

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras

TÁSSIA BELLOMI PATREZI

NA TRILHA DA NARRATIVA POLICIAL BRASILEIRA:
LUIZ LOPES COELHO E RUBEM FONSECA



Araraquara - 2009

TÁSSIA BELLOMI PATREZI

NA TRILHA DA NARRATIVA POLICIAL
BRASILEIRA: LUIZ LOPES COELHO E RUBEM
FONSECA

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

Orientadora: Profa. Dra. Karin Volobuef

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA - SÃO PAULO

2009

Data de aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Membro Titular:

Membro Titular:

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP - Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca (FCLAr – UNESP);

À Profa. Dra. *Karin Volobuef*, pela orientação, incentivo e amizade em todos os momentos;

À Profa. Dra. *Maria das Graças Gomes Villa da Silva* e Profa. Dra. *Sylvia Helena Telarolli de A. Leite* (FCLAr – UNESP), pelos importantes comentários e sugestões no Exame de Qualificação;

Aos meus pais, *Pedro* e *Maria Cristina*, pelo carinho e apoio a trilhar o caminho acadêmico;

Ao CNPq, pela bolsa concedida,

A todos aqueles que colaboraram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho.

The first thing we see about a story is its mystery. And in the best stories, we return at the last to see mystery again. Every good story has a mystery – not the puzzled kind, but the mystery of allurement. As we understand the story better, it's likely that the mystery does not necessarily decrease; rather it simply grows more beautiful.

Eudora Welty (1976, p. 164)¹

¹ A primeira coisa que podemos ver em uma história é o seu mistério. E nas melhores histórias, nós voltamos atrás só para olhar esse mistério mais uma vez. Toda boa história tem um mistério – não do tipo enigmático, mas o mistério do deslumbramento. Ao passo em que entendemos melhor a história, é provável que o mistério não seja necessariamente desmistificado; ele simplesmente se amplifica de uma maneira mais bela.

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo sobre contos policiais de dois autores brasileiros: Luiz Lopes Coelho (1911-1975) e Rubem Fonseca (nasc. 1925). A presente dissertação destina-se a entender um pouco melhor a história e importância do gênero policial no Brasil. Para isso, busca-se inicialmente subsídios na produção de Luiz Lopes Coelho, um autor atualmente em processo de reedição (*A idéia de matar Belina*, Ed. DBA, 2004). Coelho amparou-se na “fórmula” do gênero policial como estímulo para sua criatividade, mas sua obra vai além: longe de meramente repetir padrões, o autor construiu narrativas repletas de humor e sensibilidade, nas quais o crime é apenas mais um dentre os vários elementos que compõem um quadro rico e sutil das relações humanas. Rubem Fonseca, por seu turno, é um dos mais expressivos nomes do romance e conto policial brasileiro, caracterizando-se pela representação da violência dos centros urbanos. A análise dos dois autores permitiu ressaltar algumas especificidades de suas produções, assim como trazer à tona elementos que apontam para as possibilidades e transformações da narrativa policial no Brasil.

Palavras-chave: narrativa policial - Luiz Lopes Coelho - Rubem Fonseca – conto – detetive.

ABSTRACT

The current work proposes a study on the police short stories of two Brazilian writers: Luiz Lopes Coelho (1911-1975) and Rubem Fonseca (born in 1925). In this text, we try to understand a bit better the history and importance of the crime story in Brazil. To reach this goal, on one hand, we primarily search important traces on Luiz Lopes Coelho's work, an author whose production is in stage of reedition (*A idéia de matar Belina*, Ed. DBA, 2004). Coelho has based his plots on the classic recipe for the crime story as an impulse for his creativity, but his work goes further: far from merely repeating patterns, this author has built stories full of humor and sensibility, in which the crime is one element among many others that compose a rich and fine frame about human relationships. On the other hand, Rubem Fonseca is one of Brazil's most significant novel and detective short stories writer, who deals with the representation of violence throughout the cities. The analysis of both authors has allowed us to point out some of their characteristics, as well as to expose elements which demonstrate possibilities and transformations in the history of Brazilian crime story.

Key words: crime story – Luiz Lopes Coelho – Rubem Fonseca – short story – detective.

Patrezi, Tássia Bellomi

**Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e
Rubem Fonseca / Tássia Bellomi Patrezi – 2009.**

122 f., 30 cm

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ROMANCE POLICIAL: SEUS MESTRES, SUAS TÉCNICAS E SUA DIVERSIDADE.....	12
2. TEORIAS DO CONTO.....	31
3. A NARRATIVA POLICIAL BRASILEIRA.....	49
4. ANÁLISE DOS CONTOS DE LUIZ LOPES COELHO.....	53
4.1 “ <i>Crime mais que perfeito</i> ”.....	53
4.2 “ <i>Simte, o irmão de Têmis</i> ”.....	60
4.3 “ <i>Um candelabro apaga uma vida</i> ”.....	67
4.4 “ <i>E o delegado assassinou o assunto</i> ”.....	74
5. ANÁLISE DOS CONTOS DE RUBEM FONSECA.....	80
5.1 “ <i>Mandrake</i> ”.....	81
5.2 “ <i>O Cobrador</i> ”.....	87
5.3 “ <i>Passeio noturno</i> ” – partes I e II.....	100
6. LUIZ LOPES COELHO E RUBEM FONSECA	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115

INTRODUÇÃO

O gênero policial vem atraindo um número cada vez maior de leitores, cuja marca distintiva não é a faixa etária ou classe social, mas o fascínio pelo crime, mistério e suspense – e, quem sabe, até mesmo por um senso de justiça. Trata-se de um gênero especialmente atraente às massas, pois permite que aqueles que se sentem em situação desprivilegiada no cotidiano passem de objeto (vítima) a sujeito (detetive), interessando-se então por seguir no encalço das pistas para decifrar enigmas. Tal “investigação” acaba munindo esse leitor tão tolhido no dia-a-dia de um instrumento (a leitura) que viabiliza alguma autonomia de percepção e julgamento.

Esse tipo de romance está intimamente ligado à psicologia humana: o policial, em sua forma embrionária e clássica, prende seus leitores pela curiosidade. Temos tanto a curiosidade dolorosa, criada pela tensão e obscuridade da narrativa (suspense), quanto a agradável, surgida na esperança de um desfecho satisfatório e na descoberta da verdade. Os leitores sentem alívio (prazer) ao final da história porque houve a revelação da verdade sobre a autoria do crime (a curiosidade foi satisfeita). Conforme Lins (1953, p. 11), “A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores.”

Na presente dissertação, tentamos entender um pouco melhor a história e importância do gênero no Brasil. Para isso, buscamos os vestígios nas obras de dois autores brasileiros: Luiz Lopes Coelho (1911-1975) e Rubem Fonseca (nasc. 1925), apontando

alguns traços distintos de suas produções e trazendo a lume elementos que demonstrem as possibilidades e transformações na narrativa policial brasileira.

Organizamos nosso trabalho em seis capítulos, além da presente Introdução e Considerações finais. O primeiro capítulo da dissertação, intitulado “Romance policial: seus mestres, suas técnicas e sua diversidade”, traz um discurso crítico sobre o gênero policial, apontando suas raízes, características estruturais e percurso histórico, desde o século XIX com as narrativas de Edgar Allan Poe até as variantes mais contemporâneas do gênero, como o romance negro. No capítulo seguinte preocupamo-nos em elaborar um estudo sobre as teorias do conto para dar suporte à análise do *corpus* da pesquisa, constituído por oito narrativas policiais. Passamos brevemente pelas teorias aventadas para a gênese da *short story* e também pelo percurso e composição estrutural dessa forma literária ao longo dos séculos, baseando-nos em teóricos como Massaud Moisés, Charles May, Nádia Gotlib, Júlio Cortazar, entre outros. Ao discorrer sobre as teorias do conto, tivemos em vista estipular e delimitar os pontos teóricos em que devem ser baseadas as análises das narrativas policiais de Coelho e Fonseca ao final do trabalho.

O terceiro capítulo traz um panorama da literatura policial em território brasileiro, sendo que o primeiro romance do gênero intitula-se *O Mistério* (folhetim com 47 capítulos), escrito a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, publicado em capítulos pelo jornal “A Folha” a partir de março de 1920. Ainda neste capítulo, voltamos nosso olhar para a produção brasileira atual, uma vez que nos últimos anos houve um acentuado aumento de autores nacionais que podem ser considerados como filiados à tradição da literatura policial.

Nos capítulos 4 e 5 chegamos ao ponto crucial da dissertação: a análise dos contos de Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca. São eles: “Crime mais que perfeito”, “Simte, o

irmão de Têmis”, “Um candelabro apaga uma vida” (da obra *A morte no envelope*) e “O delegado assassinou o assunto” (de *A idéia de matar Belina*), da autoria de Coelho, e “O Cobrador”, “Mandrake” (*O Cobrador*), “Passeio noturno parte I” e “Passeio noturno parte II” (*Feliz Ano Novo*), escritos por Fonseca. A escolha dos contos teve em vista sua coerência com os objetivos da dissertação. Assim, esses textos de Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca permitem verificar as especificidades de cada autor e, ao mesmo tempo, colocar em evidência aspectos diferentes da narrativa policial no Brasil. Buscamos não uma análise exaustiva de cada texto, mas isolar elementos que nos servirão como hipóteses na análise final (contrastiva) entre os autores, tema que ocupa o sexto e último capítulo da dissertação.

Iniciemos, portanto, nossa trilha pelos melindrosos caminhos da literatura policial, coletando as pistas para algumas incógnitas que a pesquisa se propõe a desvendar.

1. ROMANCE POLICIAL: SEUS MESTRES, SUAS TÉCNICAS E SUA DIVERSIDADE

Segundo Sônia Salomão Khéde (1987, p. 44-47), o discurso crítico sobre o romance policial apareceu por volta de 1910, podendo ser dividido em três linhas básicas:

- a) Obras de erudição que revelam origens remotas da narrativa policial, quer estejam na Bíblia, nas lendas orientais ou em clássicos da literatura, prendendo-se ainda a obras esquecidas ou desconhecidas.

Alguns estudiosos, como Raimundo Magalhães Jr., afirmam que as origens mais remotas do conto policial se encontram na Bíblia. Assim, foram os judeus que o criaram, em sua forma embrionária, a partir do profeta Daniel, que aparece “como uma espécie de ancestral de Sherlock Holmes e dos detetives modernos, habituados a solver crimes através de inspiradas e engenhosas deduções” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 209). Um exemplo seria o episódio do julgamento de Susana, acusada falsamente de adultério por dois anciãos, já que estes não conseguiram fazer com que ela se entregasse a eles. Antes de Susana ser levada à punição, o profeta Daniel, guiado por Deus, interrogou os velhos separadamente, para comprovar a veracidade de suas acusações contra a mulher. Como as respostas destes foram contraditórias, Susana foi considerada inocente e liberta de seu castigo, enquanto os falsos acusadores sofreram o “mesmo mal que eles tinham tentado sobre seu próximo” (Evangelho de Daniel, cap. 13, versículo 61). Há, nessa história bíblica, o embrião do

sistema de investigação criminal, ainda hoje utilizado tanto na rotina policial quanto nas histórias do gênero.

Outros críticos acreditam que as narrativas de enigma tenham raízes no romance de aventuras, como Paulo de Medeiros e Albuquerque. Segundo o estudioso, “com o advento do raciocínio e da lógica, o romance de aventuras se transformou, após um longo e algumas vezes confuso período evolutivo, no que chamamos hoje de romance policial.” (1979, p. 01)

Ainda há outros autores que afirmam que esse gênero tenha emergido dos contos de terror. Esse é o caso, por exemplo, de Álvaro Lins (1953, p. 14-15), que vê essa narrativa como estando contida em um mundo circunscrito, fascinando seus leitores não só pelo extraordinário, mas também pela ligação com o mundo de horrores, já que mesmo o homem mais virtuoso ou o mais pacífico carrega em si o potencial de cometer atos violentos ou criminosos.

Quanto aos clássicos literários frequentemente lembrados pelos escritores como precursores distantes dos romances policiais, podemos citar: Sófocles (*Édipo Rei*), Shakespeare (*Hamlet*), Voltaire (*Zadig*), Balzac (*Maître Cornelius*), entre outros. Nesse sentido, Raimundo Magalhães Jr. chega até a apontar um poeta latino, Públio Virgílio Maro, que viveu entre os anos 70 e 19 a.C., por sua história de Hércules e o gigante Caco (situada no oitavo livro da *Eneida*).

b) A segunda linha crítica baseia-se na visão filosófico-sociológica, pré-textual, tomando as obras policiais como fenômenos sócio-culturais. Ou ainda, “como metáfora para teses de cunho ideológico, que pouco têm a ver com as questões textuais propriamente ditas” (KHÉDE, 1987, p. 45).

Segundo Khéde, esses estudos são relevantes para a localização temporal do gênero, embora seja problemática uma visão que reduza as narrativas policiais a meras causas históricas. Obviamente, elas não são independentes das questões culturais e filosóficas que as cercam, mas cada romance deve ser avaliado a partir de estruturas internas e da dinâmica que estas estabelecem com estruturas externas, o que possibilitaria a relação da crítica textual com fatores históricos formadores do gênero.

Ernest Mandel argumenta em *Delícias do crime* (1988) que as narrativas policiais constituem um fenômeno vinculado à própria história da sociedade e de suas relações. Vejamos mais de perto essa teoria: segundo Mandel, o moderno romance policial tem suas mais remotas origens na literatura popular sobre os “bons bandidos”: de Robin Hood e Til Eulenspiegel até *Die Räuber (Os bandoleiros)* e *Verbrecher aus verlorener Ehre (O criminoso da honra perdida)*, de Schiller. “A tradição das histórias dos bandidos é venerada no mundo ocidental, começando com os movimentos sociais que contestavam os regimes feudais e recebendo um poderoso ímpeto com o início da decadência do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI” (MANDEL, 1988, p. 17). A tese de que os “bandidos sociais” eram ladrões de uma categoria diferente, a quem o Estado e as classes mais altas encaravam como foras-da-lei e os camponeses veneravam por praticarem ações dentro dos limites de ordem moral (roubar aos ricos para dar aos pobres...) é, no mínimo, ambígua. Porém “é óbvio que é mais fácil para um camponês lidar com esse tipo de bandido do que com nobres e mercadores, razão pela qual os camponeses não apoiavam as autoridades contra estes antigos rebeldes.” (MANDEL, 1988, p. 17)

E mesmo que os bons bandidos expressassem uma revolta populista e não-burguesa contra o Feudalismo, a burguesia revolucionária compartilhava o mesmo sentimento de

injustiça do bandido, diante das forças de um sistema tirânico que eles próprios desejavam subverter.

Desta forma, a tradição de protesto social expressa nas histórias dos bandoleiros, transmitida por várias décadas através de canções e contos folclóricos, foi consolidada na literatura por autores de classe média, da burguesia e até mesmo da aristocracia: Cervantes, Defoe, Fielding, Schiller, Byron, entre outros. Podemos observar que as obras desses autores foram escritas especificamente para a classe alta – sendo a única capaz de comprar livros naquela época. Ao lado dos romances desses escritores também surgiu uma atividade literária de maior apelo popular: “os volantes lidos e vendidos nos mercados, o famoso *Images d’Epinal*; as grandes tiragens dos *complaintes*; as crônicas populares como o *Newgate Calendar* e o melodrama popular, que atingiu seu auge nos teatros de Paris do Boulevard du Temple.” (MANDEL, 1988, p. 21).

Mandel defende que, até então, não havia necessidade de serem criados protagonistas como detetives e policiais, tradicionais ao gênero em questão; uma boa lição de caridade cristã no epílogo já resolveria tudo. Entretanto, no século XIX, o Boulevard du Temple já era chamado de Boulevard du Crime. Durante dois séculos, o governo impediu o desenvolvimento do teatro popular, e a imprensa do século XVIII tentava esconder do público a realidade sobre o aumento da criminalidade nas ruas de Paris. O sentimento de insegurança, primeiramente instaurado entre a pequena burguesia e as camadas alfabetizadas da classe trabalhadora, logo se espalhou pela alta sociedade. Criminosos profissionais, até então desconhecidos no século XVIII, se tornaram uma realidade para a nova época. Conforme dados de Mandel (1988, p. 22), Balzac relacionou o aparecimento de tais bandidos com o início do capitalismo e as conseqüentes taxas elevadas de desemprego.

O crescimento da criminalidade nas ruas da capital francesa não podia mais ser ignorado. E isso renderia grandes negócios para o teatro popular e para a imprensa, pois “por que não deveriam tentar aumentar os lucros e acumular capital, suprindo o gosto do público com histórias de arrepiar os cabelos sobre assassinatos, reais ou imaginários?” (MANDEL, 1988, p. 23). E assim, proliferaram os melodramas que traziam assassinatos a sangue frio e até mesmo crimes verdadeiramente ocorridos.

Segundo Ernest Mandel indica, Thomas De Quincey, através de um ensaio de 1827 (“Do assassinato como uma das Belas Artes”) abriu as portas para escritores como Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Gaboriau, ao insistir nas delícias do assassinato, e da especulação sobre a descoberta dos criminosos.

A crescente preocupação e interesse das classes mais altas pela criminalidade chamou a atenção também dos grandes romancistas da época, como Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Alexandre Dumas e até Dostoievski. A preocupação social e o incentivo ideológico existiam de fato nesses autores, mas ainda havia um outro motivo para que eles se voltassem para as histórias policiais: os motivos materiais, ou seja, a dificuldade financeira, a procura de um público maior, a possibilidade de lucros ao escrever para novas revistas populares e folhetins.

Se observarmos o papel dos criminosos nos enredos da época, podemos dizer que há uma fase de transição entre o bom e o mau bandido. A burguesia, não mais revolucionária, ocupava o poder. No entanto, “os grandes autores não traíam uma romântica admiração pelo ‘bom bandido’”. (MANDEL, 1988, p. 24). Balzac, um arquiconsegador, embora consciente das causas sociais da criminalidade, traz como herói de *Os miseráveis* o ex-prisioneiro Jean Valjean. “A bem da verdade, não existem mais ‘bons bandidos’ naquele antigo sentido. Seus atos criminosos são tratados como ações de patifes, embora possuam

coração de ouro e se redimam através de uma devoção parental para com jovens e mais ou menos inocentes vítimas da crueldade das classes dominantes ou da perseguição policial. São figuras de transição: não mais os nobres bandidos de ontem, mas ainda não os vilões cruéis dos romances policiais do século XX.” (MANDEL, 1988, p. 24-25). Para entender como se chegou ao fim dessa transição, ou seja, aos cruéis bandidos do século XX, Mandel examina tanto a função objetiva da narrativa popular quanto suas transformações ideológicas na última metade do século XIX.

A literatura popular, chamada pelo historiador alemão Klaus Inderthal de “prosaica reflexão da sociedade burguesa” (conforme lemos em MANDEL, 1988, p. 25), responde a uma necessidade de distração, de sobrepujar a “monotonia crescente e a estandardização do trabalho e do consumo da sociedade burguesa através de uma inofensiva [...] reintrodução da aventura e do drama na vida cotidiana.” (1988, p. 26) E, para passar as horas vagas, a burguesia inconscientemente dá preferência a uma literatura que traga a ideologia correspondente à sua realidade e concepção. Nesse ponto, entendemos como o bom bandido se transforma no cruel vilão: a revolta contra a propriedade privada se torna individualizada. A burguesia defende a punição daqueles que infringirem a propriedade particular. “Com a motivação deixando de ser social, o rebelde se torna ladrão e assassino” (MANDEL, 1988, p. 26). Eis então, em suma, o significado para a ascensão da narrativa policial no século XIX, em meio ao desenvolvimento pleno do capitalismo, da criminalidade e da nova posição social ocupada pela burguesia.

Marx, em sua obra *Teorias sobre a mais-valia*, faz uma interessante aplicação do papel do criminoso em meio à sociedade burguesa, conforme explicita Ernest Mandel:

O criminoso quebra a monotonia e a segurança cotidiana da vida burguesa. Desta forma impede a estagnação e dá margem àquela tensão e agilidade incômoda sem a qual até o atrito da competição seria anulado. Desta maneira, o criminoso dá um estímulo às forças produtivas. Enquanto o crime ocupa parte desta população. [...] Assim, o criminoso surge como um daqueles “contrapesos” naturais que acarretam um equilíbrio correto e abrem toda uma perspectiva de ocupações úteis. (MANDEL, 1988, p. 29-30)

Quanto ao papel da polícia na primeira parte do século XIX, o aparato do Estado era ainda, anacronicamente, semifeudal; uma instituição com a qual a burguesia tinha que lutar para que pudesse consolidar seu poder financeiro e social. “A força policial era tida como um mal necessário, dedicada à usurpação do direito e das liberdades do indivíduo; quanto mais fraca, melhor” (MANDEL, 1988, p. 34). Mas tudo isso mudou a partir da revolta das classes trabalhadoras francesas contra a exploração e a pobreza, entre 1830 e 1848. A violência dessas rebeliões instaurou o medo na burguesia pela primeira vez: eram necessários um Estado mais forte e uma força policial que mantivesse vigilância sobre as classes inferiores, rebeldes, e portanto criminosas, segundo a ideologia burguesa. Além disso, a realidade das prisões também sofria mudanças. Os índices de roubos e fraudes eram cada vez mais altos; portanto, devedores evacuavam as celas para ceder lugar a ladrões, assaltantes e assassinos, o que contribuiu para elevar o *status* social das autoridades policiais.

Mas, ao contrário do que se possa imaginar, os primeiros detetives dos contos policiais não se encontravam em meio aos agentes da lei: eram homens intelectuais, brilhantes, oriundos da classe alta, e não meros policiais. Há uma grande distância entre a realidade da época e os fatos expressos nas narrativas em questão.

De certa forma, podemos dizer que o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma. O problema é analítico, e não social ou jurídico.

