimas da paródia fonssequiana. O comissário Mattos, personagem muito próxima em seu caráter ao já citado Vilela, parece mesmo assim ser o grande exemplo que cria a distopia nesta hipótese: contrariamente a Mandrake, ele é ético, honrado. Seus pudores, até mesmo sexuais, chegam próximos aos do folhetinesco.

Mattos em tudo lembra Marlowe, o herói de Chandler: solitário, honrado, sem sorte com os amores. Estamos assim diante de um texto em que o distanciamento crítico e paródico, como o conceituado por Hutcheon, não se manifesta? Não. No desfecho do livro, Mattos recebe a visita de Chicão, o assassino que ele procurara durante todo o livro. Mattos é assassinado. *Elementar, meu caro Durkheim*: não dá mais para Marlowe.⁵⁷

56

Fonseca, 1993.

57

Devo os argumentos desenvolvidos sobre Agosto a Freire Filho, op. cit.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Marco Antonio de. Elementar, meu caro Durkheim! **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, V. XXII, nº ½, 1991.
- BAKHTIN, Mikahil. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Ed. EDUSP, 1993.
- _____. **Estética de la creación verbal**. México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- _____. **La poétique de Dostoiévski**. Paris, Seuil, 1970.
- BOILEAU-NARCEJAC. **Le roman policier**. Paris, PUF, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: **História universal da infâmia**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- _____. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CHANDLER, Raymond. *The big sleep*. New York: Vintage Books, 1988.
- _____. *The simple art of murder: an essay*. In: **The simple art of murder**. New York: Vintage Books, 1988a.
- _____. **A dama do lago**. São Paulo: Nova Cultural, 1984.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- FIGUEIREDO, Vera F. de. O assassino é o leitor. **Matraga**. Vol. II, 4/5, ago/1988.

FONSECA, Rubem. Davi Neves e Rubem Fonseca falam de Lúcia McCartney. **Filme Cultura**. Ano III, nº 17, nov/dez, 1970.

_____. **Os prisioneiros**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978.

_____. **A coleira do cão**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d..

_____. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Olivé Editor, 1973.

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. **O cobrador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **A grande arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

_____. **Contos reunidos**. Bóris Schanaiderman (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994d.

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

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

_____. **Confraria dos espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FREIRE FILHO, João. **Palavras, pênis e punhos - A musa perversa e os limites da representação**. Tese de Mestrado, Departamento de Letras, PUC-Rio, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York and London: Routledge, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **Aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. O cão pop e a alegoria cobradora. In: **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOWE, Elisabeth. A cidade de Rubem Fonseca. **Escrita — Revista de Literatura**. Ano VIII, nº 36, maio, 1983.

_____. *The city in Brazilian literature*. London and Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

LUCAS, Fábio. Literatura da repressão. **Escrita — Revista de Literatura**. Ano VIII, nº 36, maio, 1983.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. São Paulo: Busca Vida, 1989.

NISBET, Robert. *La formación del pensamiento sociológico*. Buenos Aires: Amorroatu Editores, 2 vols., 1977.

_____. *Sociology as an art form*. New York: Oxford University Press, 1976.

PAOLI, Maria Célia. Violência e cidadania. M. C. Paoli (org.) **Violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RODRIGUES, José Augusto de Souza. **Imagens da ordem e da violência no Rio de Janeiro**. Tese de Mestrado, IUPERJ, 1993.

SANT'ANNA, Sérgio. **O monstro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Notas de Manfredo Rangel, repórter (O caso Kramer)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1979].

SILVA, Hélio e MILITO, Cláudia. **Vozes do meio-fio**. São Paulo: Relume-Dumará, 1995.

SOARES, Luiz Eduardo (organ.). **A violência no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. Faça a coisa certa: o rigor da indisciplina. In: **Os dois corpos do presidente**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER, 1993.

_____. **Metamorfose e unidade sintática em um mundo só**. Texto apresentado no seminário “As Ciências Sociais e a temática da globalização”. S.d.

SOARES, Luiz Eduardo e CARNEIRO, Leandro Piquet. Os quatro nomes da violência: um estudo sobre éticas populares e cultura política. In: L. E. Soares (org.), **Violência e política no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996..

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ZALUAR, Alba. Prá não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. Lilia M. Schwarcz (org.) **História da vida privada**. São Paulo, 1998.

_____. **O condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

_____. Teleguiados e chefes: juventude e crime. **Religião e Sociedade**, 15/1, 1990.