

O ASSASSINO É O LEITOR

— Fonseca, Rubem. A grande arte. 11 ed.
Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1988
_____, Bufo e Spallanzani. 32 ed.
Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
UERJ-Letras

O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

Walter Benjamin

Muito se tem comentado sobre o recente interesse que o romance policial vem despertando. A incursão, no gênero, por autores que não se identificam com o universo da cultura de massa, como Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna e outros, propiciou uma reflexão mais ampla, abarcando desde as origens desse tipo de romance, passando pelas transformações que sofreu, até chegar às características mais recentes. Com isso, escritores tradicionais do gênero foram relançados e lidos pelos críticos numa ótica menos preconceituosa e mais analítica. É como se o fato de “a grande literatura” lançar mão de recursos até então considerados como restritos a um tipo de produção “menor” desse o necessário aval para que a discussão sobre o romance policial viesse à tona.

No caso do Brasil, levantou-se a questão da chegada tardia do romance na linha do *roman-noir* nos Estados Unidos relacionado à realidade dos anos 30 que, entre nós, só ocuparia lugar mais destacado nesta década, sobretudo através da obra de Rubem Fonseca. Se partirmos das considerações de Ernest Mandel (Delícias do crime. História racial do romance policial. São Paulo, Busca Vida, 1988), quando ressalta que a história dos livros policiais está estreitamente ligada à própria história da sociedade capitalista, poderemos levantar algumas hipóteses quanto à razão do “atraso” em relação ao “*roman-noir*” e também quanto ao fato do romance policial de enigma não ter vingado em nosso país.

Sandra Lúcia Reimão, comentando as primeiras manifestações brasileiras no gênero policial, assinala que, desde o folhetim Mistério, da Folha de São Paulo, publicado em 1920, se pode perceber o desvio em relação ao romance policial clássico: as obras iniciais já apontam a dificuldade de lidarmos com a idéia de uma sociedade justa em que o crime surgia como exceção, marginalidade a ser combatida para que o equilíbrio se restabelecesse. O descrédito nas instituições, a consciência do relativismo das leis, entrava a criação de obras nos moldes do romance clássico, em que “a burguesia triunfante olhava a vitória da sua *ratio* sobre as forças da obscuridade”, para usar a expressão de Mandel. Na América Latina, a face irracional do capitalismo sempre foi tão nítida que dificultou o culto da razão associado à organização da sociedade burguesa. A importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema, que envolve questões como o papel do aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida.

Nesse sentido, o chamado *roman-noir*, cujo iniciador, segundo Raymond Chandler, seria Hammett, situando o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós. Quanto ao momento e às condições em que surge mais destacadamente, ou seja, nos anos 80, poderíamos dizer que agora encontra solo fértil, em função da ausência de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para a atitude nostálgica e, ao mesmo tempo, negativa que caracteriza o detetive do *roman-noir*, mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto. Por outro lado, poderíamos acrescentar a esta tentativa de explicação voltada para os problemas locais a situação do país, seu passado recente, o sentimento de decadência dos valores burgueses comum ao mundo capitalista nos dias de hoje, bem como um certo movimento da arte no sentido de buscar um diálogo com a cultura de massa, na expectativa de recuperar o espaço perdido junto ao leitor.

Este último argumento nos levaria ao fato, já mencionado, de um número significativo de escritores de maior reputação na arte literária lançarem mão, hoje, da temática policial. A aproximação com um gênero bem aceito por um

público maior, porque visto como entretenimento, diversão, atrairia o leitor que busca o enredo instigante e, através dessa “armadilha”, o colocaria em contato com uma obra não submissa aos padrões do gosto comum. O romance estaria assim, tentando retomar a sua função de contar histórias, assumida pela cultura de massa, já que abandonada pelas vanguardas, estas, preocupadas em definir um espaço para a arte fora da esfera do consumo, buscaram frustrar violentamente o gosto do público. Umberto Eco, a respeito de *O nome da Rosa*, declara: “Eu queria que o leitor se divertisse” e em seguida contesta a etimologia do termo divertir — “Divertir não significa -di-verter, desviar dos problemas”.