Para Mandel, “a transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos em ‘mistérios’ que possam ser solucionados, representa uma tendência comportamental ideológica e típica do capitalismo.” (1988, p. 38). Com o progresso científico, o desenvolvimento da indústria e dos transportes, todas as relações humanas na sociedade burguesa tendem a ser empiricamente analisadas, mensuráveis, quantificadas e previsíveis. São divididas e estudadas como se fossem uma matéria química vista em um microscópio, a mente analítica predominando sobre a sintética, subjetiva. Sendo assim, podemos dizer que a narrativa policial representa a apoteose do pensamento burguês, já que traz em si a apoteose do pensamento analítico. Os crimes, os assassinatos têm uma lógica, e podem ser provados através de matérias e fatos concretos, que são as pistas. Tudo está à disposição do leitor, basta apenas que ele utilize seu raciocínio. O romance policial é uma espécie de protótipo da máquina moderna, que pode ser composta, montada e desmontada por várias vezes.

Passando para o século XX, observamos que a Primeira Guerra Mundial pode ser considerada como um divisor de águas entre o tipo das histórias escritas por Doyle e Poe e os clássicos que surgiram na década de 20 e 30. De acordo com Mandel, o romance policial atinge sua idade de ouro no período entre guerras, cujos principais autores são: Ellery Queen, G. K. Chesterton, Anthony Berkeley, Dorothy Sayers, Agatha Christie, entre outros. Em suma, podemos dizer que o romance policial entre guerras e pós-guerra representa uma certa nostalgia no campo da literatura “trivial”, pois

para a massa da pequena burguesia dos países anglo-saxões e da maior parte da Europa, assim como para partes das camadas mais amadurecidas da classe dominante, a Primeira Guerra Mundial marcou um divisor de águas e uma correspondência com o Paraíso Perdido: o fim da estabilidade, a liberdade de gozar a vida num ritmo sossegado, a um custo aceitável, a crença num futuro assegurado e num progresso sem limites. [...] Quando terminou a guerra, a estabilidade não retornou à pequena burguesia, ainda essencialmente conservadora, que foi tomada pela nostalgia. (MANDEL, 1988, p. 56)

Para Ernest Mandel, o gênero policial é uma apoteose do pensamento analítico, ou seja, do pensamento burguês capitalizado, em que a história do crime no mundo real é a chave para a evolução da ficção policial, ou seja, o romance policial é a imagem refletida do espectro da sociedade.

c) A terceira linha crítica liga-se às questões normativas do gênero, definindo-lhe os elementos básicos. Neste caminho, poderíamos citar os pesquisadores: Tzvetan Todorov (*As estruturas narrativas*) e Boileau e Narcejac (*O romance policial*).

Todorov estabelece uma tipologia para o gênero policial, sendo que o divide em três categorias: romance de enigma, romance negro e romance de suspense. O primeiro caracteriza o romance policial clássico, tendo seu auge no período entre guerras. “Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquirido. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum” (TODOROV, 1969, p. 96). Segundo o estudioso, a primeira história (do crime) conta o que

se passou efetivamente, sendo nomeada como “história de ausência”, pois não pode estar imediatamente presente no livro. Já a história do inquérito não tem nenhuma importância em si mesma, servindo apenas de mediadora entre leitor e história do crime, pois explica como o narrador tomou conhecimento dos fatos. Essas definições, de acordo com Todorov, são de dois aspectos de toda obra literária, defendidos pelos formalistas russos: a fábula, realidade evocada, e a trama, caracterizada pelos processos literários de que se serve o autor, como o tempo literário (prolepses, analepses, etc.). Desta forma, “trata-se pois, no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente mas é real, a outra presente mas insignificante. Essa presença e essa ausência explicam a existência das duas na continuidade da narrativa” (TODOROV, 1969, p. 98).

Em contradição, o romance negro funde as duas histórias, ou, nas palavras de Todorov, “suprime a primeira e dá vida à segunda” (1969, p. 98). Esse tipo de narrativa, criado nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, coincide com a ação; não há mais um crime anterior ao momento dos fatos relatados. “A prospecção substitui a retrospectiva” (TODOROV, 1969, p. 99). Não há um mistério, nem mesmo uma história a adivinhar. Entretanto, o interesse do leitor não diminui, pois a curiosidade do romance de enigma, que vai do efeito à causa, é substituída pela expectativa do que vem pela frente durante a leitura de um romance negro, recheado de descrições frias e fatos aterradores, pois, nessa categoria, Todorov argumenta que “tudo é possível” (1969, p. 99).

Entre as duas formas tão distantes de romance policial, surge uma terceira: o romance de suspense. Este mescla algumas propriedades dos tipos descritos até agora e surge como forma inovadora, pois mantém o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente, mas recusa-se a reduzir a segunda a uma mera detecção da verdade. A segunda história ganha destaque, sendo que o leitor não está interessado apenas no que se sucedeu,

mas também no que acontecerá mais tarde, havendo o questionamento referente tanto ao futuro quanto ao passado. Além disso, surge a história do “suspeito-detetive”, pois, para provar sua inocência, o protagonista (acusado injustamente) deve encontrar por si só o verdadeiro culpado, mesmo que isso ponha em risco sua vida. “Pode-se dizer que nesse caso, a personagem é ao mesmo tempo o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial, dos verdadeiros assassinos)” (TODOROV, 1969, p. 103).

Ao finalizar a teoria presente em *As Estruturas Narrativas*, Todorov pergunta: O que devemos fazer com obras que não se encaixam na classificação? E afirma:

se entretanto esta forma (ou outra) se tornar o novo germe de um novo gênero de livros policiais, não será este um argumento contra a classificação proposta: [...] o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso. (1969, p. 104).

Pierre Boileau e Thomas Narcejac, na obra *O Romance Policial*, defendem que cometemos um erro duplo quando nos contentamos em explicar o romance policial por sua história. Para os estudiosos, a raiz profunda do gênero está em nós mesmos: “somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível. Enquanto não compreendemos, sofremos. Mas, desde que compreendemos, experimentamos uma alegria intelectual incomparável” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 9-10). Segundo os autores, o gênero em questão tem em sua gênese algumas circunstâncias específicas, inerentes à própria evolução social, como: o aparecimento de uma civilização urbana, e assim o surgimento das diferentes classes sociais; o aparecimento e desenvolvimento da polícia

como tipo social; o criminoso, que dá origem ao duelo entre o bem e o mal; o público que, apaixonado por tal disputa, fez dos folhetins um sucesso; e finalmente, o positivismo e o determinismo do século XIX, que impulsionaram as histórias de investigação pelo apreço às descobertas e ao pensamento analítico. Em relação às narrativas e suas variações, Boileau e Narcejac, defensores do gênero em sua mais tradicional versão, nomeiam três tipos de romance a partir da análise das obras de alguns autores policiais: o romance-dedução, como é o caso de Edgar A. Poe e Connan Doyle, o romance-jogo, como Austin Freeman e outros autores que seguem as regras de Van Dine, e o romance-problema ou romance psicológico, como é o caso das obras de Agatha Christie em que temos Miss Marple como detetive. Mas, em geral, as três peças mestras do romance policial são: o crime misterioso, o detetive e a investigação. Para os dois estudiosos, tais elementos permitirão múltiplas combinações e, em todos os casos, haverá um problema, já que, por definição, “o romance policial é um problema” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 19).

Apresentamos até então algumas teorias acerca do gênero policial, com nomenclaturas e tipologias diversas, mas, na realidade, em qualquer uma dessas linhas críticas sempre encontraremos pistas que nos permitam identificar o policial como um tipo de literatura que se caracteriza por ser objetivo, fugindo dos abusos da emoção e dando espaço ao raciocínio, à inteligência e ao jogo de induções e deduções. Segundo Flávio Kothe, como novela de massa, o romance policial é constituído de duas estruturas: uma profunda, que define o gênero, e outra superficial, que define a obra (1994, p. 124). A primeira engloba os elementos principais e gerais da narrativa, como o crime misterioso e o trabalho de investigação do detetive. Também poderíamos dizer que, em relação aos

personagens, engloba primordialmente a “santíssima trindade”: detetive, vítima e assassino (1994, p. 149). A outra estrutura pode definir qualitativamente a obra, a partir da criação do romancista. Assim, esse tipo de literatura é mais apreciado pela riqueza de invenção do que pela técnica da escrita.

Mas, como argumenta Sandra Lúcia Reimão, nem toda narrativa em que aparecem esses elementos (um crime, um delito e alguém disposto a desvendá-lo) pode ser classificada como policial. “Isto porque além da presença destes elementos é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc.” (1983, p. 8). Inversamente, como veremos nos próximos capítulos, alguns contos policiais contemporâneos dispensam por muitas vezes os detetives, as investigações e o mistério, trazendo como narrativa a rotina de um criminoso e explorando sua psicologia através dos delitos cometidos e descritos minuciosamente a nós, leitores.

O verdadeiro romance policial surge no século XIX, publicado em folhetins, sendo Edgar Allan Poe seu criador na forma, nos métodos e nos processos psicológicos ainda hoje vigentes. Além de ser considerado o pai do gênero, Poe cria as bases para vários tipos de narrativas policiais que surgiriam depois; ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive, o que será detalhado mais adiante.

Na época em que o gênero foi criado, surgiram na Europa os jornais populares de grande tiragem. Esses jornais, em algumas seções, valorizavam os chamados *faits divers* (dramas individuais, crimes raros e inexplicáveis etc). Segundo Sandra Reimão, “o desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura desse tipo de narrativa” (1983, p. 12-13). A curiosidade sobre o crime é uma das formas de cultura popular da época.

Assim, para satisfazer o gosto do público, esses jornais criaram condições para o surgimento e divulgação de narrativas que articulassem esses mesmos elementos, entre elas, o romance policial.

Além disso, devemos nos lembrar de que no século XIX há o surgimento do Positivismo, já citado quando apresentamos as teorias de Boileau & Narcejac e de Ernest Mandel. Uma das conseqüências das concepções desse movimento é a crença de que o espírito humano, ou o funcionamento mental, está submetido a princípios gerais como qualquer outro elemento; assim, quem dominar esses princípios saberá usá-los em cada indivíduo, em cada homem particular. Edgar Allan Poe sofre influência do pensamento positivista na concepção de “homem como máquina desmontável” (REIMÃO, 1983, p. 22).

“The Murders in the Rue Morgue” é considerado o primeiro conto policial do gênero, escrito por Poe em 1841 e publicado na *Graham's Magazine*. As outras narrativas do autor de mesma classificação são: “The Purloined Letter” (1845), “The Mystery of Marie Roget” (1850), “Thou Are The Man” (1850) e “The Gold Bug” (1843). Com exceção da última, a figura que atua nessas histórias é Dupin, o primeiro detetive digno dessa qualificação. Nádia B. Gotlib afirma que o personagem é um espelho de seu criador, ou seja, é tão analista quanto o próprio Poe demonstrava ser (1999, p. 38).

Dupin é quase que um tipo, uma caricatura: é a voz da razão, aquele que traz a verdade à tona. É frio e calculista, tem maneiras esquisitas, não se envolve em relacionamentos amorosos, e seu senso de justiça está acima de qualquer tentativa de suborno. A ausência de características e personalidade próprias salienta ainda mais a capacidade de raciocínio desse personagem, tido como “máquina de leitura de indícios via intelecto” (REIMÃO, 2005, p. 08). Esses aspectos de Dupin permitem que ele exerça sua função básica: ser o instrumento esclarecedor do enigma inicial.

Cada conto de Poe apresenta uma faceta diferente. Em “The Murders in the Rue Morgue” há o assassinato violento – com navalhadas, facadas, estrangulamento –, cuja autoria é especialmente misteriosa porque as circunstâncias do crime excluem a autoria de um ser humano mortal (restando a alternativa de uma interferência sobrenatural). Já em “The Purloined Letter” não há nenhuma morte violenta, mas uma história de furto solucionada com muita sagacidade pelo detetive Dupin. “The Gold Bug” não possui a figura do detetive, mas constitui-se em uma história cheia de mensagens cifradas.

E. A. Poe estabelece assim os parâmetros para o gênero através de suas narrativas policiais, os quais podem ser resumidos em seis regras descritas por François Fonseca, reproduzidas por Boileau e Narcejac (1991, p. 22):

- 1) o caso apresentado é tão misterioso que parece insolúvel;
- 2) um personagem (ou vários) é considerado culpado (e, mais tarde, inocentado) porque os indícios superficiais parecem incriminá-lo;
- 3) minuciosa observação dos fatos (materiais e psicológicos), cuidadosa coleta de depoimento das testemunhas e, acima de tudo, rigoroso método de raciocínio. O detetive não analisa, ele raciocina;
- 4) a solução é totalmente imprevista;
- 5) quanto mais extraordinário um caso parece ser, tanto mais fácil é resolvê-lo (a partir de pistas aparentemente inocentes, mas que têm valor decisivo na descoberta);
- 6) parte-se do princípio de que, ao eliminar todas as impossibilidades, chega-se necessariamente à verdade, mesmo que esta possa parecer incrível à primeira vista.

Essas regras, entre outros elementos, padronizam a primeira diversidade do romance policial: o romance de enigma, romance-dedução ou narrativa de detetive. Como já

observamos antes, Poe, além de criador do gênero, é o exemplo mais expressivo desta variação.

A presença do narrador-memorialista como porta-voz das ações do detetive é uma das características básicas do romance de enigma. Se a narrativa fosse elaborada pela mente dedutiva do investigador, perder-se-ia o sentido da revelação final ao leitor e a conseqüente reconstrução da história.

O verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma. Conforme afirma Ernest Mandel, as primeiras narrativas do gênero “não se preocupavam, verdadeiramente, com o crime ‘em si’. O crime era o arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado” (1988, p. 37).

É interessante também notar algo que raramente questionamos: a origem da polícia. É no mesmo século da criação do romance de enigma que ela surge como instituição. No início do século XIX, os policiais franceses eram recrutados entre os ex-condenados e, “se num primeiro momento há uma aceitação e até uma louvação da polícia, logo a população das novas cidades industriais ficará desconfiada e insatisfeita com essa nova instituição. Para as novas, instáveis e perplexas classes médias, era tênue demais o limite entre um contraventor e um ex-contraventor” (REIMÃO, 1983, p.14). Nisso talvez esteja a explicação para o fato de que todos os grandes primeiros detetives não eram policiais.²

Seguindo a trilha de Edgar Allan Poe, temos: Émile Gaboriau e o inspetor Lecocq, Conan Doyle e Sherlock Holmes (acompanhado por seu “fiel escudeiro”, Dr. Watson), Ellery Queen (pseudônimo dos autores Manford Lepofsky e Daniel Nathan), Agatha

² Vidocq (1775-1857) foi um ex-condenado francês, promovido a chefe de polícia, e lança em 1828 suas memórias, importantes do ponto de vista dos primórdios da narrativa policial, já que é em oposição a esse tipo de investigador que Poe cria o detetive Dupin.

Christie e seus investigadores um pouco mais humanizados Poirot e Mrs. Marple, entre tantos outros.

Ao longo da história da literatura policial, os parâmetros do romance de enigma, ou seja, aqueles primordialmente criados por Poe, foram modificando-se, dando origem a outras variações do gênero.

Uma delas é o romance policial *noir*, ou romance negro, uma literatura policial pós-guerra, comum nas décadas de 40 e 50, cujos fundadores são Raymond Chandler e Dashiell Hammett. As narrativas pertencentes a essa variação são sempre construídas no presente, acompanhando o correr dos fatos, as investigações, ou seja, dando-se no mesmo tempo da ação e não de forma memorialista (contrariando o romance de enigma).

Para os detetives pertencentes aos romances *noir*, investigar não é um *hobby*, eles trabalham em agências ou têm escritórios de investigação. Mas ainda há uma inconfundível continuidade com os detetives particulares do tipo tradicional: a romântica busca da verdade e da justiça pelo que elas representam em si.

Sandra Reimão afirma que “os autores clássicos das narrativas policiais *noir* tinham por objetivo propiciar o reencontro da literatura policial com a realidade do mundo do crime, da qual, eles acreditavam, a literatura enigma estava separada” (2005, p. 12). Conforme Ricardo Piglia, há um modo de narrar nas histórias *noir* que está ligado a um manejo da realidade, o qual ele denomina “materialista”:

em primeiro lugar, o que representa a lei só é motivado pelo interesse, o detetive é um profissional, alguém que faz seu trabalho e recebe seu pagamento [...]; em segundo lugar, o crime, o delito, está sempre apoiado pelo dinheiro: assassinato, roubos, fraudes, extorsões, seqüestros, o elo é sempre econômico (ao contrário, outra

vez, do romance de enigma, onde em geral as relações materiais aparecem sublimadas: os crimes são ‘gratuitos’, justamente porque a gratuidade do móvel fortalece a complexidade do enigma). (PIGLIA, 1994, p. 79)

O romance negro enfoca o crime em seu meio mais freqüente: a marginalidade. Além disso, não existe verdade final absoluta nessas narrativas, acima de qualquer suspeita, ou seja, mais um ponto que contraria uma das principais regras do romance enigma: a interpretação conclusiva e tranqüilizadora do mistério inicial.

Alguns importantes autores do romance *noir* (além de seus próprios fundadores) são Donald Henderson Clarke e William Riley Burnett, ambos inspirados em histórias de gângsteres reais.

Além do romance *noir*, podemos citar outras curiosas variantes da literatura policial, como o romance processual, inspirado no advento do crime organizado do mundo real, o romance de espionagem (tendo como personagem mais representativo o inconfundível James Bond, o 007 mundialmente famoso agraciado com a divulgação cinematográfica), e até mesmo o anticonto policial, que Magalhães Jr. define como “aquele em que as coisas viram pelo avesso e os solenes investigadores são colocados em situação ridícula” (1972, p. 24). Mark Twain é um dos autores que se divertiu em parodiar as histórias de Poe e Conan Doyle. Atualmente, podemos encontrar o gênero policial até mesmo fora das páginas de um livro. Ele ocupa grande parte dos programas televisivos de entretenimento, como é o caso do seriado *Law and Order*, que trata do cotidiano das investigações no FBI norte-americano, exibido no Brasil pelo Universal Channel.

Para melhor fundamentar nosso entendimento do conto policial, consideramos ser uma etapa essencial a elaboração de um pequeno estudo sobre o conto em si. Tal estudo irá nos munir das necessárias ferramentas teóricas para empreendermos a análise literária dos contos de Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca.

2. TEORIAS DO CONTO

O estudo da gênese do conto, em um primeiro estágio, nos remete primordialmente ao século XIX, época em que nomes como E. A. Poe, Guy de Maupassant e Tchekhov dão uma nova acepção a essa forma literária.

Mas, o que muitos críticos e estudiosos não levam em consideração é que a história do conto, em análise mais profunda, nos leva a tempos remotos, difíceis de precisar. O conto, do latim *computare* (contar), é um modo de narrar caracterizado essencialmente pela própria natureza de sua existência: a de simplesmente contar histórias. E a arte de narrar histórias é inerente ao próprio início da civilização. Sendo assim, “além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, o conto é também a mais generalizada, existindo entre povos sem o conhecimento da linguagem escrita” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 09).

As formas mais primitivas do conto eram transmitidas oralmente. Segundo James C. Lawrence,

oral tradition begins with the first human family, and it is to the first oral tradition that we look for the genesis of the short story. Anthropologists assure us that primitive man was endowed with substantially the same imagination, pride in achievement, curiosity, and love of excitement and novelty which characterize the average man today (1976, p. 64-65).³

³ A tradição oral começa com a primeira família humana, e é no início da tradição oral que devemos buscar a gênese do conto. Os antropologistas afirmam que o homem primitivo foi presenteado substancialmente com a mesma imaginação, orgulho nas conquistas, curiosidade e amor à excitação e à singularidade que caracterizam o homem comum de hoje.

É impossível localizar quando o Homem começou a contar histórias, já que as narrativas evoluíram primeiramente de uma tradição oral, sem registros históricos. Para alguns estudiosos, as formas mais primitivas surgiram nos contos egípcios – *Os contos mágicos*, há mais de 4000 a.C. Mas também poderíamos nos lembrar da história de Caim e Abel, da Bíblia, ou textos greco-latinos clássicos, como a *Iliada* e a *Odisséia*, de Homero, ou mesmo as histórias d'*As Mil e uma noites*, que circulavam na Pérsia no século X.

Durante a Idade Média, na França, surgiram os famosos *fabliaux*, forma embrionária do conto, constituída por histórias populares, ou fabuletas em verso. Na Inglaterra, encontramos o mesmo tipo de literatura em versos com o nome de *ballad*. Nessa época, não havia ainda uma distinção entre fábula, conto, anedota, parábola, ou outros tipos de narrativas. Essas histórias, sendo transmitidas oralmente, eram passadas de geração em geração, de família a família, até que elas se espalhassem por toda a Europa, e a literatura dos séculos XII e XIII se desenvolvesse a partir dessa literatura oral. O conto popular evoluiu das formas mais simples e breves para as mais longas, complexas e rebuscadas.

Alguns estudiosos acreditam que exista uma teoria para o conto. Outros, apenas o enquadram no grupo maior da narração, ou seja, na teoria do romance.

Massaud Moisés, no livro *A criação literária* (1985, p. 32), expõe um resumo geral sobre as várias teorias aventadas para a gênese do conto, entre elas:

- teoria indo-européia ou mítica, criada por Jacob Grimm e seu irmão Wilhelm Grimm (mais tarde retomada também pelo lingüista Max Muller), afirmando que a origem do conto remontaria à forma do mito;

- teoria de Theodor Benfey, para quem a Índia deveria ser considerada como berço da forma literária em questão, de onde os contos maravilhosos teriam migrado para o Ocidente, já no século X a.C.;
- teoria etnográfica, desenvolvida na Inglaterra por Andrew Lang, afirmando que o conto seria anterior aos mitos, tendo brotado ao mesmo tempo em várias culturas geograficamente afastadas;
- teoria ritualista, de Paul Saintyves, postulando que os personagens dos contos são caracteres de ritos populares caídos no esquecimento;
- teoria marxista, criada por Vladimir Propp, concluindo que o conto maravilhoso é uma superestrutura cuja análise nos permite reconhecer sinais dos modos de produção e regimes políticos de sua respectiva época.

Mas tais teorias vêm sendo substituídas por uma visão mais flexível, em que as raízes do conto são advindas de tradições heterogêneas, imprecisas, porém ricas em possibilidades.

Nos séculos XVI e XVII, o conto passa a ser uma forma literária altamente cultivada, sobretudo na Itália, graças ao trabalho de Boccaccio, em *Decameron*. O autor seguiu o gênero que os alemães qualificaram mais tarde de *Rahmenerzählung* (“novela enquadrada”), ou seja, “eram narrativas apresentadas dentro de um quadro ou moldura, que geralmente supunha uma reunião de pessoas, por um motivo qualquer, passando cada uma delas a contar uma história, para deleite dos circunstantes, a fim de matar o tempo” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 27). Outros autores seguiram esse modelo de escrita, como Antonfrancesco Grazzini ou Giovanni Francesco Straparola.

Mas é no século XIX que o conto revigora-se de maneira excepcional, chegando ao primeiro plano como forma literária através de teorias e trabalhos de vários autores. Logo a partir da segunda década do século, vão surgindo E. T. A. Hoffmann na Alemanha; Guy de Maupassant, Honoré de Balzac, Flaubert e Merimée na França; Machado de Assis no Brasil; Anton Tchekhov na Rússia; Hans Christian Andersen na Dinamarca, Edgar Allan Poe nos EUA, entre outros.

Devemos dar especial destaque à teoria sobre o conto formulada por Poe, em 1842, no prefácio “Review of Twice-told tales” à reedição da obra *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Essa teoria baseia-se na relação entre a extensão do conto e o efeito que ele consegue provocar no leitor. Poe afirma que toda produção literária, seja ela um conto ou um poema, causa uma reação, um efeito de exaltação ou de excitação da alma, chamado de unidade de efeito, mas que só pode ser sustentado durante um determinado tempo, pois é transitório. Se o texto for longo demais ou breve demais, esse efeito será perdido. Nas próprias palavras do escritor, “*in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It’s clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting*” (POE, 1976, p. 46).⁴

E explica: “*All high excitements are necessarily transient. Thus a long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about*” (POE, 1976, p. 47).⁵

⁴ Em quase todas as categorias de composição, a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de grande importância. Fica claro, acima de tudo, que tal unidade não pode ser plenamente mantida em obras cuja leitura não seja finalizada em uma sentada.

⁵ Todas as fortes sensações são necessariamente transitórias. Desta forma, um poema longo é um paradoxo. E, sem a unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem ser trazidos à tona.

Desta forma, o conto não deve ser nem longo demais nem breve demais, tornando-se imprescindível que ele sustente uma leitura de uma só “sentada”, intencionando atingir o efeito desejado em cada leitor. Além disso, qualquer frase extra, qualquer palavra desnecessária deve ser eliminada, trazendo ao mesmo tempo brevidade e coerência ao texto.

De acordo com Nádia Gotlib, “o fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de um minucioso cálculo” (1999, p. 34). Ou como definiu Júlio Cortázar, “Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginário e espiritual” (1993, p. 122-123).

A totalidade de efeito ou unidade de impressão continuou a ser defendida por E. A. Poe em outro ensaio, “The Philosophy of Composition”, de 1846. Além de ter contribuído com essa teoria, Poe também foi o criador de uma nova vertente do conto com “The Murders in the Rue Morgue”, publicado na *Graham's Magazine* em 1841, que é considerado o primeiro conto policial.

Essas concepções sobre a teoria do conto se tornaram muito importantes para a própria história do gênero, pois além de influenciarem trabalhos de outros grandes autores, atentam já, sistematicamente, para a característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos.

Após o século XIX, de acordo com a teoria de Charles May no ensaio “A Survey of Short Story Criticism in America” (1976), o conto começou a entrar em decadência como

forma literária, desprezado em face de outra maneira de narrar, o romance, e também pelo caráter mecânico com que passou a ser praticado por seus cultores.

Segundo May, o problema teve início em 1901, quando o estudioso Brander Matthews publicou “The Philosophy of the short story”. Tentando criar “regras prontas” para se fazer um conto, Matthews emprestou algumas idéias sugeridas por Poe em “The Philosophy of Composition”.

Essas regras não teriam tanta repercussão se, na mesma época, o autor O. Henry, seguidor de Matthews, não tivesse alcançado tanto sucesso com seus contos. Os escritores passaram a imitar O. Henry, e os críticos a imitar Matthews, com o mesmo propósito: sucesso financeiro. Assim, qualquer pessoa estaria apta a escrever contos se soubesse as regras estabelecidas para o gênero.

Em seguida, várias críticas surgiram para combater e censurar a estrutura mecanizada da sociedade norte-americana e também a literatura da época como uma máquina de criar histórias, reflexo da realidade vivida pela população. Até então, o enfoque dos contos sempre havia se situado no *plot*, ou seja, no enredo, nos eventos seqüenciais, lineares e causais, com início, meio e fim, onde ação e conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e solução final.

Enquanto Poe se esmerava na dramatização padronizada da vida (“patterned dramatization of life” – conforme MAY, 1976, p. 7), para a qual ele necessitava de uma anedota, O. Henry e aqueles que o seguiram fizeram esse padrão dramático tornar-se mecânico. Os escritores, tentando escapar dessa fórmula, pararam de meramente fabricar *plots*, tentando recapturar em seus contos o “*storyable incident*” (MAY, 1976, p. 7), ou seja, o imprevisto, o nunca escrito, o incidente, o novo. Evolui-se então para um enredo

diluído nas sensações, percepções e revelações. Isso aproximou o conto moderno do lírico, enfatizando a subjetividade e a técnica do artista.

A resposta crítica a essa nova maneira com que os contistas passaram a visualizar as *short stories* foi dividida. Alguns estudiosos afirmaram que essa mudança deu origem a uma grande variedade de formas para os contos, mostrando o que há de melhor na subjetividade literária. Nesse sentido, em lugar da antiga ênfase no enredo, o “tom” ou atmosfera depura-se como elemento central das novas produções. Isso, porém, não impediu muitos críticos de rejeitarem essa ruptura com o padrão linear dos contistas anteriores, afirmando que os novos contos apresentavam uma falta de engajamento social, falta de ideologia, e principalmente, falta de enredo.

Podemos dizer que a partir dessa ruptura é que surge o conto contemporâneo, fragmentado, inconcluso e às vezes até mesmo vazio, reflexo da própria sociedade que o acolhe. De acordo com May (1976, p. 5), “*If the contemporary short story is fragmentary and inconclusive, perhaps it is because the form is best able to convey the sense that reality itself is fragmentary and inconclusive. Such a view should be especially pertinent to the modern world.*”⁶

O que caracteriza o conto é seu movimento através dos tempos. Nádía Gotlib afirma que “antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo, e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele” (1999, p. 30). Portanto, o conto

⁶ Se o conto contemporâneo é fragmentado e inconcluso, talvez seja porque a forma é a melhor maneira de demonstrar que a própria realidade é fragmentada e inconclusa. Tal visão deve ser especialmente pertinente ao mundo moderno.

moderno não surge apenas de autores que tentaram negar trabalhos anteriores, ou fórmulas anteriores, mas sim, da própria realidade vivida por eles. Com a complexidade dos tempos, e principalmente a Revolução Industrial que foi se firmando desde o século XVIII, o caráter da unidade de vida foi se perdendo. Acentuou-se o caráter de heterogeneidade, de fragmentação nos valores, nas pessoas e, por extensão, nas obras literárias também. Tchekhov contrariava as regras de Edgar Allan Poe em seus contos: a seu ver, o epílogo deveria ser descartado, o desenlace seria não-enigmático, e o clímax, quando existisse, situar-se-ia em meio à narrativa. O radicalismo do autor russo já se contrapunha à tendência do conto tradicional.

Mas tanto o conto tradicional, linear, quanto o contemporâneo, fragmentado, apresenta características estruturais semelhantes. Por mais diferenças que possam ser apontadas entre as histórias de Boccaccio, Machado de Assis e D. H. Lawrence, trata-se sempre de textos com características internas comuns, que nos permitem classificá-los como contos. Em 1938 Mário de Andrade dá sua definição de conto: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.” (ANDRADE, 1972, p. 5). E, no fim das contas, a brincadeira de Mário tem fundamento, pois, afinal, o que delimita essa forma literária, e faz com que ela se diferencie do romance?

Eça de Queirós tentou desdobrar o conto “Civilização” em um romance: *A cidade e as serras*. Mas, como afirma Massaud Moisés (1985, p. 37), a obra continua a ser essencialmente um conto, embora “os vários enxertos e a lentidão narrativa sugiram o contrário. O núcleo dramático de ‘Civilização’ é o mesmo de *A cidade e as serras*.”

Júlio Cortázar faz uma boa comparação que nos permite entender melhor o que diferencia um conto de um romance. O conto se assemelha a uma fotografia, pois

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário, contido na foto ou no conto. (1993, p. 151-152).

Já o romance se assemelha ao cinema, acumulando progressivamente efeitos no leitor ou espectador, pois “A captação da realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra” (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Podemos também comparar as peculiaridades do romance e do conto através de seus personagens. Segundo Alberto Moravia, no texto “The Short Story and the Novel” (1976, p. 150), os personagens do conto são captados em um momento particular, dentro dos limites do tempo e do espaço, e agem em função de um determinado evento que constitui o objeto do conto. No romance, entretanto, os personagens têm um amplo desenvolvimento, que une dados biográficos e ideológicos, movendo-se em um tempo e espaço que são ambos reais e abstratos, transcendentais e imanentes. De acordo com Antonio Cândido,

a *vida* da personagem depende da economia do livro, da situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (1968, p. 75).

Quanto à forma de se narrar contos, por vezes, alguns pontos característicos coincidem, permitindo a classificação dos contos em vários tipos. Entretanto, devemos sempre nos lembrar que não há uma variação de conto pura: as *short stories* caracterizam-se por apresentar múltiplas facetas, embora uma predomine, autorizando e fundamentando sua localização em determinado grupo.

Várias são as propostas de classificação dos tipos de contos. Conforme nos expõe Massaud Moisés (1985, p. 75-80), Carl H. Grabo, um pioneiro dos estudos sistemáticos do conto, sugere uma divisão clara, que ainda nos serve como ponto de referência. Segundo ele, os contos dispõem-se em cinco grupos:

- 1) Contos de Ação: grupo mais comum, abrangente desde *As mil e uma noites* até os contos policiais e de mistério. Constituem-se como histórias de entretenimento, caracterizando-se pela linearidade. A predominância da aventura não significa, porém, a ausência de outros componentes: estes aparecem, mas em grau inferior.
- 2) Contos de personagem: grupo menos freqüente, em que o retrato do protagonista representa o alvo principal do contista. Ao centrar sua atenção nele, o narrador não perde de vista a estrutura própria do conto, com ritmo e unidade inerente. Daí o personagem ser, de um modo geral, sempre plano. A restrição dramática resultante de possuir um único personagem principal é neutralizada pela sondagem de sua intimidade.
- 3) Contos de cenário ou atmosfera: grupo menos freqüente ainda que outros anteriores. A ênfase recai no próprio cenário, no próprio ambiente do conto, de modo que o transforma no protagonista da narrativa.

- 4) Contos de idéia: grupo predominante do século XVIII (Voltaire insere-se nessa corrente). Nesse tipo de conto – que é filosófico, crítico –, o autor procura oferecer uma síntese de suas observações acerca do Homem e do mundo. A idéia central do texto não existe *a priori*, separada da história, mas, sim, emerge das situações e dos personagens. Além disso, o autor não perde seu objetivo estético. Ao invés de elaborar um ensaio para expor suas doutrinas, ele cria uma intriga e nela as insere.
- 5) Contos que transmitem emoção: grupo que geralmente vem mesclado ao de idéia. Os personagens, o cenário, a ação, tudo tem um único objetivo: despertar emoção no leitor. Por vezes, os expedientes utilizados nos lembram as histórias de mistério ou de terror, como as de Poe e Hoffmann.

Quando realizamos a análise de um conto, seja ele de ação ou de idéia, linear ou fragmentado, geralmente recorreremos ao exame dos elementos constituintes da estrutura interna das narrativas, como: ação, personagens, tempo, espaço, tom, linguagem, foco narrativo, verossimilhança, dentre outros. Mas, como Eudora Welty afirma no estudo “The reading and writing of short stories”, a análise é um modo impossível de nos levar a entender como ou por que o conto foi escrito pelo autor. Ela é apenas um método, um processo, pelo qual entendemos um pouco do que o conto nos traz, nos quer transmitir ou fazer sentir: “*The fact that a story will reduce to elements can be analyzed, does not*

necessarily mean it started with them – certainly not consciously. A story can start with a bird song.” (1976, p. 161-162)⁷

Tendo em vista que os contos policiais de Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca serão analisados nos próximos itens da dissertação, devemos explicitar um pouco de cada elemento constituinte do gênero em questão. Para isso, iremos recorrer principalmente aos conceitos estruturalistas propostos por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* para a análise de narrativas.

Começemos pela ação estabelecida em uma diegese. Em geral, do ponto de vista dramático, o conto é univalente, ou seja, a narração gira em torno de um único conflito. Assim, há uma unidade de ação, tomada como a seqüência de atos praticados pelo protagonista, ou de acontecimentos de que participa. A ação pode ser externa, quando os personagens se deslocam no espaço e no tempo, ou interna, quando o conflito se localiza na mente dos personagens.

Em relação ao espaço, o lugar por onde os personagens circulam no conto é sempre de âmbito restrito. O contista deve se prevenir de criar um vazio narrativo, ou seja, não deve substituir o elemento dinâmico da narração pelo descritivismo sem funcionalidade. No geral, uma rua, uma casa, um quarto basta para que o evento se organize. O espaço ocupado pelos personagens antes da ação principal é chamado espaço-sem-drama, e o espaço que retém o ato principal é o espaço-com-drama.

⁷ O fato de que uma história reduzida a elementos possa ser analisada não significa necessariamente que ela tenha começado com eles – certamente não de forma consciente. Uma história pode começar com o canto de um pássaro.

Vale a pena ressaltar também a diferença entre espaço e ambientação, defendida por Osmar Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, retomada por Antônio Dimas: o espaço é denotado e explícito; a ambientação é conotada e implícita, ou seja,

por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (DIMAS, 1994, p. 20)

Nessa divisão, aparecem três tipos de ambientação: franca (descritiva, feita pelo narrador), reflexa (feita pelos personagens) e dissimulada (os atos dos personagens fazem surgir o que os cerca). No conto policial, o espaço tem foco especial na possibilidade de criar o suspense e a expectativa no espírito do leitor, pois o parêntese descritivo auxilia na criação do ritmo, sendo que pode precipitar ou reter fatos prestes a se concretizarem. A alusão aos centros urbanos, becos e lugares escuros faz com que haja uma “cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano”, sendo que o espaço funciona neste caso como “aparelho auxiliar”, conforme a designação de Nelly Cormeau (apud DIMAS, 1994, p. 36).

O passado e o futuro, no conto, carecem de significação dramática, não possuem conflito, ação. Quando muito, o contista nos apresenta em suma o que aconteceu no passado ou futuro (síntese dramática), através de analepses e prolepses, (conceitos de Genette), mas desde que isso tenha importância sobre a ação principal. Os acontecimentos narrados podem dar-se em curto lapso de tempo: já que passado e futuro não interessam, o conflito se passa em horas, ou dias.

Quanto ao tom apresentado pelo autor, os componentes do conto obedecem a uma estruturação harmoniosa, com o objetivo de provocar no leitor a impressão desejada, única (medo, pavor, riso, alegria). É a unidade de efeito proposta por Poe em sua teoria.

Em *A personagem*, Beth Brait escreve sobre os vários recursos que um escritor encontra para dar vida a pessoas imaginárias ou não:

como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (1987, p. 52).

O esforço inventivo do contista nem sempre se dirige para a criação de personagens reais, à nossa imagem, redondos, mas para a formulação de um drama em torno de uma emoção, única, forte, a ponto de gerar uma impressão equivalente no leitor. Todas as outras impressões possíveis ausentam-se em favor daquela que o contista escolheu para transmitir. Frequentemente cometemos o erro de pensar que o personagem é a parte essencial de um romance ou conto. Pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mas este só adquire significado completo em um contexto. Desta forma, poucos são os personagens que intervêm no conto. Ainda que um só personagem atue como protagonista, outro participará, direta ou indiretamente, na formulação do conflito que sustenta a história.

Segundo Massaud Moisés,

o conto lembra uma tela em que se representasse o apogeu de uma situação dramática. O convívio com as personagens dum conto dura o tempo da narrativa: terminada esta, o contato se desfaz, visto que a

‘vida’ dos protagonistas está encerrada no episódio que constituía a matriz do conto. (1985, p. 51).

Quanto ao ponto de vista em que se coloca o escritor constitui elemento de especial importância na estrutura de contos, novelas ou romances. Segundo Genette (s.d., p. 187-188), há três tipos de focalização:

- 1) Narrativa não focalizada, ou de focalização zero, em que o narrador sabe mais que os personagens, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe. É o que geralmente chamamos de narrador onisciente. Segundo Massaud Moisés, este narrador é “onisciente porque a obra nasce dele, entendendo-se onisciência não como sinônimo de consciência plena, lucidez crítica, mas como conhecimento amplo, pela memória, pela imaginação e pela reflexão dos materiais da ficção: o Homem, a Natureza, o Tempo e a História” (1985, p. 72).
- 2) Narrativa de focalização interna, em que o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe. Ela pode ser fixa (quase nunca abandona o ponto de vista de um personagem específico), variável (em que o personagem focal começa a ser um, depois o narrador passa a outro, etc.) ou múltipla (como nos romances epistolares, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de vários personagens que escrevem as cartas).
- 3) Narrativa de focalização externa, em que o personagem age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos.

O contista não trabalha com os focos narrativos como se estes fossem meros recursos, mas, sim, ao compor-se, cada texto, traz implícito o foco: é inimaginável uma história sem foco, e este sem aquela. Dados os limites específicos do conto, o autor é obrigado a eleger um foco para cada narrativa.

Podemos distinguir dois tipos de narradores pela relação destes com a diegese, com a história:

- narrador heterodiegético: narrador ausente da história que conta.
- narrador homodiegético: narrador presente como personagem na história que conta. Se este narrador for o próprio protagonista da diegese que relata, podemos denominá-lo autodiegético.

De acordo com a teoria de Genette, “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (s.d., p. 227). Assim, podemos distinguir três níveis narrativos: extradiegético (por exemplo, o nível de um narrador heterodiegético em relação à história), intradiegético (os personagens de uma história, situados dentro desta) e metadiegético (por exemplo, o nível de uma narrativa, secundária, que se encontra dentro de outra, primária).

A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história. Podemos distinguir, do simples ponto de vista da posição temporal, quatro tipos de narração:

- ulterior: posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente.
- anterior: narrativa predictiva, geralmente no futuro, cujo investimento literário até hoje foi muito menor que nos outros tipos.
- simultânea: narrativa no presente, contemporânea da ação.

- intercalada: narração de várias instâncias, ora no presente, ora no passado, entre os momentos da ação.

Enfim, por mais que tentemos circunscrever os elementos do conto – seus traços inerentes e literários, as especificidades que o distinguem das outras formas narrativas – é absolutamente problemático querer atribuir-lhe uma definição certa e conclusiva. No caso do conto e também dos demais gêneros narrativos, resta-nos apenas apreciar essa forma literária em suas várias possibilidades, e nos trabalhos de contistas de grande renome ao longo dos tempos. Nesse sentido, vale a pena retomar a afirmação de Eudora Welty sobre a beleza dos contos:

Where does beauty come from, in the short story? Beauty comes from form, from development of idea, from after-effect. It often comes from carefulness, lack of confusion, elimination of waste – and yes, those are the rules. But that can be on occasion a cold kind of beauty, when there are warm kinds. And beware of tidiness. Sometimes spontaneity is the most sparkling kind of beauty [...]. (1976, p. 176)⁸

Ou então, como conclui Thomas A. Gullarson no ensaio “The short story: an underrated art”, “*Like the diamond, the short story throws off glints of meanings*”. (1976, p. 30).⁹

⁸ De onde vem a beleza, no conto? A beleza vem da forma, do desenvolvimento da idéia, do efeito posterior. Geralmente vem do cuidado, da falta de confusão, e da eliminação dos abusos – e sim, essas são as regras. Mas esse pode ser um tipo de beleza artificial, quando há outros mais tocantes. E cuidado com o primor pela ordem. Às vezes a espontaneidade é o tipo de beleza mais reluzente.

⁹ Como a diamante, o conto reflete uma gama de significados.

Agora que já temos uma breve exposição sobre as teorias do conto, passemos à narrativa policial brasileira e à análise dos contos policiais de Luiz Lopez Coelho e Rubem Fonseca, objetos principais da presente pesquisa.

3. A NARRATIVA POLICIAL BRASILEIRA

No Brasil, embora o crime já esteja presente na literatura desde os tempos de Teixeira e Souza (quando a ficção em prosa ainda estava em pleno processo de germinação), a narrativa policial propriamente dita nasceu uns cem anos depois das histórias de E. A. Poe, o criador do gênero. O veículo das primeiras histórias policiais brasileiras, porém, manteve-se o mesmo das precursoras estrangeiras: os folhetins e rodapés de jornal. O primeiro romance brasileiro intitula-se *O Mistério* (folhetim com 47 capítulos), escrito a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, publicado em capítulos pelo jornal “A Folha” a partir de março de 1920. Não demorou muito e esse romance veio a lume sob a forma de livro, já sendo considerado *best-seller* em 1928, somando três edições publicadas.

Devemos observar que escrever em parceria é bastante comum no gênero policial, como exemplo a dupla de primos norte-americanos Daniel Nathan e Manford Lepofsky, criadores do autor-detetive Ellery Queen. Mas, segundo Sandra Reimão, “o fato de *O Mistério* ter sido escrito em regime de parceria - cada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor devia continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizada final - confere a essa narrativa um caráter lúdico, um certo aspecto de ‘irresponsabilidade’, de ‘brinquedo’.” (2005, p. 14)

Quem atua como protagonista na primeira narrativa policial brasileira é o delegado Major Mello Bandeira. Como o precursor norte-americano, o detetive Dupin, Bandeira procura ser uma máquina de raciocinar. Mas, ao final do romance, o delegado é surpreendido namorando uma das moças detidas para investigação do crime, tendo um final trágico após o deslize: Mello Bandeira suicida-se.

Além disso, *O Mistério* ironiza a literatura policial clássica de enigma. Tanto o protagonista quanto a polícia como instituição são alvos do cômico. “Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma ironizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa.” (REIMÃO, 2005, p. 19). De 1920 para cá, tivemos um número significativo de textos brasileiros que se encaixam no gênero policial, alguns deles de indiscutível qualidade e originalidade, conforme opinião da estudiosa.

Apesar de *O Mistério* ser considerado o primeiro romance policial no Brasil do ponto de vista histórico, para alguns amantes do gênero, o verdadeiro primogênito desse tipo de narrativa foi gerado por Luiz Lopes Coelho, cuja obra, alvo de estudo desta pesquisa, será detalhada mais adiante.

Posteriormente, com a explosão da criminalidade no século XX, sobretudo nos EUA após a Segunda Guerra Mundial, o romance policial em geral passou a espelhar uma realidade mais violenta, mais próxima da realidade, e este fenômeno literário foi transplantado também para a Europa e para o Brasil. Surge então a vertente do romance *noir*, ou romance policial negro.

Parada proibida, de Carlos de Souza, publicado em 1972, é, ao que se tem notícia, o primeiro policial *noir* brasileiro, pois o narrador do texto é o protagonista, a narrativa acompanha a investigação e a seqüência cronológica dos fatos, há a descrição de atos violentos e de uma realidade urbana sem disfarces. Alguns exemplos de narrativa *noir* contemporânea são: *Malditos paulistas* (2003), de Marcos Rey, e *A região submersa* (2000), de Tabajara Ruas.

Outra vertente originada a partir do romance policial clássico é a literatura brutalista, centrada nos atos violentos e na realidade urbana. A obra de Rubem Fonseca, também alvo do atual estudo, que será especificada mais adiante, exemplifica primordialmente essa vertente do gênero policial.

Voltando-se o olhar sobre a produção brasileira atual, podemos perceber como nos últimos anos houve um acentuado aumento de autores nacionais que podem ser classificados como filiados à tradição da literatura policial. Como exemplo, Luiz Alfredo Garcia-Roza, expressivo autor contemporâneo que escreveu vários romances que se encaixam no gênero em questão, podendo-se mencionar: *O silêncio da chuva* (1996), *Achados e perdidos* (1998), *Vento sudoeste* (1999), *Uma janela em Copacabana* (2001), *Perseguido* (2003) e *Na Multidão* (2007). O protagonista que atua em todas as narrativas é o delegado Espinosa. Segundo Reimão, “a especificidade do personagem Espinosa consiste no fato de que, apesar de ser um detetive dedutivo-racional, ele não pode ser classificado como um gênio ou uma infalível máquina raciocinante. Trata-se apenas de um sujeito de habilidades medianas esforçando-se para acertar no seu trabalho.” (2005, p. 26) Luiz Garcia-Roza é sem dúvida um dos nomes de maior destaque da atual literatura policial brasileira.

Um dos fatores de incentivo à crescente produção do gênero atualmente está relacionado às editoras. Pelo menos três importantes editoras nacionais publicaram, nos últimos anos, coleções de literatura policial: Companhia das Letras, Record e Nova Fronteira. Ao publicar livros em coleções e trabalhar o *design* de suas capas, as editoras demonstram o “sintoma de que o perfilar de uma narrativa de um autor nacional em um gênero da paraliteratura ou da literatura de massa, no caso, o policial, não é visto, pelos

agentes produtores de livros como um elemento desqualificador dessa narrativa; ao contrário, é visto como um elemento a ser destacado.” (REIMÃO, 2005, p. 47)

Pela trilha que seguimos do romance policial brasileiro até agora, com a crescente multiplicação de autores adeptos ao gênero e a atenção dada pelas editoras a esse tipo de produção, podemos deduzir que “a história da literatura policial brasileira ainda terá muitos outros capítulos” (REIMÃO, 2005, p. 50).

4. ANÁLISE DOS CONTOS DE LUIZ LOPES COELHO

Como já afirmamos no capítulo anterior, para alguns admiradores do gênero policial, o primeiro brasileiro a praticar efetivamente esse tipo de narrativa foi o advogado Luiz Lopes Coelho (1911-1975), com três livros de contos: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961/1962) e *A idéia de matar Belina* (1968). Há anos longe das livrarias, a obra do autor torna-se novamente acessível com a reedição dos contos de seu último livro, publicados em 2004 pela DBA. Trata-se justamente do livro de Coelho que mais fez sucesso, vendendo cerca de 50 mil exemplares desde o lançamento, em 1968.

4.1 “Crime mais que perfeito”

O conto “Crime mais que perfeito” (do livro *A morte no envelope*), de Luiz Lopes Coelho, foge às regras tradicionais do gênero policial em vários sentidos. Em um primeiro plano, a análise estrutural do texto revela a presença da narração ulterior, ou seja, a diegese situa-se no passado em relação à narração dos fatos. Quanto à voz que atua no conto, se nos ampararmos nas classificações de Genette, encontramos-nos frente a uma narração em terceira pessoa, sendo que o narrador dos acontecimentos é heterodiegético, ou seja, não é personagem da história que conta. Essas características são comuns no gênero policial tradicional, mas quando analisamos sob qual perspectiva os acontecimentos do texto nos são transmitidos, ou seja, quando analisamos a focalização do conto, percebemos que Luiz Lopes Coelho dá um novo papel ao leitor. Ou seja, não é mais aquele de simplesmente recolher as pistas de um crime já ocorrido na narrativa, o de detetive, mas o papel de cúmplice, de acompanhar, lado a lado, os planos do criminoso, seus passos, e até mesmo seus pensamentos. Segundo Genette (s.d., p. 188), no romance de intriga, policial ou de

aventura, o interesse nasce do fato de haver aí um mistério: o narrador não revela de antemão tudo o que sabe; o personagem age sem que o leitor seja informado sobre seus pensamentos ou sentimentos (o que caracteriza a focalização externa).

Em “Crime mais que perfeito” vemos uma focalização interna fixa, pela qual o narrador tem tanto conhecimento dos fatos quanto um determinado personagem; neste caso, quanto o personagem Davi. O assassinato de Jorge é descrito detalhadamente, passo a passo, desde os preparativos:

Sempre encostado à parede, Davi caminhou até à porta lateral da casa, onde uma pequena entrada o protegia da visão da rua. Na soleira de mármore, aproximou os dois litros de leite, trocou-lhes as tampas de papelão, reajustando as presilhas. Levantou-se, enfiou no bolso do casaco o que fora deixado para Jorge e, com a mesma precaução, dirigiu-se ao lugar da espera, perto do tanque. (1962, p. 14)

Mas não são apenas as ações que o narrador apresenta, pois também esclarece aos leitores os pensamentos do criminoso ao cometer seus atos: “Evitou, naquela noite, a companhia de um amigo, temendo revelar, à sensibilidade alerta do íntimo, um gesto mais nervoso, um silêncio desusado, enfim, um sinal de inquietação.” (COELHO, 1962, p. 12)

Em relação ao tempo, podemos verificar algumas anacronias ao longo do conto, ou seja, as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa. De acordo com Genette (s.d., p. 38), as anacronias podem ter dois movimentos: de retrospectção (analepse) ou de antecipação (prolepse). Em “Crime mais que perfeito”, temos a presença de analepse quando o narrador volta um pouco no tempo para nos contar sobre a germinação do plano de Davi: “Há dias, por isso, resolvera mudar seu comportamento, não

agravar, com novas rixas, suas relações com a irmã. Recolhera conselhos, reprimira censuras e ameaças, enquanto o plano diabólico progredia na ardência do cérebro, como o relógio trabalhando no interior da bomba.” (COELHO, 1962, p. 11). Quanto ao movimento de prolepse, este é muito sutil, atuando como que um esboço na narrativa, já que o leitor mais desatento, em uma primeira leitura, pode não deduzir com rapidez o que está para acontecer, ou seja, o crime cometido por Davi: “No tear da razão, urdia o crime original.” (1962, p. 9)

A narrativa caracteriza-se por demarcar com grande precisão a hora exata de cada acontecimento. Assim por exemplo, Davi anota em sua caderneta os horários em que o furgão da “Granja Holandesa” passa por sua casa e pela casa de Jorge, durante vários dias: “Deitado na cama, leu a caderneta: segunda-feira, 4,08 – 4,15; quarta-feira, 4,05 – 4,12. Na última anotação: chegada 4,15, saída: 4,20. O furgão parava na Rua Sena do Vale n. 168, sempre depois das 4 horas da madrugada, ao passo que o leite era entregue em sua casa às 3 horas, mais ou menos.” (COELHO, 1962, p. 11)

Mas não só o protagonista marca o horário exato, chegando à precisão dos minutos. O narrador também dá ao leitor informações com precisão temporal: “Sete horas da noite. Seu plano seria executado a partir das 3 horas da manhã. [...] Voltaram quase há uma hora. A tia disse-lhe boa-noite.” (1962, p.12). Muitas vezes, o narrador nos dá uma temporalidade exata dos acontecimentos da narrativa através de seu personagem, que sempre ilumina e olha o relógio de pulso em meio à escuridão da noite: “Apanhando a lanterna, clareou o relógio do pulso: 3,20.” (1962, p. 13); “Luz sobre o pulso: 3,35. [...] Relógio iluminado: 4 horas.” (1962, p. 14).

Davi é minucioso em seu plano, e faz de tudo para que ele dê certo, calculando cada minuto exato de suas ações, além de utilizar-se de outros artificios, como as botas de

borracha, as luvas, a lanterna, o cuidado na troca dos litros de leite etc. Ele é concebido pelo narrador como um mágico, que faz seus truques sem que ninguém os desvende, sem deixar vestígios: “Um mágico verificando o instrumental antes de levantar-se o pano. Um mágico, porque aqueles objetos o auxiliariam no sortilégio fatal” (COELHO, 1962, p 12). Mas não só Davi é minucioso; o narrador também o é. Ele tem todo o cuidado de narrar os passos do criminoso, desde seus pensamentos até os mais ínfimos detalhes de suas ações, além de dar ao leitor uma exatidão temporal dos fatos. Personagem e narrador estão unidos pela focalização, mas também estão unidos na criação do crime perfeito. Assim como o leitor, o narrador atua como cúmplice da diegese, e colabora de certa maneira para explicitar a perfeição da obra de Davi, já que a transmite da melhor e mais detalhada forma possível.

Sabemos sobre o plano de Davi, suas intenções e os artifícios dos quais se utiliza. Após o “crime” da troca entre leite envenenado e leite saudável na casa de Jorge, o personagem cai no leito “com um suspiro de alívio” (COELHO, 1962, p. 15). Até então, o leitor não tem nada do que suspeitar ou duvidar. Não há nenhum crime ou charada a desvendar, como na fórmula clássica do romance policial. Mas ainda o conto de Luiz Lopes Coelho não perde a característica clássica do gênero: o mistério, que se instala quase ao final da narrativa; não mais nos deparamos com a curiosidade do “quem”, como durante a leitura de uma aventura de Sherlock Holmes, mas com uma grande expectativa em relação a “o quê” acontecerá? Em um rápido diálogo com tia Olga, no dia seguinte ao crime, Davi fica sabendo que a polícia está em sua casa e quer vê-lo. A partir daí o leitor sente a mesma angústia que o próprio criminoso sente: “Enquanto as mãos trêmulas lavavam o rosto, pensou: ‘É impossível. Não cometi nenhum erro. Ninguém me viu.’ Revisou mentalmente todos os seus atos: não encontrou a menor falha.” (1962, p. 16).

O que deu errado? Um dia perfeito, um plano perfeito, um crime perfeito. Mas por que a polícia está lá? O narrador dá voz a seus personagens para transmitir aos leitores a resposta tão esperada:

— Estou aqui em cumprimento de um dever bastante desagradável. Jorge Antar foi encontrado morto, esta manhã, na casa em que morava.

— Que horror!

— Sua irmã Cláudia... também morta. Ao lado dele. Casamento contrariado, informou a empregada. Suicidaram-se com veneno misturado no leite. (COELHO, 1962, p. 16)

O mistério é desvendado rapidamente: a polícia não está na casa de Davi para prendê-lo pelo crime cometido, mas sim, para avisar que a irmã Cláudia, que supostamente estaria viajando na fazenda de Doralice Neves, se encontrava na casa do namorado Jorge, morta por envenenamento, assim como ele.

O crime de Davi é perfeito. A polícia não descobre a verdade, e tudo se passa como se fosse simplesmente um suicídio, por um “casamento contrariado”, como disse a empregada. O criminoso sai impune, e o crime, ironicamente “mais que perfeito”, além de não ser descoberto, mata duas pessoas e não apenas uma.

Como se vê, o conto de Luiz Lopes Coelho vai além dos padrões usuais da narrativa policial. Não se trata aqui de encontrar o criminoso, tampouco a narrativa caminha rumo à punição do culpado. Trata-se, ao invés disso, do detalhamento do estado emocional, dos pensamentos, do processo interno vivido pelo criminoso. O conto não prioriza a ação – o crime em si –, mas a experiência de planejar e cometer um crime, tal como percebida internamente pelo personagem.

Davi não é frio, ambicioso ou experiente. Ele utiliza-se da lógica apenas na elaboração de seu plano, pois é apresentado pelo narrador como um personagem complexo, um indivíduo profundo e sutil, para quem o crime representaria a redenção de um ente querido, Cláudia. Davi revoltava-se com o amor de Cláudia pelo malandro Jorge, que apenas visava à herança da moça, incauta e apaixonada. O narrador nos deixa bem claro essa relação de afetividade entre o criminoso e sua irmã: “ergueu o interruptor do abajur e, antes de comprimi-lo, contemplou a irmã adormecida. [...] Para Davi, ela seria sempre uma criança. E que prazer divinal é fitar-se uma criança a dormir!” (COELHO, 1962, p. 10)

Nesse momento de exposição de aspectos subjetivos do personagem, o narrador até cria uma relação irônica muito sutil da figura de Davi com imagens cristãs, como se, ao redimir a irmã através do assassinato de Jorge, o personagem passasse de criminoso a santo: “Seus olhos foram ficando mansos, os lábios planejaram um sorriso, a cabeça se inclinou no êxtase, como a dos santos da Renascença a namorar o Jesus Menino.” (1962, p. 10). Mas Davi não planeja o crime apenas em amor à honra da irmã, mas também, pelo amor à mãe, a qual só está presente no conto através de um retrato; não sabemos se está morta ou apenas distante do local em que os personagens se encontram: “Na cômoda, os retratos de sua mãe e de Cláudia sorriam em idades diferentes. A lembrança súbita de Jorge Antar dissipou o enlevo deixado em seus olhos pela moça em doce sono. Virou-se para o retrato: ‘Juro, mamãe, que acabarei com isso.’” (1962, p. 10).

Portanto, Davi não se encaixa no perfil dos criminosos dos romances policiais tradicionais. E seu fim também está longe de se assemelhar aos dos outros. O personagem sai impune pela lei dos homens, mas é condenado pelas leis de sua própria consciência. Davi não consegue conviver com a culpa de ter sido a causa da morte da própria irmã amada, e o resultado disso nos é descrito pelo narrador em duas linhas ao final do conto,

causando uma súbita e grande surpresa no leitor: “A vida ficou pesada para Davi e, um dia, ele a jogou no mar.” (COELHO, 1962, p. 16) O conto termina com uma ironia trágica: é como se os personagens (principalmente Cláudia, a irmã) não pudessem escapar de seu destino, que se apresenta como algo imutável e acima da lógica humana. E o que era para ser perfeito, é na realidade “mais que perfeito”, pois o planejamento de uma morte dá origem a três. Podemos perceber como o título do conto caracteriza uma grande ironia, que se descortina para o leitor nas últimas linhas da narrativa.

Como vimos, Luiz Lopes Coelho não tem em vista em seus contos policiais somente a apresentação de uma intriga e a solução desta, ou seja, não se prende apenas ao plano temático, ao plano do conteúdo, mas ao plano estético também. Sua linguagem é esmerada, bem trabalhada, com recursos estilísticos. A própria frase de encerramento, que acabamos de citar, serve de exemplo: ao invés de simplesmente dizer que Davi se suicidou, o narrador prefere recorrer a uma imagem com efeito poético. E ao utilizar-se de um eufemismo, consegue intensificar a dramaticidade do epílogo.

E essa presença de metáforas dá-se ao longo do texto, como na passagem descrita acima em que o narrador compara Davi a um mágico, ou em: “Depois, apagou a luz; no cenário negro, seus olhos escancarados denunciavam o felino emboscado.” (COELHO, 1962, p. 13)

“Crime mais que perfeito” é um dos contos que exemplificam um perfil de literatura policial bastante específico: voltado para os aspectos subjetivos, os efeitos curiosos do acaso, as nuances sutis da convivência humana. Essa característica provavelmente acompanha uma tendência do romance moderno em geral, “no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens” (CANDIDO, 1968, p. 60). Mas é a primeira vez que um autor policial se apropria de tal tendência para criar um enredo diferenciado em

solo brasileiro, em um gênero estrangeiro que primordialmente valorizava a lógica e a objetividade. A partir da análise desse primeiro conto já podemos perceber o valor da obra literária de Luiz Lopes Coelho, que dá um traçado singular à tradicional novela de detetive.

4.2 “Simte, o irmão de Têmis”

“Simte, o irmão de Têmis” é um conto muito peculiar, tanto em relação à sua composição quanto à temática, motivo pelo qual foi escolhido para integrar nosso *corpus* de análise. Temos a presença de narração ulterior e dois tipos de narradores ao longo do texto: um heterodiegético e outro homodiegético, de acordo com o nível narrativo. O narrador heterodiegético pertence a uma narração extradiegética, introduzindo a história e dando o epílogo a esta, enquanto o narrador homodiegético pertence a uma narração metadiegética, epistolar, que prevalece na maior parte do conto. Quanto à perspectiva, temos a presença da focalização interna em ambos os níveis narrativos. Fixa-se no personagem Professor Rodrigues na primeira narração, extradiegética, em que o narrador não pertence à diegese como personagem. E há a focalização interna variável na outra narração, metadiegética, em que o narrador ora nos traz a diegese sob seu próprio ponto de vista como personagem da história, ora sob o ponto de vista do personagem Rodrigues.

A narrativa é iniciada com a apresentação do professor, que, numa quarta-feira, ao abrir a porta de entrada de sua casa, depara-se com uma carta: “Desalentado, como sempre, abriu a porta. Adiante da soleira, a carta originou levíssima variação nos gestos de chegada. Abaixou-se, recolheu-a sem interessar-se, mas o tato despertou-lhe curiosidade. Continha dinheiro.” (COELHO, 1962, p. 65)

Quando o personagem abre a carta, inicia-se a narrativa metadieética, epistolar, e com ela, a trama propriamente dita do conto. O narrador homodieético se autodenomina “Simte, o irmão de Têmis”, e conta sua trajetória ao Professor Rodrigues (narratário intradieético) por meio de uma analepse:

Tudo começou quando assisti ao homicídio. Fui eu a única testemunha. ‘Sabiá’ matou em legítima defesa. Só puxou o revólver quando o ‘Reverendo’ começava a estrangulá-lo. [...] Só um homem podia salvá-lo da cadeia: eu. ‘Sabiá’ procurou-me desesperadamente pelos jornais e pelo rádio, através de apelos patéticos. (COELHO, 1962, p. 67)

Tendo em suas mãos o poder de livrar um homem da prisão (“Sabiá”), o narrador-personagem sente um prazer imenso, e descobre uma sensação como que divina em decidir acerca do destino de um homem:

Que volúpia estranha sentir-se a gente divindade lúbrica no pleno gozo da faculdade de estatuir uma vida humana! Dela dispor, no entanto, pela vontade pura e simples, sem o ergástulo dos códigos, sem a férula da justiça organizada. Senti em mim o borbulhar dos Deuses, como os do gênio sentiu o poeta. (COELHO, 1962, p. 68)

A partir de então, assim como as divindades da mitologia greco-romana possuíam o poder de interferir no destino da humanidade, o narrador-personagem decide também atuar no destino da sociedade que o cerca, “renascendo” de uma vida humana para a divindade, criando sua própria mitologia: ele seria “Simte, o irmão de Têmis”, a deusa que representa a justiça: “Outras vidas passaram por minhas mãos, já não mais aquelas mãos pagãs e

terrenas, porém mãos divinas e sobrenaturais, de um novo e gratuito irmão de Têmis, que foi filha do céu e da Terra...” (COELHO, 1962, p. 68).

Segundo o *Dicionário Básico de Mitologia*, de Luis A. P. Victoria (2000, p. 142), Têmis “é filha do Céu e da Terra; numa das mãos empunha uma espada e na outra sustenta uma balança. A princípio morou na Terra, porém, envergonhada dos crimes que nela se cometiam, refugiou-se no Céu, onde foi colocada na arte do Zodíaco que chamamos Virgem”. Assim como Têmis representa a justiça no Céu, Simte almeja a justiça terrena, mas segundo leis próprias, que nem sempre são aquelas nascidas sob os auspícios dos valores humanos da ética. Logo descobrimos que Simte ocupa um dos papéis da “santíssima trindade” do romance policial, conforme a denominação utilizada por Kothe (1994, p. 149): Simte torna-se assassino, mas sua trajetória não se esgota nisso. Coelho não segue o protótipo do assassino, preferindo criar um assassino com uma arguta análise de sua sociedade, que não mata para sobreviver, ou para vingar-se pessoalmente, mas, sim, para fazer justiça de alguma forma: Simte mata aqueles que julga maléficis a outros indivíduos ou à comunidade em que vivem. Mais uma vez, percebemos a peculiaridade dos personagens de Luiz Lopes Coelho, que são movidos por aspectos subjetivos e complexos, fugindo assim das figuras que atuam nos romances policiais clássicos e que são caracterizadas essencialmente pela sua ação e não por seu caráter humano:

Mais um ato de justiça de Simte, irmão de Têmis, que foi filha do céu e da Terra. Dessa justiça que os tribunais não podem aplicar, porque os crimes a que ela visa estão capitulados nas leis da bondade, do amor, da fraternidade universal. Assim foi no caso de ‘Sabiá, cujas chantagens levaram ao suicídio a jovem do pranto permanente, assim foi no caso do diretor do orfanato que torturava crianças em

busca da disciplina ideal, assim foi no caso do médico que explorava as moças cujos filhos não deviam sazonar. (COELHO, 1962, p. 71)

Simte não age sozinho. A seu lado sempre está Sancho, que não é um personagem humano, mas a consciência do criminoso, a qual sofre no conto uma humanização:

Sancho não é gente de carne e osso. Sancho é o meu espírito. Com a tenacidade de um iogue, realizei a ubiqüidade espiritual, conseguindo separar-me completamente de Sancho. Reside ele um apartamento de meu cérebro, freqüenta circunvoluções próprias e desfruta de uma autonomia invulgar, mormente no que diz respeito ao meu comportamento. Penso, mas ao mesmo tempo, escuto Sancho. Goethe afirmou: ‘pensar é fácil; agir é difícil; agir de acordo com o pensamento, quase impossível.’ (COELHO, 1962, p. 66)

Por acaso, segundo o próprio narrador homodiegético nos diz, a vida do Professor Rodrigues entra em seu “oráculo”: “Sua vida, meu caro professor, entrou por acaso no meu oráculo, que primeiro foi de Têmis e depois de Delfos.” (1962, p. 68). Simte decide concretizar seus atos de justiça social através da vida do Professor Rodrigues, escolhido ao acaso, que traz consigo ao mesmo tempo uma carreira brilhante e a sina de um casamento arruinado, uma esposa ciumenta, desleixada, consumista. O autor homodiegético, ao mesmo tempo em que tenta mostrar ao professor uma síntese sobre sua própria vida, narra a nós, leitores, por meio de uma analepse, as etapas da vida deste personagem:

Jovem, recém-formado, vindo de outras terras, estudioso, tímido, a jejuar de amor porque não lhe apetecia o sexo dos bazares, teria, realmente, que se casar com a primeira. No começo, as diferenças de educação compensaram-se com o lar organizado, a vida metódica, o

sexo à mão, viçoso e natural. Mas o tempo, meu amigo, não tem pena dos erros. (1962, p. 68)

E nos dá um retrato que chega até a ser irônico de Dona Carlota, esposa de Rodrigues e fonte de toda sua infelicidade e decadência profissional: “[...] D. Carlota fechou a portinhola e enveredou pelo atalho, carregando aquelas enxúdias verdadeiramente obscenas.” (COELHO, 1962, p. 70). E isso depois de ter dito:

Nutria, quem sabe, o diabólico desejo de transformar um professor de Universidade num escravo sexual. Supôs a estúpida que a flor não fenecesse; [...] as cenas de ciúme, tão degradantes, tão afrontosas. [...] Os gastos exagerados, comprometendo seriamente a sua economia, sob o pretexto de que a ‘outra’ participava de seus ganhos. [...] O abandono da casa, onde as muitas empregadas mandam e desmandam; seus livros estragam-se, por falta de conservação, a roupa se desmantela... Os credores se acumulam: D. Carlota não paga contas; usa o dinheiro para comprar bilhetes de loteria e para fiscalizá-lo. (COELHO, 1962, p. 69)

Após tantos detalhes íntimos do cotidiano do personagem, o leitor se pergunta: como Simte sabe tanto assim sobre a vida do Professor Rodrigues? Surge um sentimento de incredibilidade: será que tudo o que o narrador homodiegético conta é verdade? Mas Simte deixa a Rodrigues e a nós mesmos, leitores, um voto de confiança, quando narra sobre a suspeita de Dona Carlota em relação à outra mulher na vida do professor: “(Segui-o, Professor, algumas vezes, e assegurei-me da inexistência de outra mulher.)” (1962, p. 69). Além de conhecer o cotidiano e a vida do Professor, Simte, a todo tempo, mantém um elo de afetividade com o narratário, como se o conhecesse intimamente: “Mas o tempo, meu

amigo, não tem pena dos erros. [...] Sua vida, meu caro professor, entrou por acaso no meu oráculo” (1962, p. 68). “Tem o senhor 48 anos e a ciência muito espera, ainda, de seus conhecimentos e de suas pesquisas.” (1962, p. 70).

Então, quase nos últimos parágrafos da carta, Simte, o narrador homodiegético, revela o propósito de sua narrativa epistolar: o assassinato de Dona Carlota “com gosto” (1962, p. 70), e, de acordo com suas próprias concepções, a salvação da vida de Rodrigues e de sua carreira a partir desse ato: “Molhei com clorofórmio o chumaço de algodão e, quando ela passou por mim, agarrei-a por trás e comprimi-lhe fortemente a boca e o nariz. Em poucos segundos, D. Carlota amoleceu. Puxei o corpo, coloquei-o debaixo da primavera. Cingi o pescoço de D. Carlota com um pedaço de fio elétrico e apertei-o com gosto.” (COELHO, 1962, p. 70).

Assim como no conto anterior, “Crime mais que perfeito”, em que o assassino Davi mata por amor à irmã, no conto em questão, Simte mata por piedade pela vida pacata de um homem que sofre em um casamento corrosivo. Simte faz justiça com as próprias mãos, age através do crime como justiceiro sanando o que ele considera injusto ou desumano, e, se cometera algum crime, o único seria o de roubar o prazer que Rodrigues teria em assassinar a própria esposa: “Reconheço que lhe roubei um prazer, Professor Rodrigues. Mas teria o senhor coragem para usufruí-lo? Penso que não.” (COELHO, 1962, p. 70).

Se neste conto não temos a presença de um detetive, figura típica dos romances policiais, temos o sentimento de apreço a um certo senso de justiça, mas expresso pela figura inversa à do detetive: o criminoso. Como já exposto acima, Simte não mata para roubar ou para se vingar, mas simplesmente movido por aquilo que considera ser seu senso de justiça, embora este não esteja fundado nas leis humanas. Prova disso é a afirmação a seguir: “P.S. Simulei um roubo, naturalmente. Restituo-lhe a importância de Cr\$ 6.756,00,

encontrada na bolsa de dona Carlota.” (1962, p. 71). E o narrador homodiegético mais uma vez mostra sua ironia: “Ao senhor Professor, apresentamos, Sancho e eu, as nossas condolências.” (1962, p. 71).

Após o término da narrativa epistolar, metadiegética, voltamos a nos deparar com o narrador heterodiegético, trazendo o epílogo do conto: o personagem Professor Rodrigues recebe o telefonema da polícia avisando-o sobre o ocorrido, e decide queimar a única pista do assassinato de sua mulher, a carta de “Simte, o irmão de Têmis”, conforme o criminoso havia lhe sugerido. Temos a presença de dois fatos que fogem novamente às regras do romance policial tradicional: a impunidade do criminoso e a cumplicidade do Professor em face ao assassinato de seu próprio cônjuge.

A narrativa é circular, pois termina de forma semelhante à que começou: falando sobre o modo de andar de Rodrigues. Nas primeiras linhas do texto, esse andar nos transmite o desânimo do personagem ao voltar para casa: “Nem mais a quarta-feira, melhor dia da semana para voltar a casa, animava o andar submisso e obscuro do Professor Rodrigues.” (1962, p. 65). E ao final da narrativa, sentimos a sutileza da ironia do narrador ao registrar um quê de mudança no estado de espírito desse mesmo personagem: “Saiu. Havia algo muito diferente no andar do Professor Rodrigues.” (COELHO, 1962, p. 72).

A partir de exemplos citados acima, começa a ficar evidente que Luiz Lopes Coelho aproveitou elementos do passado cultural e literário para elaborar seu conto. Em primeiro lugar, há os empréstimos tomados à mitologia greco-latina. Além do caso mais explícito de Têmis, o narrador recorre a outros seres, deuses e até lugares míticos, como Titéia, Júpiter, Saturno, as Parcas, Urano, Delfos, Apolo, etc. Além disso, também é evidente a referência ao livro *Dom Quixote de La Mancha*, pois, tal como no texto de Cervantes, também na narrativa policial de Coelho, o personagem Sancho atua como “fiel escudeiro” ou auxiliar

de outros personagens principais (de Dom Quixote, no romance de Cervantes; de Simte, no conto do autor brasileiro). Finalmente, é preciso mencionar também que no conto há referências ao romancista alemão Goethe.

Essa retomada de elementos da cultura literária universal casa-se com a própria caracterização do narrador-personagem Simte. Por meio da carta enviada ao Professor, percebemos que estamos diante de um criminoso muito culto e instruído (conhecedor de mitologia e literatura), e capaz de empregar palavras raras e rebuscadas, como “enxúdias”, “ergástulo”, “férula”. Como já pudemos perceber na análise do conto anterior, Luiz Lopes Coelho não dedica seus contos policiais meramente à apresentação de uma intriga e a sua solução, ou seja, não se prende apenas ao plano do conteúdo, mas tem em vista o plano estético também. É por essas e outras características que Coelho trilha um caminho próprio no gênero policial brasileiro, com traços muito peculiares.

4.3 “Um candelabro apaga uma vida”

Em relação aos outros contos escolhidos para a análise da obra de Luiz Lopes Coelho nesta pesquisa, “Um candelabro apaga uma vida” é aquele que mais se aproxima da estrutura clássica do romance de enigma.

A narrativa é iniciada com a apresentação de um personagem, Boris Weidman, um estrangeiro da Rumânia vindo ao Brasil, e sumariamente sabemos que ele será o alvo da intriga ao longo do conto: Boris fora assassinado. A narração presente no texto é ulterior, o narrador é heterodiegético, e a focalização varia entre interna e externa. Temos a perspectiva interna quando o narrador fixa seu ponto de vista no delegado Dr. Leite, relatando-nos suas ações, seu raciocínio, suas conclusões; e a perspectiva externa em

relação aos outros personagens no início do conto, que agem à nossa frente sem que tenhamos conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos. Desta maneira, o narrador proporciona ao leitor ao mesmo tempo o suspense e uma certa autonomia, deixando que ele siga no enalço das pistas descobertas pelo detetive para decifrar a incógnita: quem matou Boris Weidman?

O conto é repleto de retrospectões, evocando ulteriormente acontecimentos aleatórios, anteriores ao ponto da história em que nos encontramos e que aos poucos vão preenchendo espaços da trama principal. A partir de uma analepse, o narrador traz o passado do personagem Boris à narrativa atual: “Recém-chegado ao Brasil, o heróico e maneiroso fugitivo encantou a moça. [...] Casaram-se, logo que Boris pôde entender a pergunta do padre.” (COELHO, 1962, p. 200).

Boris Weidman casara-se com Dulce, a filha do “Professor”, instalando-se em sua residência. Mas logo surgiram os atritos entre a família: “Aos poucos o caráter de Boris foi perdendo os disfarces. A princípio, meteu-se em corridas de cavalo; depois, no jogo carteadado dos clubes. Largou o emprego, dormia até tarde, pedia dinheiro ao ‘Professor’. [...] A coisa piorou: Boris passou a maltratar a esposa.” (1962, p. 200).

Logo no início do conto, o narrador já nos dá uma pista, um esboço de que havia algo de errado com o caráter da vítima: “Pouca gente, muito pouca, lamentou a morte de Boris.” (1962, p. 199). Em seguida, através de outro movimento de retrospectão, o narrador nos informa sobre alguns aspectos do passado do “Professor”: “O ‘Professor’ estava lendo num banco do pátio. Ouviu os gritos das meninas, fugindo às labaredas. O coração pulou com ele, mas as pernas cederam e o corpo caiu. Repentina paralisia inutilizou-as. Nunca mais andou.” (1962, p. 200).

A narrativa então retorna ao ponto presente da diegese (após a morte de Boris), e as investigações acerca do crime são iniciadas. Por meio de um discurso indireto, conceitualmente chamado por Genette de “discurso transposto” (s.d, p. 169), o narrador nos apresenta os depoimentos de alguns personagens: “Na noite do crime, contou o ‘Professor’ à polícia, Boris chegou às onze e meia, mais ou menos, e pôs-se a discutir com a mulher. [...] Havia luta. Acionou a cadeira e atingiu o corredor. Pôde ver, ainda, um homem transpor, em fuga, a porta da rua.” (COELHO, 1962, p. 201). E ainda:

Depois que a fadiga enxugou as lágrimas, Dulce prestou esclarecimentos. Confirmou as declarações do ‘Professor’ quanto à porta fechada e aos fragores da luta. Explicou ter vindo Boris à procura do dinheiro das despesas que o pai lhe entregara naquele dia. As manchas roxas nos braços e no pescoço denotavam os argumentos vitoriosos da extorsão. [...] Rematou o depoimento com lágrimas retardatárias. (COELHO, 1962, p. 201)

Em cada depoimento, temos novamente a presença de analepses, pois só conhecemos os antecedentes do assassinato através delas. Mas nem sempre o narrador utiliza-se de discurso indireto. Muitas vezes ele dá voz a seus personagens através de discursos diretos, talvez para que isso contribua com um tom mais realista no conto. Genette, no livro *Discurso da narrativa* (s.d, p. 170) afirma que o discurso “relatado ou reportado” é a forma mais mimética de discurso, em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem. Por exemplo, no depoimento de “Garrucha”, o companheiro de pôquer da vítima:

— Seu doutor, não tenho nada com isso. A ‘truta’ não foi comigo. Estávamos jogando pôquer no apartamento. O Boris entestou com o Montalban, aquele tratador do Jóquei. [...] Começou o ‘bochicho’. O Boris xingou em rumeno e avançou. Apartamos a briga. Montalban abandonou o jogo. Saiu do apartamento, mastigando desaforos. (COELHO, 1962, p. 202)

Como já exposto acima, “Um candelabro apaga uma vida” é um conto que se aproxima muito do gênero policial tradicional: temos uma vítima, um assassino, um mistério a ser desvendado e também a voz que incorpora a razão, o raciocínio lógico: um detetive. Quem recebe este papel é o delegado Dr. Leite, presente em outros contos de Luiz Lopes Coelho.

Segundo o narrador, Dr. Leite, “delegado de crimes ‘granfinos’” (COELHO, 1962, p. 203), recebera as informações do caso de Boris acompanhadas do laudo da polícia. A partir deste momento, o narrador mantém sua atenção fixa sobre o delegado, e acompanhamos passo a passo as idéias e os raciocínios deste. Dr. Leite, quando tenta solucionar os casos, medita em voz alta, como um “artista dramático ensaiando papel” (1962, p. 203). E o narrador prefere que tenhamos acesso às reflexões do delegado diretamente, por meio do discurso reportado, direto: “— Duas pessoas da casa do ‘Professor’ podiam ter cometido o crime: Dulce e Arnaldo. Além dessas, Montalban, o tratador de cavalos. A porta fechada e o homem em fuga poderiam representar contribuições do ‘Professor’ para acobertar a filha.” (1962, p. 204)

Primeiramente, o detetive investiga a hipótese de Montalban ser o assassino. Mas esta logo é descoberta como sendo inválida. Depois Doutor Leite pesquisa a trajetória de Arnaldo, cunhado de Boris. Mas este personagem também não poderia ser o assassino,

segundo testemunhas que confirmaram sua presença em uma partida de xadrez na noite do crime. Logo o detetive se prende a pistas mais específicas que poderiam levá-lo à resolução do crime: “— Então, é nos sapatos que está a solução. Os sapatos de Boris Weidman não estavam bastante molhados. E vocês se lembram da chuarada daquela noite. Isso prova que ele não voltou a pé para casa. Voltou de táxi, provavelmente.” (COELHO, 1962, p. 205)

Após vinte dias de busca, o taxista que levara Boris até o casarão na noite de seu assassinato finalmente é descoberto, sem trazer novidades ao acaso. Todos os suspeitos do crime haviam sido descartados. E o narrador nos informa que mesmo assim “o velho Leite não se mostrou surpreso. Passou o resto da tarde e parte da noite na Biblioteca Municipal, lendo e consultando livros.” (1962, p. 207)

Temos, no exemplo acima, a presença de uma alteração na perspectiva da narrativa. Até então, o narrador acompanhou o Dr. Leite, detalhando-nos suas ações e reflexões, o que caracteriza a focalização interna. Mas, ao relatar que o delegado não desanimara em suas investigações e que passara a tarde e parte da noite estudando na biblioteca, não nos conta o que ele teria em mente para a solução do caso, quem seria o próximo suspeito, o que ele buscava nos livros, qual seria a próxima medida a tomar. Enfim, há a omissão de certa ação ou pensamento importante do personagem que o narrador não pode ignorar, mas prefere esconder do leitor, para gerar assim o suspense na trama. Genette chama esse fenômeno de “paralipse”, que determina uma omissão voluntária na narrativa (s.d, p. 194).

Na manhã seguinte, após um passeio pela cidade, Leite vai ao casarão em que Boris fora assassinado e conversa com o “Professor”. Nos últimos parágrafos do conto, e na conseqüente resolução da intriga principal, o narrador mais uma vez prefere dar voz a seus

personagens, expondo a conversa entre eles em discurso direto. Finalmente descobrimos o que Dr. Leite havia pesquisado na noite anterior:

— Antes de mais nada, quero dizer-lhe que aperfeiçoei ontem meus conhecimentos sobre as misteriosas relações do corpo e do espírito. [...] Quando o paciente é assaltado por um choque emotivo e, por isso, sofre um desequilíbrio físico, pode ser curado, de súbito, por mecanismo igualmente emotivo. [...] O senhor, pelo que sei, sofreu traumatismo emocional num incêndio [...]. (COELHO, 1962, p. 209)

Tudo nos indica então que o “Professor”, único personagem que não havia sido considerado como suspeito pelo delegado devido a um fator de ordem física, ou seja, sua paralisia e conseqüente necessidade da cadeira de rodas, era de fato, o assassino de Boris. O diálogo entre ele e Leite nos dá a entender que, ao ver sua filha ser espancada pelo genro, levando um choque semelhante ao que lhe causara a paralisia, o Professor recuperara os movimentos, e decidira agir em legítima defesa de Dulce e acabar com a vida daquele que os importunava. Nada nos é relatado diretamente, mas subentendemos a conclusão do crime através das palavras do detetive: “— Depende exclusivamente do senhor o esclarecimento do caso. O senhor foi a única pessoa que poderia ter...visto Boris espancar a mulher.” (COELHO, 1962, p. 209).

Parece que o delegado gostaria de ter dito: O senhor foi a única pessoa que poderia ter matado Boris Weidman. Em seguida, Leite faz uma crítica ao personagem que nos faz refletir a própria sociedade em que vivemos: “— Eu já previa isso. O seu silêncio aumenta o número dos crimes insolúveis. Só cabe à polícia encerrar o caso.” (1962, p. 209).

Em vista de tudo isso, o conto encaixa-se nos moldes do gênero policial: tem uma vítima, um assassino, um delegado que atua no papel de detetive e um enigma. Ou seja, o texto desenvolve o tema do crime e da incógnita envolvendo a identidade do criminoso – mas, apesar disso tudo, não se esgota nisso. A vítima não é tão inocente quanto aparenta, o criminoso sai impune, e o detetive vai até o limite das possibilidades devido ao senso de justiça que lhe é próprio. Dr. Leite não insiste na denúncia ou na confissão por julgar o crime como moralmente justificável, e prioriza um julgamento particular a um veredicto da instituição judiciária. Ele descobre a verdade acerca do crime, mas a guarda para si, tendo a polícia que encerrar o caso como insolúvel.

E o conto termina com uma grande ironia do delegado, que recomenda ao “Professor” “com um sorriso cheio de bondade” (COELHO, 1962, p. 209): “— Daqui a uns dois anos, o senhor deveria fazer uma viagem à Europa e ir especialmente a Lourdes...” (p. 209).

Lourdes é uma cidade da França com uma história ligada à fé religiosa. Diz a lenda cristã que em 11 de fevereiro de 1958, nessa localidade francesa, às margens do rio Gave, Nossa Senhora manifestou de maneira direta e próxima seu amor pela humanidade, aparecendo a uma menina de 14 anos, Bernadete Soubirous. A partir de então, vários fatos inexplicáveis foram registrados na cidade, sendo Lourdes conhecida na França e na Europa como a cidade dos milagres. Imaginamos que Dr. Leite tenha recomendado ao “Professor” uma viagem especial a Lourdes para encenar o milagre repentino que já acontecera: a volta dos movimentos de suas pernas, o que traz a conseqüente solução de ser ele o criminoso por ter matado Boris em defesa da filha. O comentário de Dr. Leite esclarece nossas dúvidas e torna-o cúmplice do crime, pois dá até uma dica ao “Professor”: que ele realize a viagem, mas dali a uns “dois anos”, provavelmente para não gerar maiores suspeitas.

4.4 “E o delegado assassinou o assunto”

O conto “E o delegado assassinou o assunto” é construído pela junção de duas narrativas: a primeira traz a história do crime cometido pelo personagem Demóstenes Calado, objeto principal do discurso, e a segunda narrativa, interligada à primeira por um texto metadieético, uma notícia descrita nos jornais, traz a figura do delegado Doutor Leite, que à distância reflete sobre o caso do crime, cena que dá epílogo ao conto.

A narrativa caracteriza-se por ser ulterior, e o narrador é heterodieético, ou seja, não atuante como personagem da história. Dessa forma, a perspectiva da diegese recai sobre o personagem Demóstenes, o que caracteriza uma focalização interna fixa. Assim como no primeiro texto analisado, “Crime mais que perfeito”, Luiz Lopes Coelho dá um novo papel ao leitor, mais denso do que aquele de simplesmente presenciar a coleta de pistas e decifrar quem é o autor de um crime. O leitor não tem o papel de detetive, e sim, o papel de cúmplice, que acompanha, lado a lado, os passos do criminoso, seus pensamentos, tendo uma minuciosa descrição do assassinato proporcionada pelo narrador.

A diegese é iniciada com a descrição da trajetória de Demóstenes Calado, personagem principal do conto, que, ao sair do trabalho, decide tomar um chope no bar Três Dados. Ao mesmo tempo em que acompanhamos as ações do protagonista, temos também a descrição de seu cotidiano e sua personalidade:

[...] usinava idéias, mas raramente as transmitia: era de pouco falar. Aproveitava-se das idéias o seu patrão, na empresa de publicidade; os amigos, os conhecidos, os eventuais serviam-se de seu silêncio, da sua qualidade de bom ouvinte, para desovar problemas afetivos, coisas de amor, tropeços de negócios, com o fito de recolher um conselho, um lenitivo, um impulso. (COELHO, 2004, p. 63)

Por analepses – retrospectões ao passado do protagonista que se efetuam no texto através de suas próprias memórias –, o narrador nos conta sobre alguns encontros curiosos que Demóstenes tivera no bar Três Dados com alguns colegas:

O encontro emocional com um companheiro de colégio, por exemplo. Nervoso, presumido, pusera-se a falar de assunto incerto, com frases curtas e sincopadas. [...] De quando em quando, indagava se Demóstenes não lera a notícia. [...] Pois é: caíra um avião no Jabaquara, não sabia? Tratava-se de especialidade muito difícil. Afinal, revelou: era agora técnico em recompor cadáveres. (COELHO, 2004, p. 63)

E o narrador volta ao momento presente, relatando o encontro de Demóstenes no bar com um velho amigo, o personagem Caxambu, que chamara o protagonista para contar-lhe sobre um plano que vinha elaborando: o assassinato de Lúcia, a própria esposa. Há então a presença de um fenômeno narrativo já mencionado nas análises dos contos anteriores: a paralipse, ou seja, a omissão intencional dos fatos. O narrador, que vinha até esse momento acompanhando os passos, as lembranças e os diálogos do personagem Demóstenes, relata sumariamente que o protagonista e o amigo conversaram por algum tempo sobre o plano de Caxambu, mas não nos revela todo o conteúdo da conversa: “E os dois amigos conversaram, entremeando as intervenções com o delicioso chope do Três Dados.” (COELHO, 2004, p. 65)

Em seguida, o narrador volta a relatar detalhadamente a trajetória e as reflexões de Demóstenes Calado, que vai para casa após a saída de Três Dados. Temos novamente a presença da focalização interna: “Ao sair do elevador e antes de entrar no apartamento, avaliou a quentura que andaria lá por dentro. De nada adiantara salientar, na época da

compra, a inconveniência de ser o apartamento voltado para o poente. Ela quis, insistiu, prescreveu.” (COELHO, 2004, p. 65)

Imediatamente, percebemos a presença de um novo integrante do conto: “ela”, a qual o personagem lembra com uma sutil irritabilidade, através de verbos consecutivos que indicam o caráter autoritário do personagem o qual se refere: “querer”, “insistir”, “prescrever”.

Logo descobrimos quem é o novo personagem: Nadir, a esposa de Demóstenes. O narrador deixa de lado o discurso narrativizado para dar voz a seus personagens através de discursos diretos, que, como analisamos no conto “Um candelabro apaga uma vida”, talvez contribuam para dar um tom mais realista ao conto. É como se o narrador preferisse nos mostrar a caracterização de Nadir a partir de suas próprias falas, deixando que o leitor tire conclusões próprias, sem que ele, narrador, tenha alguma participação ativa nisso:

— Atrasado outra vez, hem, seu burro velho! Esqueceu de que hoje é o pior dia da minha asma?

[...]

— [...] Trouxe meu remédio?

— Que remédio?

Intrometeu-se a pausa.

— Ah! É verdade. Hoje não pedi nada.

[...]

— Arroz? Não, não tem. Sei que você adora, mas nessa semana não vamos comer nem arroz, nem pimentão, nem outras coisas de que você tanto gosta. Preciso descobrir a causa da minha asma. Agora estou decidida. Fiz um menu para cada dia. (COELHO, 2004, p. 66)

Ao nos depararmos com tais palavras, podemos traçar um perfil do personagem em questão: Nadir é uma mulher autoritária, rabugenta, egoísta, que gosta de criar intrigas e

ganha até uma veia cômica com suas manias de doença e o modo com que trata Demóstenes, seu marido.

Em seguida, o diálogo entre o casal é interrompido por um acontecimento externo, uma batida entre carros, que não nos é precisamente descrita, apenas servindo de amparo para algo mais significativo: o assassinato de Nadir por Demóstenes, fato que ocorre subitamente, sendo descrito passo a passo, mas sem rodeios, em uma linguagem direta:

Nadir levantou-se, no que foi imitada por Demóstenes. Enquanto seguia a mulher, o marido viu, num relance, o janelão grande, pesado, de vidro grosso. Assim que ela baixou a cabeça para ver o desastre, Demóstenes soltou o trinco e o janelão despencou sobre a cabeça de Nadir. (COELHO, 2004, p. 68)

E o narrador nos torna cúmplices ao relatar minuciosamente as medidas tomadas pelo protagonista para que ninguém desconfiasse de seus atos: “Ao passar pela sala, apanhou a espátula de prata, envolveu-a no lenço que trazia, e com ela destorceu um dos parafusos do trinco do janelão. Solto de um lado, o trinco pendeu para o outro. Recolocou a espátula no lugar, repôs o lenço no bolso e fez a ligação.” (COELHO, 2004, p. 68)

Tudo acontece rapidamente, e o que contribui para o choque que a morte de Nadir nos proporciona é a caracterização que havia sido feita do personagem Demóstenes até esse momento, como um sujeito calmo, amável, incapaz de cometer algum crime, já que recomendara ao próprio amigo Caxambu: “Na despedida, Demóstenes reiterou a recomendação de calma, aludindo às quadras desfavoráveis por que passam as mulheres, a pedir mais compreensão e menos violência.” (COELHO, 2004, p. 65)

Tal como as outras figuras presentes nos contos de Luiz Lopes Coelho, Demóstenes Calado não se encaixa no protótipo dos assassinos dos romances policiais clássicos. Observamos que o homem, nas obras desse autor, é representado como um indivíduo profundo e sutil, para quem o crime ou o desvio é apenas uma das múltiplas nuances possíveis.

Ao terminar a primeira narrativa, cujo objeto é o assassinato de Nadir, o narrador, por meio de uma notícia que havia sido divulgada nos jornais, nos dá uma informação muito importante, que completa a lacuna deixada pela paralipse no início do conto:

No dia seguinte, os jornais, com notas de relevo, anunciavam a mais notável coincidência na história dos acidentes: duas mulheres mortas, sendo uma pela queda de um janelão e outra pelo desabar de uma persiana. Ambas com fratura na base do crânio. Tratava-se de dona Nadir e da mulher do Caxambu. (COELHO, 2004, p. 69)

Nada nos é dito diretamente, mas a coincidência dos fatos nos leva a crer que a conversa omitida intencionalmente pelo narrador entre Caxambu e Demóstenes continha o modo como o assassinato de Lucia seria concretizado pelo marido: por meio de uma persiana. Demóstenes, farto das reclamações de Nadir, subitamente decide fazer uso do mesmo plano: por meio do janelão de seu apartamento.

É a partir do metatexto em questão, ou seja, da notícia que circulava nos jornais, que o autor introduz no conto uma narrativa secundária, e com ela, a presença de um personagem importante para o gênero em questão: a voz da razão, incorporada na figura do delegado, o Dr. Leite. Deitado na rede, esse personagem acha estranha a coincidência entre os “acidentes”. Mas, confrontado pela companheira, Marília, decide deixar o assunto para

outro dia: “— Está bem, Marília de Dirceu, está bem. Mas, se qualquer dia tiver uma folga, vou ver isso de perto. Agora, desisto.” (COELHO, 2004, p. 70)

Portanto, não é somente a figura do criminoso que se distancia de seus precursores no gênero policial tradicional. O delegado, que incorpora a figura do detetive, também tem suas peculiaridades. Como percebemos em outros contos em que o personagem de Luiz Lopes Coelho está presente, Dr. Leite não é alienado socialmente, mas, ao contrário, é afável e zombeteiro. Casado com Marília, tem uma firme posição social e adora beber uísque deitado na rede. Muitas vezes, como no conto em questão, tenta solucionar os crimes à distância – um aspecto que faz lembrar do método de desvendamento do crime em “The Murders in the Rue Morgue”, de E. A. Poe. Seu senso de justiça, seu faro para os crimes que muitas vezes são tidos como meros acidentes, passando assim despercebidos, nunca falha. Mas desta vez, o delegado decide deixar a busca pela verdade para depois. E como o narrador nos relata ao final do conto, o delegado assassina o assunto, frase que também dá título ao conto, deixando que o criminoso mais uma vez saia impune.

Há outros aspectos da narrativa que devem ser levados em consideração, como aqueles referentes à linguagem. O autor, utilizando-se de uma metáfora, confere sutileza e poeticidade a algo que nada tinha de agradável, ou seja, as brigas entre Nadir e Demóstenes: “As agulhas de crochê deixavam na lã o rastro do permanente atrito.” (COELHO, 2004, p. 67)

Além disso, o autor introduz no conto um neologismo que vem expresso entre aspas, tentando caracterizar precisamente o caráter do personagem Dr. Leite. Nas palavras de Marília: “— Mas que coisa! Você só pensa ‘homicidamente’.” (COELHO, 2004, p. 70).

5. ANÁLISE DOS CONTOS DE RUBEM FONSECA

Rubem Fonseca estreou na literatura em 1963, com o livro de contos *Os Prisioneiros*, desafiando os poderes da censura existente no Brasil ao trazer para a prosa de ficção uma narração pautada no tema da violência. Seus livros apresentam a luta armada como forma de solução dos conflitos, tratam dos problemas sociais e psicológicos gerados nas grandes concentrações urbanas, e abordam a sexualidade explícita e, por isso mesmo, chocante do ponto de vista do moralismo tradicional. Sendo assim, o escritor é um dos grandes renovadores da moderna ficção urbana brasileira.

Rubem Fonseca não é exclusivamente autor de policiais. Sua extensa obra abrange desde romances – como *O caso Morel*, que trata da degradação humana e da luxúria –, até crônicas, como no recente *O romance morreu*, que reúne textos publicados na internet e relatos do dia-a-dia do autor mineiro. Dentre a vasta gama de significados de sua obra, deparamo-nos com romances e contos que roçam o tema policial, como *Agosto*, *A grande Arte*, entre outros. Como veremos a seguir, Fonseca contraria as regras clássicas do gênero. Segundo Sandra Reimão “a produção de Rubem Fonseca propiciou uma certa ‘retomada de fôlego’ do gênero policial no Brasil e se tornou referência para os escritores posteriores” (2005, p. 43). Duas das narrativas de Fonseca foram incluídas na coletânea *Os cem melhores contos de crime e mistério*, de Flavio Moreira da Costa; e pelo conjunto de sua obra, o escritor foi laureado com o Prêmio Camões de 2003, o mais importante entre os países de língua portuguesa.

5.1 “Mandrake”

O conto “Mandrake”, do livro *O Cobrador*, é caracterizado estruturalmente por uma narração ulterior e por um narrador em primeira pessoa, autodiegético, ou seja, um narrador que atua como protagonista da história contada. O narrador-personagem em questão é Mandrake, cujo nome dá título ao conto, incorporando a tradicional figura do detetive na obra de Rubem Fonseca, sendo moldado por seu criador desde *A grande arte* (1983). Segundo Vera Lúcia F. de Figueiredo,

em consequência da identificação detetive/narrador, a busca da verdade resvala do plano da história para o plano do discurso, do enunciado para a enunciação: o processo de ‘desvendamento’ dos crimes se confunde com o próprio fazer literário, porque a explicação final é produto do diálogo entre diversos textos, não só coletados, mas interpretados e criados pelo narrador/autor. (2003, p. 47)

O fato de deixar que o leitor acompanhe as investigações passo a passo com o detetive não é novidade na ficção policial brasileira. Como analisamos em relação a “Um candelabro apaga uma vida” no capítulo anterior, Luiz Lopes Coelho utiliza-se também da técnica de colocar a focalização do personagem que incorpora a voz da razão na história, fazendo com que o leitor tenha acesso direto às reflexões do delegado Dr. Leite. Mas Rubem Fonseca vai além, deixando que o detetive conte sua própria história e a de outros personagens, através da homodiegese.

A narrativa inicia-se com o telefonema do personagem Rodolfo Cavalcante Méier ao advogado Mandrake, que jogava xadrez com a amante, Berta. Um crime nos é apresentado: a secretária Marly havia sido assassinada. Há o enigma principal que perdura

durante todo o conto: Quem matou Marly? Mas o advogado não é convocado primeiramente para solucionar essa incógnita, não se envolve no caso com a ideológica função de desvendar mistérios, mas sim, com o papel de livrar um homem pertencente à alta sociedade das ameaças de outro personagem e do conseqüente envolvimento com o assassinato. Méier havia sido amante de Marly, e recebera desta uma carta intimando-o a separar-se da esposa doente e a assumi-la como parceira. Dias após enviar a carta, Marly foi assassinada. E a carta, pista primordial, havia sido furtada por Márcio, um motoqueiro, que então ameaçava entregar a carta à polícia se Méier não lhe desse uma certa quantia em dinheiro.

Percebemos como esta narrativa se encontra distante dos modelos policiais clássicos em vários aspectos. O detetive não é chamado para o esclarecimento da verdade, mas simplesmente para negociar com o motoqueiro o preço do silêncio, o preço que Rodolfo Méier pretendia pagar para não ter sua posição social destruída, já que sua relação íntima com a secretária era guardada em segredo: “Gostaria que você procurasse essa pessoa para mim, visse o que ele quer, defendesse os meus interesses da melhor maneira. Estou disposto a pagar para evitar o escândalo.” (FONSECA, 2001, p. 82). E Mandrake assume sua posição profissional, como advogado: “Meu negócio é tirar as pessoas das garras da polícia, não posso fazer o contrário.” (2001, p. 99)

Há o retrato “nu e cru” da realidade urbana no conto, com valores distorcidos pela modernidade: não há mais a busca ideológica do que é justo e verdadeiro, mas, sim, a busca por uma boa posição social, os relacionamentos envolvendo interesses próprios, a supervalorização do que é material, a supremacia da aparência e do *status* social contra a essência humana, etc.

O próprio advogado Mandrake está longe de seguir a caracterização dos detetives clássicos. Ele é culto, refinado, adora beber vinho Faisca e fumar charutos, e é viciado em jogar xadrez, elemento que está presente no conto do início ao fim. Segundo o protagonista, as partidas auxiliam-no na profissão: “Sou muito nervoso, jogo xadrez para me irritar, explodir in camera, lá fora é perigoso, tenho que manter a calma.” (2001, p. 83).

No entanto, se no esporte o advogado opta por um jogo que privilegia o raciocínio, na execução de seu trabalho há mais ações do que reflexões. Ele não segue o método de detecção de seus precursores, como Dupin, Sherlock Holmes ou mesmo o próprio delegado Leite. Mandrake busca a verdade, e recolhe muitas informações acerca do crime, faz muitas perguntas a todos os personagens envolvidos, porém, a solução final da incógnita não provém de um raciocínio lógico, de uma dedução, mas simplesmente da confissão voluntária de um dos personagens.

Mandrake também tem uma característica contundente ao longo do conto: é mulherengo, ligado mais aos prazeres carnis do que a algum sentimento elevado. Essa característica é comum aos personagens de Rubem Fonseca. Segundo Figueiredo, “o amor a que os personagens se referem nada tem a ver com o ideal romântico do amor. Trata-se do gozo do corpo através de relações efêmeras, porque o sexo acaba se configurando como a única espécie de troca possível entre as pessoas” (2003, p. 115). A própria figura feminina está longe de ser idealizada na narrativa. Mandrake tem uma amante, Berta, que por vezes é descrita pelo narrador de forma grotesca, acompanhando o tom realista e a linguagem direta do conto:

Berta, os braços levantados, começou a prender os cabelos. O sovaco de uma mulher é uma obra-prima, principalmente se ela é magra e

musculosa como Berta. O sovaco dela também cheira muito bem, quando não tem desodorante, é claro. Um cheiro agridoce e que me deixa muito excitado. Ela sabe disso. (FONSECA, 2001, p. 83)

Berta roncava. Estranho, numa pessoa tão suave. (2001, p. 96)

E o advogado não se limita a dividir seus prazeres com ela. Mandrake se apaixona facilmente por outras mulheres, e várias são as passagens que nos demonstram o caráter sedutor do detetive: “Fiquei andando de um lado para outro no hall de mármore. Havia uma larga escadaria que levava ao andar superior. Uma jovem desceu as escadas acompanhada de um cão dálmata. Tinha cabelos louros, vestia jeans e uma blusa de malha justa. Eu não podia despregar os olhos dela.” (2001, p. 86)

Por vezes, o narrador até pára a narrativa para relatar, através de analepses, fatos que afirmam sua masculinidade e a atração pelo sexo oposto:

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 as mulheres. Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e as desconhecidas, como todo mundo, só não comi minha mãe. (FONSECA, 2001, p. 103)

Mas, Mandrake, no papel que lhe cabe, ainda segue a tradição de seus precursores em um aspecto: apesar de trabalhar para bandidos e criminosos como advogado, ele é o único que tem instinto para a essência da verdade do crime, por mais inverossímil que esta seja. O advogado suspeita de todos (“Sozinho no carro eu disse, mais tarde, para o espelho

retrovisor, está todo mundo mentindo.” – FONSECA, 2001, p.90), e, mesmo após ser despedido por Méier, Mandrake passa a atuar no papel de detetive, trabalhando na busca da resolução do crime, movido tanto pelo sentimento de justiça que ainda lhe é inerente, como também pelo interesse e paixão nascidos nos encontros com Eva, filha de Cavalcante. Mandrake apaixonara-se por Eva, e pensava nela até nos momentos de intimidade com Berta:

Eu te amo, Bebê, eu disse pensando em Eva.

Então fomos para a cama, eu pensando o tempo todo em Eva.

(FONSECA, 2001, p. 96)

Como demonstra a passagem acima, até o detetive acaba sendo envolvido por um tipo de corrupção, uma corrupção passional. E, se por um lado Mandrake tem o senso da busca pela verdade, por outro, nem sempre se mantém persistente naquilo que busca: “Isso não me interessa mais, que todos se fodam, o senador canalha e sua filha dedetizada, a sobrinha pálida, a secretária morta e seus pais falantes, o motoqueiro, o Guedes, o raio que o parta, pra mim chega.” (2001, p. 98)

A corrupção atinge a própria instituição policial. O motoqueiro Márcio também havia sido assassinado, e Guedes, o delegado que estava no caso de Marly, descobrira a carta da secretária deixada no bolso do defunto. Ele tentava reunir as pistas com afinco, e o próprio narrador assume o valor profissional do delegado: “Ali estava na minha frente um homem decente fazendo o seu trabalho com dedicação e inteligência.” (2001, p. 99)

Mas Guedes, ao tentar precipitadamente incriminar Méier pelos assassinatos e descobrir a verdade, é afastado do caso. O poder e o dinheiro de Rodolfo falaram mais alto que a tentativa de justiça do detetive, o que nos dá mais um exemplo da corrupção humana

que nos é exposta ao longo do conto: “Guedes não queria se promover. Acreditava na culpa de Cavalcante Méier e queria botar o préstito na rua antes que abafassem tudo. Um crente, na imprensa e na opinião pública, um ingênuo, mas muitas vezes esse tipo de pessoa realiza coisas incríveis.” (2001, p. 102).

Finalmente, os assassinatos são desvendados. Mandrake sai vitorioso em ambos os papéis que tenta exercer, o de detetive e o de advogado: livra um homem das garras da polícia, provando a inocência de Cavalcante Méier, e descobre o verdadeiro assassino, ou melhor, a assassina de Marly e Márcio: Lili, sobrinha e atual amante de Cavalcante, que matara por ciúmes e para proteger o companheiro. Mas, como já exposto anteriormente, não há uma dedução lógica por parte de Mandrake, ou uma reflexão que o levasse à verdade. Lili, ao perceber que o amante seria incriminado, decide confessar tudo a Mandrake, que pretende nada esconder da polícia:

Tenho que encontrar o Guedes. Pega um táxi. É bom contratar logo um advogado.

Está tudo perdido, não é?

Infelizmente. Para todos nós, respondi. (2001, p. 108)

E a narrativa termina curiosamente relatando a paixão de Mandrake por Eva: “[...] Pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa.” (FONSECA, 2001, p. 108).

5.2 “O Cobrador”

Edu Otsuka afirma que o “modelo narrativo aproveitado por Rubem Fonseca em seus romances corresponde ao romance policial *hard-boiled*, que converge com a representação brutalista da violência” (2001, p. 61). Mas muitos estudiosos do gênero em questão surpreender-se-iam com a escolha dos contos em presente análise, ou mesmo rejeitariam a idéia de classificar “O Cobrador” ou “Passeio Noturno” dentro do gênero policial.

Flávio Moreira da Costa, na introdução da coletânea *Os cem melhores contos de crime e mistério da literatura universal* (seleção que inclui “O Cobrador”), argumenta que a antologia se estrutura em dois eixos correlatos: as “histórias criminais” e as “histórias policiais”. Segundo o autor, a primeira antecede a segunda, e “nem toda história de crime é uma história policial, embora toda [...] história policial seja uma história criminal” (COSTA, 2002, p.15).

Mas propomos aqui uma reflexão. Em nosso percurso dissertativo nos detivemos várias vezes nas inúmeras mutações sofridas pelo romance policial, desde Poe até os autores contemporâneos. Vimos como a “santíssima trindade” defendida por Kothe (1994, p. 149) tem mesclado e descartado algumas de suas peças para dar lugar às inúmeras combinações e possibilidades de enredo. Há contos e romances sem detetive e, assim, sem o mistério da investigação; e há histórias sem cadáveres (no caso de um furto, por exemplo). Mas, levantamos então uma pergunta: há histórias policiais sem um crime, cometido pelo vilão, malfeitor ou qualquer outra designação que represente a força maquiavélica no duelo entre o bem e o mal? Acreditamos que não.

Primordialmente, mata-se, ou comete-se algum delito que infrinja as leis humanas no romance policial, por incontáveis motivos. Toda a ambientação e estrutura dentro de uma história policial conspiram a favor do crime. É verdade que o simples relato de um crime nas páginas de um jornal não caracteriza uma história policial. Mas o que dizer das histórias ficcionais minuciosamente elaboradas, que exploram a psicologia de um assassino, estruturando em toda sua extensão o efeito final desejado para surpreender, chocar, ou simplesmente entreter seu leitor, e tudo isso em torno de um tema específico: um crime? Não seriam essas também histórias policiais, que fazem do público cúmplice das peripécias de um vilão? Não seria o leitor de Poe e Fonseca munido de um mesmo instrumento que assombra e satisfaz ao mesmo tempo? Não estaria presente na história do cobrador o mesmo elemento encantatório de que todos os autores policiais clássicos se utilizaram, ou seja, o medo daquilo que não conseguimos compreender: a morte, planejada pelo mesmo semelhante que nos daria bom dia em alguma manhã de domingo?

Poderíamos enquadrar “O Cobrador” e “Passeio Noturno” dentre as “histórias criminais”. Mas por que não classificá-las dentro de um gênero que lida com os limites da razão humana? Como vimos, talvez as origens mais remotas do gênero estariam nas histórias dos “bons bandidos” no século XVI. Não estariam nossos autores contemporâneos retomando a arcaica estrutura do policial, fazendo com que seu público se deleite com assassinatos e crimes de arrepiar os cabelos? Segundo Boileau e Narcejac, o policial é “uma macieira que dá diferentes variedades de frutas, mas sempre são maçãs” (1991, p. 88). E poderíamos complementar: a essência das maçãs está no crime original.

Escolhemos o conto “O Cobrador” para demonstrar como Fonseca extrapola as possibilidades do gênero, sendo que este é um dos vários exemplos na obra do autor que se destacam por colocar luz sobre o universo marginal, valendo-se do ponto de vista do

criminoso. Temos assim uma narrativa policial às avessas, que mostra o espelho do cotidiano urbano brasileiro numa atmosfera de suspense, subversões, revelações e adultérios, que nem sempre estão de acordo com leis divinas ou preceitos éticos humanos. O narrador autodiegético do conto, que se autodenomina “O Cobrador”, é um bandido com perfil revolucionário que sai desvairado pelo mundo cobrando uma impagável dívida social: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.” (FONSECA, 2001, p. 16)

Segundo Deonísio da Silva, “acima e além da moral, na ficção de Rubem Fonseca está uma ética que preside a todos os atos de seus heróis problemáticos, sobretudo quando se trata do narrador, o mais problemático deles” (1996, p.70), já que, assim como “O Cobrador”, a maior parte dos contos do autor têm o foco narrativo em primeira pessoa.

A cobrança feita pelo narrador é concretizada através de assassinatos e estupros de pessoas da alta classe social. Ele tem ódio e “cobra” dos ricos e dos bem sucedidos aquilo que lhe foi negado desde a infância, e sente um prazer imenso ao concretizar os crimes: “Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia...” (FONSECA, 2001, p. 23).

Segundo Boris Schnaiderman,

esta ‘cobrança’ adquire toques de uma violência extrema, parecendo que não pode haver nada mais brutal e desmedido. No entanto, fora desses momentos de exaltação e crueldade, que atinge verdadeiros requintes, é um rapaz sensível, sofredor, que chega a dizer de si mesmo ‘Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida’.

Uma árvore, uma sombra no parque despertam-lhe a veia contemplativa. (1998, p. 774)

“O Cobrador” é o anti-herói que reúne a mistura da barbárie com a pura humanidade. Ao mesmo tempo em que ele mata pessoas pelo simples fato de pertencerem a uma classe social mais alta ou de terem um bom *status*, “absolve” outras pelo mesmo critério: não mata pobres, desdentados ou velhos. Ao contrário, ele tem misericórdia e compaixão pelos que estão na mesma situação econômica ou social que ele:

Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*. (FONSECA, 2001, p. 17)

Sento suado ao lado do campo, junto de um crioulo lendo *O Dia*. A manchete me interessa, peço o jornal emprestado, o cara diz se tu quer ler o jornal por que não compra? Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas cocas e dou metade pra ele e ele me dá o jornal. (2001, p. 26)

O Cobrador não mata para sanar uma dívida social particular, mas uma dívida que toda a sociedade tem com aqueles imersos na miséria e pertencentes às classes sociais mais baixas. Ele não sente qualquer culpa ao matar, ao contrário, autodenomina-se justiceiro, e tem a convicção de que, se todos agissem como ele, o mundo seria melhor: “Sou justo.” (2001, p. 18); “E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo.” (2001, p. 29)

Ao mesmo tempo em que o protagonista realiza atos de violência extrema, em outros momentos ele é capaz do maior carinho, da maior ternura com os semelhantes. Podemos perceber como essas reações opostas se reúnem no mesmo personagem comparando duas situações muito distintas no conto. A primeira retrata como o Cobrador experimenta seu facão ao matar um casal na Barra:

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.
(2001, p. 20)

A outra situação mostra a relação do Cobrador com Dona Clotilde, a dona de sobrado de quem aluga um quarto. O protagonista cuida da velha, limpa a casa, faz as compras e lhe dá remédios:

Quer que eu passe o escovão na sala?, pergunto.
Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.
Fervo a seringa, preparo a injeção. (FONSECA, 2001, p. 23)

Isso não impede, porém, o Cobrador de pensar, ao ver o sofrimento da velha: “Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca.” (2001, p. 23) Algumas vezes, ele não deseja matar somente para fazer a “cobrança social”, mas também por atos de “misericórdia”, conforme exemplifica a passagem: “E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?” (2001, p. 15)

As duas faces do narrador – tanto aquela fria, violenta, sanguinária, quanto a atenciosa, passional –, são demonstradas não somente no plano temático, mas também no nível da própria linguagem do texto. O léxico usado nas cenas que descrevem os atos brutais do assassino é carregado com termos chulos, obscenos, cujo efeito é justamente contribuir com essa violência, ampliando seu impacto. O Cobrador ameaça o dentista: “que tal enfiar isso no teu cu?” (2001, p. 14). Já o narrador contrasta com essa forma de expressão, pois usa termos infantis quando se refere à Dona Clotilde, que “só se levanta para fazer pipi e cocô...” (2001, p. 23). Ou quando confessa a Ana: “Eu te amo”. (2001, p. 27)

O Cobrador não é um bandido qualquer. Além de almejar ser um “justiceiro” social, ele também lê livros de poesia e é poeta. A metadiegesse, ou seja, os versos criados pelo narrador são mesclados com o próprio relato dos fatos: “Ela me pede que recite um poema meu. Eis: Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:...” (FONSECA, 2001, p. 17).

Segundo Boris Schnaiderman, “no meio da maior rudeza, ele se detém às vezes e seu monólogo passa da prosa ao verso, surgindo até uma nota erudita” (1998, p. 774). A nota erudita a que o teórico se refere é “palindrômico”, adjetivo que o narrador utiliza para caracterizar o nome do personagem Ana.

O autor não nos dá uma seqüência de fatos que permitissem motivar esta expressão, como seria de esperar numa ficção do século XIX. O toque erudito surge de modo não menos brusco que o dos momentos de violência, o que obriga o leitor a conjecturar mais sobre aquela personalidade estranha e perturbadora. (Schnaiderman, 1998, p. 774)

O conto é caracterizado estruturalmente por ter uma narração simultânea, ou seja, há uma coincidência entre o tempo da história e o tempo da narrativa. Os verbos no presente denunciam essa estratégia: “leio”, “faço”, “quero”, “vejo”, “ando”, “pareço” (FONSECA, 2001, p. 18). Mas, mesmo que a narração seja simultânea, isso não quer dizer que ela seja linear. Os fatos da narrativa não seguem uma seqüência pontual, os acontecimentos são concatenados sem ligação temporal ou espacial, e o narrador raramente nos dá informações sobre datas ou horários. Em muitos momentos o narrador recorre a fatos passados, ou a memórias por meio de analepses, relatando ao leitor certos episódios de sua trajetória: “Ontem eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas [...]” (FONSECA, 2001, p. 14).

Até que o Cobrador se apaixona por uma moça da mesma burguesia de cujos representantes se vingava implacavelmente. O personagem é Ana, que o narrador conhece na praia. Ana revoluciona a vida do Cobrador, e torna-se sua parceira no crime e na vida amorosa, fazendo com que ele aperfeiçoe os métodos de “cobrança” e que descubra sua verdadeira missão: “Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos” (2001, p. 28). O plano dos personagens é explodir a festa do Baile de Natal, pois assim, o Cobrador poderia adquirir “prestígio”, e não seria apenas o “louco da Magnum” (2001, p. 28). Segundo o próprio narrador nos relata: “Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro.” (p. 29).

Uma característica presente no conto que merece ser ressaltada é a diversidade dos recursos cômicos, estrategicamente utilizados para amenizar o impacto que os atos e

obsessões do protagonista nos causariam. Mas é importante notar que esses recursos são utilizados de modo a não nos fazer soltar altas gargalhadas. Afinal, Rubem Fonseca trabalha com um tipo específico de comicidade: o humor negro, que nos proporciona um sorriso contido, angustiado, incomodado. Vale a pena ressaltar alguns pontos teóricos acerca desse assunto. O universo do cômico abrange distintas categorias, desde o cômico mais ingênuo, desprezioso, tradicionalmente associado ao gosto popular e denominado “cômico baixo”, até a comicidade mais sutil, mais refinada, indireta, que não provoca necessariamente o riso espontâneo da gargalhada, pois, por muitas vezes, agrega em sua configuração elementos trágicos. O humor é uma dessas modalidades mais sofisticadas de riso, abraçando ao mesmo tempo elementos do trágico e do cômico.

O cômico é definido por Pirandello (apud ECO, 1989, p. 253) como a “percepção do contrário”. Este conceito está certamente associado à idéia de vários estudiosos de que, para rirmos, devemos nos sentir superiores ao objeto que está sendo alvo de riso. Bergson afirma exaustivamente em sua obra que o riso é uma forma de correção social aos vícios, aos defeitos alheios. Portanto, para que possamos rir de algo que está violando uma regra (implicitamente imposta), devemos nos sentir superiores a esse algo, ou seja, precisamos acreditar que não cometemos os mesmos erros sociais. Há no cômico o distanciamento, o não envolvimento afetivo como componente indispensável da comicidade, que resultaria com freqüência de um olhar de superioridade diante de falhas alheias.

Ainda segundo Pirandello, passamos do cômico ao humorístico quando a “percepção do contrário” transforma-se em “sentimento do contrário”, isto é, quando procuramos, por qualquer razão, entender a razão do inusitado comportamento que provoca o riso, renunciando ao distanciamento e ao sentimento de superioridade. De acordo com Hegel, ao contrário, parece necessária certa identificação, um sentimento de empatia,

cumplicidade ou complacência para que se instaure o humor (HEGEL, 1993, p. 335). A reflexão também é outro elemento que acompanha o humorismo, e é ela que nos faz passar da “advertência do contrário” para o “sentimento do contrário”, transformando a risada relaxada em sorriso de desagrado ou tristeza. Para Freud,

a atitude humorística – não importando em que consista – é possível de ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo quer para outras pessoas; é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante. (1996, p. 165)

Portanto, o humor pode se dirigir a quem fala ou a um outro, de quem se fala. Pode expressar a crítica, mas pode também ser uma forma de lidar com os afetos dolorosos. Freud explica que “a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação a um sentimento” (1996, p. 165). E daí surgem as diversas gradações de humor, de acordo com a natureza da emoção economizada: compaixão, raiva, dor, ternura, etc.

O ouvinte vê esse outro (o humorista) numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. Gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte. (1996, p. 165-166)

Desta forma, podemos dizer que o humor é rebelde, reside no “triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego”. (FREUD, 1996, p. 166). O ego do humorista se recusa a ser atingido por aflições e traumas do mundo externo,

demonstrando, através do humor, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer.

O humor negro, seguindo a linha de pensamento freudiano, também surge da economia de uma emoção, sendo esta o medo, o horror, o choque diante do grotesco. Segundo o estudioso A. Ziv, no livro *Le sens de l'humour* (apud SCHNEIDER, 2003, p. 12), o humor negro não se refere exclusivamente à morte, mas pode tratar de diversos assuntos mais ou menos angustiantes, como as guerras, as catástrofes, os acidentes, etc. Todos esses temas provocam o temor, e a utilização do humor negro permite ao homem se defender contra situações cujos elementos lhe causam medo. O riso aparece como vitória sobre este sentimento, dando a impressão de domínio sobre a situação.

No século XIX este tipo de humor já era muito utilizado como estratégia discursiva por alguns autores importantes, como Hoffmann e Edgar Allan Poe, no grotesco fantástico. “Onde há riso em tudo isso?” questiona-se Georges Minois (2003, p. 535), que rapidamente conclui: “Parece que no choque entre a fantasia e o medo.”

E em pleno século XXI, para Minois, o ser humano, infelizmente, teria domesticado o poder derrisório do riso. No atual mundo do “politicamente correto”, o seu componente agressivo estaria desvitalizado. Embora pareça estar por toda parte – na publicidade, na televisão, nos jornais e nas transmissões esportivas - o riso não passaria agora de uma máscara para esconder a profunda agonia do existir. O humor negro é apenas uma das modalidades dessa máscara que esconde, ou pelo menos disfarça, as angústias vividas pelo homem moderno.

Em relação às obras de Fonseca, Deonísio da Silva ressalva:

o humor não está muito longe dessas narrativas, mesmo em situações onde ele não é esperado. Nem a ironia. Nem o sarcasmo. Se as armas pesadas de suas personagens são metralhadoras, pistolas, jornais etc – as armas de Rubem Fonseca com que fálqueja a burguesia, a classe média brasileira, são extraídas do próprio estilo, de seu modo de narrar que é irônico, sarcástico, mordaz, violento. (SILVA, 1983, p. 77)

Esses aspectos da teoria do humor negro guiaram nossa leitura do conto “O cobrador”. Assim, logo no início do texto, o Cobrador nos conta sobre sua ida ao dentista: “Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê? Disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros.” (FONSECA, 2001, p. 13). O automatismo com que o dentista faz seu trabalho, “com pouco caso”, gera uma comicidade que alivia a tensão do texto. E o cobrador responde: “Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.” (FONSECA, 2001, p. 13)

A expressão “só rindo” também é outro elemento que faz com que o texto se torne cômico, pois a todo o momento ela é repetida pelo cobrador para debochar das palavras de outros personagens. É como se o riso fosse a maneira encontrada pelo protagonista de insurgir-se. O recurso da repetição das palavras é justamente referido por Bergson, que o investiga em seus estudos sobre o cômico.

Em Fonseca, vejamos outros exemplos de repetição daquela frase:

Tirava o facão de dentro da perna quando ele disse, leva o dinheiro e o carro e deixa a gente aqui. Estávamos na frente do Hotel Nacional. Só rindo. Ele já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia pelo telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa. (FONSECA, 2001, p. 19)

Abri a boca e disse que meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado. (FONSECA, 2001, p. 13).

Rubem Fonseca também apela para os aspectos corporais dos personagens para gerar o efeito de comicidade em seu texto, que se aproximam muitas vezes do grotesco:

Tenho pensado nisso ultimamente. Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre. (FONSECA, 2001, p. 18)

Na praia somos todos iguais, nós, os fodidos, e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. (FONSECA, 2001, p. 22)

É interessante notar como muitas vezes nos deparamos com uma menção ao sorriso das vítimas, aos dentes, como se isso metaforizasse seu *status* social frente à inferioridade sentida pelo Cobrador. Os dentes, na forma de metonímia, nos dão uma idéia de superioridade. Afinal, imaginemos um animal que desafia seu opositor: a primeira reação física é mostrar os dentes ao inimigo. O riso traz consigo essa idéia de superioridade, de desafio. A imagem de uma dentadura na porta do consultório odontológico do Dr. Carvalho nos é descrita no início da narrativa. A dentadura representa a falta de dentes, a supressão do riso natural, a inferioridade daqueles que necessitam dela. Sendo assim, o consultório é o primeiro local em que o cobrador inicia suas peripécias na trama, gerando a ambientação das diferenças sociais entre o cobrador e a vítima inicial, no caso, o dentista. O sorriso perfeito da classe elevada incomoda o protagonista:

Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente [...] os dentes dele são certinhos e verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha (FONSECA, 2001, p. 16)

Bergson constata que “é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (2001, p. 51). Esse automatismo também está presente no conto “O Cobrador”, gerando certa comicidade. Por vezes, o Cobrador esquece de seu ódio e então liga a televisão para reanimá-lo:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. (FONSECA, 2001, p. 16)

O comercial, explicitando o abismo que divide as classes sociais, funciona como um golpe ao espectador. Sendo voltado para um público específico, mas veiculado para todos os que o vêem, o anúncio é considerado como zombaria na visão de pessoas como nosso protagonista em questão. A frase “sou uma pessoa tímida” (FONSECA, 2001, p. 22), dita por um assassino como o cobrador, gera em nós um estranhamento que não chega a ser cômico, mas que poderíamos classificar como uma inversão.

O Cobrador é um indivíduo que se choca com a realidade inflexível, cruel, capitalista e corrupta, que mina as chances de plena realização das classes sociais mais baixas. Indignado com a sociedade que o cerca, já que “não é difícil verificar na ficção

desse Autor, mergulhado nas profundezas da sociedade de seu tempo, o trauma da compaixão e o desespero diante da impotência de alterar a realidade” (SILVA, 1996, p. 104), Rubem Fonseca tem em sua obra o espelho da atualidade urbana brasileira. Temos a representação angustiante dos homens que enfrentam a vida nas metrópoles.

Mas, não podemos dizer que haja no conto uma crítica direta à sociedade. No tratamento dado ao tema não podemos encontrar qualquer didatismo; a realidade sem máscaras é exposta, deflagrada, e cabe ao leitor tirar ou não conclusões próprias. Isso decorre também da estratégia do autor de colocar um narrador-protagonista em seu texto, complexo, que, vivendo seus problemas, está distante do propósito de dar lições de moral ou de condenar. Antônio Candido trata da relação entre a complexidade do personagem e a sociedade em que ele está inserido: “se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.” (1968, p.74). Rubem Fonseca indiretamente toca nas dores mais profundas de uma sociedade, desvela o que incomoda, o que agride, seja através de uma linguagem chula, seja pela narração detalhista de atos brutais, sem pudor algum.

5.3 “Passeio noturno” – partes I e II

Os contos “Passeio noturno – parte I” e “Passeio noturno – parte II” serão analisados em conjunto devido à seqüência narrativa proposta pelo próprio escritor no livro *Feliz Ano Novo*, sendo que há também vários indícios da coincidência de enredo, de narrador, de composição estrutural, elementos que serão detalhados mais adiante.

Os dois contos se destacam pelo fato de que novamente Rubem Fonseca enfoca o universo marginal, valendo-se do ponto de vista do criminoso. Porém, “Passeio noturno” torna-se muito mais ambíguo, já que o crime não pode ser explicado apenas pelas desordens sociais, como no caso de “O Cobrador”. O narrador autodiegético é um sujeito comum de classe média alta que se distrai atropelando pessoas pelas noites do Rio; os assassinatos que ele comete nada têm a ver com fatos imediatos. Segundo Boris Schnaiderman: “Os costumes bárbaros não são privilégio do submundo mais sujeito à ação da polícia. E as vozes que os expressam localizam-se inclusive entre ‘gente de bem’”. (1998, p. 775)

O protagonista parece ser movido por uma obsessão momentânea, e talvez esteja aí a senha para desvendar tanta crueldade. Ele é tomado por um anseio súbito, atropelando pessoas para se acalmar, e não escolhe de acordo com sexo, idade ou classe social de suas vítimas, que podem ser pegadas desprevenidas em qualquer local, em qualquer hora da noite. Parece uma “vontade que dá e passa”, ou seja, uma violência que seria justificada como escolha inerente ao instante. Assim, talvez o que agrada ao leitor de Rubem Fonseca seja uma identificação subjacente com suas obras: nelas ele encontra a possibilidade de satisfazer, através do crime cometido por um personagem, anseios (de vingança, por exemplo) e desejos que o pudor, o medo ou a sociedade o impedem de realizar na sua vida cotidiana.

Em “Passeio noturno – parte I”, o narrador autodiegético relata um fato de seu cotidiano que nos parece ser habitual, como se fosse uma noite como todas as outras. Ele chega em casa, janta com a família, e sai para dar um volta de carro. Mas o automóvel não é um veículo comum: “ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial

duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia.” (FONSECA, 1993a, p. 62)

A arma do crime, o carro, é equipada especialmente para a função que lhe é mais atribuída: o assassinato de pessoas pelas noites. E o personagem-narrador não sai com um destino definido, mas com uma intenção que não nos é relatada diretamente: “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas.” (1993a, p. 62). E, como exposto acima, o criminoso também não escolhe suas vítimas: “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior.” (1993a, p. 62).

A palavra “sempre”, da citação acima, nos indica que atropelar pessoas fazia parte do cotidiano do personagem-narrador, e que este era experiente nesta atividade, pois, além de possuir um carro todo equipado, também tinha uma metodologia para atropelar suas vítimas: “havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei.” (1993a, p. 62).

O atropelamento nos é descrito friamente, com detalhes; e, após ter finalizado, o assassino se mostra indiferente diante do que acabou de fazer, orgulhoso da potência de seu carro: “Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio” (FONSECA, 1993a, p. 62). Após o assassinato, o narrador volta para casa, mais calmo, e, examinando o automóvel na garagem, relata-nos não só sobre o orgulho que tem de seu carro, mas do orgulho de si mesmo, dizendo-nos: “Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 1993a, p. 63).

Várias passagens nos indicam que é o mesmo narrador autodiegético que atua nos dois contos de “Passeio noturno”, como quando ele diz na Parte II: “À noite, saí, como sempre faço” (FONSECA, 1993a, p. 67), frase que, para ser entendida, exige que o leitor tenha lido a Parte I. Desse modo, parte-se do princípio de que os leitores já sabem sobre os atropelamentos que ele comete à noite. Outro exemplo pode ser a filha do criminoso, que nos dois contos é estudante de imitação de voz. Os dois contos são tão semelhantes que até os epílogos são iguais, repetindo-se a mesma frase: “amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 1993a, p. 63 e p. 71).

Em “Passeio noturno – parte II”, o criminoso relata um assassinato de tipo bem diverso dos demais, pois conhece e janta com a vítima antes de matá-la. O novo personagem chama-se Ângela, uma atriz falida que dera seu telefone ao assassino na Avenida Atlântica. Finalmente descobrimos qual é a arma do crime: um Jaguar preto. Após o jantar e uma leve discussão entre o personagem-narrador e a atriz, temos sinais de que ela seria a próxima vítima, através de esboços, quando o criminoso a aconselha: “Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso.” (FONSECA, 1993a, p. 70). Ou, quando a atriz diz ao narrador:

Às vezes a gente pensa que uma coisa vai dar certo e dá errado, disse
Ângela.

O azar de um é a sorte do outro, eu disse. (FONSECA, 1993a, p. 70)

O azar de Ângela era o de ter sido escolhida como vítima do criminoso naquela noite, e a sorte do personagem-narrador estava em ter encontrado alguém a quem matar. Ao mesmo tempo em que ele ansiava pelo momento de atropelá-la, temia pelo fato de que ela poderia sobreviver e entregá-lo à polícia: “Tinha que bater e passar por cima. Não podia

correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro.” (1993a, p. 71). Mas, com deboche, o criminoso avalia: “Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.” (1993a, p. 71).

Surge em “Passeio noturno – parte II” uma curiosa mudança no tom da narrativa. O personagem-narrador, inspirado pelo crime que estava para cometer, reflete poeticamente sobre o reflexo da lua no carro, lembrando-se do tempo em que era criança (analepse): “A lua punha na lagoa uma esteira prateada que acompanhava o carro. Quando eu era menino e viajava de noite a lua sempre me acompanhava, varando as nuvens, por mais que o carro corresse” (1993a, p. 70).

O tom poético descrito envolve um objeto, o carro. Poderíamos dizer que o Jaguar do assassino sofre quase que uma humanização, pois se iguala ao criminoso. Sem o carro, o assassino perde sua identidade, e sem o motorista, o carro perde sua razão de existir, já que ele é equipado para matar, com o pára-choque reforçado para atropelar, mais do que para qualquer outra função.

Quando o narrador descreve o corpo de Ângela sendo atropelado, a linguagem direta, brutalista atua novamente, e com ela, a descrição minuciosa do método empregado pelo criminoso:

Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1993a, p. 71)

Percebemos em alguns protagonistas de Rubem Fonseca um tom de “misericórdia” perante vidas que já foram quase eliminadas por eles mesmos. Assim como o Cobrador oferece um tiro na cabeça a alguém que ele próprio acabara de balear, o narrador de “Passeio Noturno” também passa “misericordiosamente” em cima do corpo de Ângela com o Jaguar para certificar-se de que ela morreria imediatamente. Esses protagonistas não se abalam com o ato de matar, atividade que realizam sem nenhum escrúpulo, mas ficam tocados ao presenciar o sofrimento alheio, talvez porque eles próprios tenham nos assassinatos uma forma de aliviar sofrimentos pessoais.

A segunda parte de “Passeio noturno” termina da mesma forma que a primeira: o assassino volta para casa, encontra a mulher assistindo à televisão e vai dormir, agora mais “calmo”.

6. LUIZ LOPES COELHO E RUBEM FONSECA

Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca, conforme procuramos mostrar nos capítulos anteriores, são escritores com características muito distintas. Suas obras recorrem a técnicas diversas e têm objetivos específicos. Mesmo assim, a análise em paralelo da obra de Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca justifica-se porque permite destilar possibilidades e transformações da narrativa policial no Brasil.

As histórias de Coelho retomam elementos que tradicionalmente foram a essência do gênero: o mistério, um crime a ser desvendado, e a perspectiva racional de investigação, corporificada na figura do detetive, Dr Leite. Apesar disso, porém, muitas vezes esses elementos servem apenas de pretexto para chegar a algo mais complexo e repleto de significados. A obra de Coelho desenvolve traços bastante inusitados no âmbito da literatura policial, debruçando-se sobre a psique e os aspectos subjetivos, os efeitos curiosos do acaso, as nuances sutis da convivência humana. Não pretendemos afirmar que o uso da psicologia dos personagens ou o manejo de suas relações seja exclusivo ao autor, mas, a combinação de todos esses elementos é que resulta na obra singular de Luiz Lopes Coelho.

Sendo assim, seu texto não é monopolizado pelo detetive e sequer pelo crime; seu traçado revela uma nova tendência para o romance policial brasileiro, que não se preocupa em seguir rigorosamente as fórmulas do gênero clássico. Os parâmetros estabelecidos por Poe e descritos por François Fonseca (cf. BOILEAU e NARCEJAC, 1991, p. 22), que citamos no primeiro capítulo, não se aplicam ao romance policial de Luiz Lopes Coelho. Prova disso é que muitos dos criminosos de suas histórias saem impunes, como em “Um candelabro apaga uma vida”, “E o delegado assassinou o assunto”. Nesse sentido, vale lembrar que, segundo Sandra Lúcia Reimão,

a temática do crime impune que pode ser vista como um espelho ficcional da descrença de todos nós, brasileiros, na eficácia de nosso sistema judiciário-penitenciário se torna mais complexa e a função que acabamos de atribuir-lhe é reforçada se atentarmos para a presença de textos em que temos como desfecho a ‘justiça com as próprias mãos’. (2005, p. 39)

O objeto nas histórias do advogado nem sempre é a investigação em si, podendo muitas vezes ocupar-se de aspectos secundários: as sensações e pensamentos da vítima ao perceber que está sendo perseguida, o impacto sobre personagens (inocentes) que, por acaso, são favorecidos pelo assassinato, etc.

No caso de Rubem Fonseca,

a opção pelo gênero policial vem reiterar o ângulo de visão que prioriza a violência como princípio básico da vida humana. [...] A dissolução dos valores humanos, 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 na obra do autor e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance enigma (FIGUEIREDO, 2003, p. 44).

Os autores afastam-se cada vez mais da narrativa de enigma clássica, para trilhar caminhos próprios: Coelho com um panorama complexo de emoções e comportamentos de seus personagens, e Fonseca com o espelho da realidade urbana brasileira, sem rodeios, enfocando um cenário da marginalidade nas ruas do Rio de Janeiro, seguindo nesse ponto seus precursores, talvez porque a ambientação das histórias policiais em cidades grandes facilite o anonimato dos criminosos ou porque, na realidade, é nas cidades grandes que a maioria dos crimes violentos ocorre.

Em relação à figura clássica do detetive, os personagens dos dois autores em questão são absolutamente distintos de seus precursores. Em algumas histórias de Coelho, não há a presença do investigador, como em “Simte, o irmão de Têmis”, e, quando esta figura existe (no caso, o Dr Leite), nos faz lembrar muito pouco de Dupin ou Sherlock Holmes. Ele não é alienado socialmente, mas, ao contrário, tem amigos e família (é casado com Marília). Seu gosto por deitar na rede e tomar uísque pode, é claro, fazer-nos pensar na utilização de drogas (injeção de cocaína) por Sherlock Holmes. Mesmo assim, o contexto e o papel que esses hábitos têm nas vidas do detetive britânico e do brasileiro são muito diferentes.

Vale ainda lembrar que no conto “Só o crime estava na biblioteca”, que não integra o *corpus* deste estudo, o detetive até desvenda o crime à distância, estando imobilizado no hospital com uma perna quebrada (aproximando-se muito mais de Alfred Hitchcock, por exemplo, com seu filme *A janela indiscreta*). Ou seja, enquanto na narrativa policial tradicional o personagem é imune aos perigos e tentações, Leite, ao contrário, entra em cena sujeito a todos os desastres – o que, inclusive, lhe dá uma certa veia cômica.

O detetive de Rubem Fonseca, Mandrake, também foge às regras clássicas para o papel. Segundo Vera Lúcia Figueiredo (2003, p. 44), o escritor retoma na trajetória de seu detetive a tradição do romance policial, mas para imprimir-lhe uma marca própria. Mandrake, presente também em outras obras de Fonseca, é culto, refinado, amante de lindas mulheres e apreciador de vinhos e charutos. Porém, Mandrake não faz o serviço de investigação apenas por puro prazer ou pelo simples amor à justiça e à verdade, como era o costume de seus predecessores. Ele também é pago pelo que faz e dá grande importância ao dinheiro e ao valor de seu trabalho.

Mas tanto Leite quanto Mandrake ainda seguem a tradição do romance clássico em um aspecto: nas narrativas eles se distinguem dos demais personagens por serem os únicos com faro ou “instinto” para chegar à verdade dos crimes, para ir além das meras aparências e perceber a mentira por trás de despistamentos e falsas desculpas. É o caso de Leite, no conto “E o delegado assassinou o assunto”, que fareja algo de estranho na coincidente morte acidental das mulheres, e Mandrake, no conto de mesmo nome, que vai até às últimas conseqüências para provar que sua hipótese está certa, e que a verdadeira assassina de Marly é Lili, e não Cavalcante Méier, como todos os outros personagens pensavam. Com a presença dos detetives, os escritores recolocam “um pouco de ordem em nossos espíritos. Logo, o terror muda de caráter” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 27).

Em relação aos criminosos dos contos de Fonseca e Coelho, essas figuras também são absolutamente distintas de quaisquer outras do romance de enigma clássico. Muitas vezes os criminosos não são tão culpados assim, ou pelo menos criam uma empatia com seu leitor, como no caso dos assassinos criados por Luiz Lopes Coelho. Tanto Davi, de “Crime mais que perfeito”, quanto o Professor do conto “Um candelabro apaga uma vida” cometem crimes que até poderíamos julgar como sendo compreensíveis e justificados, já que são cometidos não por dinheiro ou poder, mas para salvar a vida e a dignidade de entes queridos. Vários personagens matam, assim, não em causa própria, mas pelo bem da sociedade como um todo. É o caso de Simte, no texto de Coelho, e do Cobrador, na obra de Fonseca, que agem como justiceiros “sanando” as mazelas da sociedade através do assassinato daqueles que a corrompem.

Devemos também levar em consideração o papel da vítima nos contos de nosso *corpus*, a qual não se apresenta tão inocente como poderíamos esperar. Nadir, a esposa de Demóstenes Calado em “E o delegado assassinou o assunto”; Carlota, esposa de Rodrigues

em “Simte, o irmão de Têmis”; e Boris Weidman, marido da filha do Professor em “Um candelabro apaga uma vida”, todos personagens de Luiz Lopes Coelho – possuem características que os transformam em culpados, em pessoas que até que “mereciam” um certo castigo, pois eram um peso e até uma ameaça para seus semelhantes. Nessa mesma linha, encontramos em Fonseca casos como o de Marly, a chantagista em “Mandrake”, e como os grã-finos exibicionistas mortos pelo Cobrador, que, em meio ao luxo e ao alto poder aquisitivo, contribuem para a imensa desigualdade social.

Há, portanto, em boa medida uma relativização dos papéis clássicos – detetive, criminoso e vítima – que dá aos personagens mobilidade psicológica, especificidade social e complexidade estética. A relativização mostra-se cada vez mais acentuada no romance policial brasileiro, sendo sutil e bem-humorada nas histórias de Luiz Lopes Coelho, e chocante no realismo escancarado de Rubem Fonseca. As diferenças das funções designadas para os personagens se diluem, e, aos poucos, o resultado se torna oposto ao imaginado pelos genitores da narrativa policial: o romance de Fonseca é um romance policial às avessas, em que os holofotes estão voltados para o mundo marginal, perdendo-se o referencial da ordem, dos valores progressistas e da moral estabelecida. Em Fonseca, os crimes são produto simplesmente da imaginação do escritor, mas são espelho da própria realidade social do mundo contemporâneo em que ele está inserido.

E inclusive a função do leitor distancia-se daquela perceptível em “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, por exemplo. Ao lermos certos contos de Luiz Lopes, passamos de detetives a cúmplices do crime. Já sabemos quem é o criminoso, já sabemos o que o levou a cometer seus atos, mas ainda assim temos a curiosidade de saber se ele será descoberto, se seu plano dará certo. Curiosamente, enquanto o romance enigma tradicional provê seus leitores da satisfação de ver revelado o culpado, Coelho consegue transformar

seu público em cúmplice: a punição do criminoso, longe de satisfazer, pode até produzir reação de angústia no leitor, que “torcia” pelo protagonista. Como exemplo poderíamos mencionar o conto “Crime mais que perfeito”, em que a sensação ao final da narrativa se assemelha àquela presente nos finais de tragédias gregas: sente-se pena do criminoso e, por isso, o súbito suicídio de Davi é desconcertante, incômodo.

E isso não acontece apenas nas histórias de Coelho. Muitas vezes tornam-se engraçadas as idéias do protagonista sanguinário de Fonseca em “O Cobrador”, e testemunha-se com muita tranquilidade os atropelamentos de “Passeio Noturno”. Ou seja, não só os papéis da “santíssima trindade” de Kothe se diluem, mas também a própria reação clássica dos leitores do gênero, que se colocam a favor do criminoso e contra a instituição policial sem resquícios de culpa, atos violentos são testemunhados passivamente, e põe-se em dúvida a justiça humana. O romance policial brasileiro, na obra dos autores em estudo, despreza regras estrangeiras do gênero para seguir um caminho peculiar, específico, que vai do enfoque subjetivo e complexo de personagens (Coelho) até a exposição da marginalidade sem máscaras, “a vida brasileira como ela é” (Fonseca).

Além disso, não podemos nos esquecer do tom brasileiro que nossos autores incorporam ao gênero clássico. Um detetive que adora solucionar seus casos deitado na rede só poderia ser uma criação de autoria verde-amarela, assim como os cenários das ruas do Rio de Janeiro só poderiam ser descritos por alguém que já andou por lá. A ambientação, os personagens, os problemas, os diálogos, enfim, inúmeros aspectos presentes nos contos analisados estão imbuídos de um inegável caráter nacional. Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca não aderem ao gênero policial de forma subserviente e acrítica. Seus contos, ao contrário, atestam uma aguda preocupação em retratar e problematizar aspectos de nossa cultura, de nossa forma de ser e pensar. O traçado

diferenciado de Luiz Lopes Coelho marcou a narrativa policial contemporânea. Não temos a informação se as obras do autor foram lidas por Rubem Fonseca, mas o último só poderia confiar seus textos a um gênero que tivesse bases concretas e êxito em solo nacional, tarefa consolidada pelo primeiro escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama do romance policial é vastíssimo, compondo um múltiplo de tonalidades e temas. Seriam incontáveis as páginas necessárias para a exposição dos autores mais marcantes nas histórias de detetive, desde Poe até os tempos modernos, descrevendo o perfil de cada criador com sua singularidade e capacidade inventiva. Acreditamos que nos últimos anos esse gênero venha ganhando maior destaque entre críticos e teóricos literários, apesar das barreiras ainda decorrentes do preconceito frente à chamada literatura de massa, estigmatizada como menor. O policial cativa e entretém, mas nem por isso seus criadores deixam de investir na qualidade de escrita e na originalidade do enredo. Aproveitando as palavras de Flávio Moreira da Costa, “o crime, a despeito de ser uma tragédia diária da nossa sociedade que vem desafiando e derrotando os nossos quase nunca eficientes dirigentes, é também criação literária, manifestação cultural – e diversão.” (2005, p. 11).

Porém, quando passamos para o âmbito nacional, à primeira vista parece que os nomes fogem à memória, o que se deve a duas possibilidades: ou nossos autores detetivescos ainda formam uma ínfima parcela de toda massa cultural brasileira, ou eles são numerosos, mas, vivos ou não, permanecem às escondidas, com seus nomes impressos em livros guardados em prateleiras empoeiradas e solitárias, esperando que alguém os (re)descubra e ilumine suas pegadas (queremos dizer, suas palavras...).

Acreditando na segunda opção, surgiu então a idéia e o interesse pela presente dissertação. Não negaremos o apreço ao gênero, pois mesmo os estudiosos precisam de diversão ao mesmo tempo em que se concentram em seu trabalho. Mas, acima disso, nossa pesquisa foi guiada, de um lado, pelo interesse da descoberta, ou melhor, redescoberta de um autor há anos longe das vitrines mercadológicas; e, por outro, pelo fascínio pela obra de

um autor de renome. Nosso objetivo era que a escrita de um autor iluminasse a de seu precursor.

Esperamos que a dissertação desperte a atenção daqueles que se interessam pelo assunto, e que estes se sintam seduzidos e instigados a folhear as páginas da obra de Coelho, se desconhecido, e de Fonseca, à luz de uma significação que vai além da classificação “realista” ou “brutalista”. Outros importantes escritores surgiram no cenário da literatura policial brasileira, como Garcia-Roza, Patrícia Mello, Marçal Aquino, Cláudia Mattos, e até mesmo o jornalista e apresentador Jô Soares. Mas, não podemos falar em romance policial brasileiro sem mencionar a obra de Luiz Lopes Coelho e de Rubem Fonseca. Esperamos que nossa pesquisa venha a contribuir de alguma forma a esse processo de redescoberta, mostrando que o gênero criou raízes em solo brasileiro justamente pela fertilidade das páginas dos autores estudados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANDRADE, Mario de. Contos e Contistas. In: _____ *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins: Brasília INL, 1972, p. 5-8.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOILEAU; NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991 (Fundamentos, 86).

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

COELHO, Luiz Lopes. *A morte no envelope: Contos policiais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. [1ª edição: Civilização Brasileira, 1957].

COELHO, Luiz Lopes. *A idéia de matar Belina*. Rio de Janeiro: José Olímpio; Civilização Brasileira; Editora Três, 1974. (Literatura Brasileira Contemporânea, 27). [1ª edição: Editora Sabiá, 1968].

COELHO, Luiz Lopes. *A idéia de matar Belina*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004. [1ª edição: Editora Sabiá, 1968]

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Flávio Moreira da (Org). *Os cem melhores contos de crime e mistério*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

COSTA, Flávio Moreira da. Cúmplices, vítimas, suspeitos. In: _____ (Org.) *Crime feito em casa – contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Humberto. Pirandello Ridens. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

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

_____. *Feliz Ano Novo*. 2. ed., 5. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. *Agosto*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

_____. *A grande arte*. 12. ed., 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O cobrador*. 3. ed., 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. O humor. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Vega, s.d.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999 (Princípios, 2).

GULLASON, Thomas A. The Short Story: An Underrated Art. In: MAY, Charles (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 13-31.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

KHÉDE, Sônia Salomão. A quem interessa o crime? Ou: o romance policial à procura de sua identidade. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Os preferidos do público: Os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987. (Debates Culturais, 4) p. 43-51.

KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da UnB, 1994.

LAWRENCE, James Cooper. A Theory of the Short Story. In: MAY, Charles (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 60-71.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.

MAGALHÃES JR., Raimundo. O conto policial. In: _____. *A arte do conto: Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972. p. 207-226.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: História social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988. (Capa Preta, 1).

MAY, Charles. A Survey of Short Story Criticism in America. In: _____ (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 3-12.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Otriz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *A análise literária*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MORAVIA, Alberto. The Short Story and the Novel. In: MAY, Charles (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 147-151.

OTSUKA, Edu T. Leitura de *O caso Morel*, de Rubem Fonseca. In: _____. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Selected Prose and Poetry*. Revised edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

POE, Edgar Allan. Review of *Twice-Told Tales*. In: MAY, Charles (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 45-51.

REIMÃO, Sandra Lúcia Amaral de Assis. *O que é romance policial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 109).

_____. Observações sobre a nova literatura brasileira de entretenimento – o caso das narrativas policiais (1992-2002). In: ADAMI, Antonio; HELLER, Barbara; CARDOSO, Haydée (Org.). *Mídia, cultura e comunicação 2*. São Paulo, 2003, p. 351-370.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (Coleção Descobrimdo o Brasil).

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 773-777.

SCHNEIDER, Marlene. *A presença do humor negro nos contos de Rubem Fonseca*. Monografia de especialização em teoria e crítica literária pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara- Unesp, 2003.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca*. Violência e erotismo em “Feliz Ano Novo”. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1983.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Dumará, 1996. (Coleção Perfis do Rio, 18).

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14), p. 93-104.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WELTY, Eudora. The Reading and Writing of Short Stories. In: MAY, Charles (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 159-177.