O romance de Rubem Fonseca se inscreve no âmbito dessas “relações perigosas” com a cultura de massa, ou seja, parte de uma trama policial através da qual estimula a curiosidade do leitor, lança mão de ingredientes típicos da literatura de massa, mas procura subverter, por dentro as características do gênero. Se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances do autor e o *roman-noir* de melhor qualidade, como o de Hammett, por exemplo, percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com estas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas, o que o aproxima de outros autores que trabalharam no tema policial como Robbe-Grillet e Borges. A dissolução dos valores, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do “detetive”, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto de Rubem Fonseca e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance de enigma, no qual o detetive chegava à verdade através do raciocínio lógico e não se envolvia na perseguição dos suspeitos como acontece no romance de aventura. O texto policial do autor, entretanto, retoma, na trajetória do detetive-narrador, a tradição do romance policial, para negá-la e ir mais adiante. Ernest Mandel considera a passagem do pensamento para a ação, por parte dos detetives, a chave para a transformação interna do gênero. O personagem de Rubem Fonseca refaz esse percurso — do pensamento à ação — para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional. A indagação sobre a verdade se transforma no eixo dos romances e é radicalizada na medida em que se questiona a dedução lógica, a experiência concreta como caminhos para atingi-la e se chega, como resultado final, à opção pela criação de versões coerentes — is-

to é, o que perseguimos, a verdade, não passa de uma construção discursiva, de uma versão plausível.

Tanto *A grande arte* (1983) como o *Bufo e Spallanzani* (1985) se estruturam a partir de um movimento comum: em ambos, os personagens principais, em determinado momento, abandonam a busca da verdade que vinha sendo empreendida pela dedução lógica e pela ação voltada para a investigação direta dos fatos e optam pelo caminho da ficção que se realiza como releitura dos textos alheios, como interpretação criadora. Mandrake, em *A grande arte*, vai, pouco a pouco, desistindo de se prender às “técnicas objetivas” de desvendamento dos crimes, utilizadas pelos detetives, tais como análise de dados retirados dos depoimentos de vítimas e testemunhas ou infiltração no meio dos criminosos, e passa a trabalhar cada vez mais com a imaginação que preenche lacunas. Canabrava que, no *Bufo e Spallanzani*, tentara descobrir a fraude na Companhia de Seguros, se transforma em Gustavo Flávio, autor de livros de ficção. Esse movimento interno dos romances mais recentes, cujo embrião já encontramos em *O caso Morel* (1973), se reflete na estrutura da obra através da oscilação de pontos de vista do narrador. Esta oscilação é viabilizada pela própria aproximação das figuras do detetive e do narrador. Ao contrário de muitas obras do gênero, nas quais quem narra não é o próprio detetive, nos romances em questão, as funções de detetive e narrador formam um par indissociável: ou são exercidas por um único personagem, o que acontece em *A grande arte*, ou por personagens diferentes, como no *Bufo e Spallanzani*, mas cujas imagens se sobrepõem, já que um poderia estar no lugar do outro conforme as variações do momento. Com isso, a separação “homem de ação — homem da palavra”, presente na ficção policial, é desfeita e, assim, pode-se passar de um nível a outro em busca da verdade. Com isso, também, se quebra a hierarquia que priorizava, no romance de aventura, a ação. Já que esta não conduz a nenhuma grande revelação, a palavra pode preencher os espaços vazios deixados pela relação mais direta com o mundo e pela aplicação das leis de causalidade aos fatos, segundo a ordem lógica.

Há, então, uma certa vitória da palavra sobre a ação que corresponde, no caso, à vantagem da imaginação sobre a experiência. Nem a observação direta, nem a dedução lógica são suficientes para a apreensão de toda a complexidade do comportamento humano. Os personagens narradores ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de

narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível. A verdade é a fita de vídeo-cassete, procurada o tempo todo em *A grande arte* e que, quando encontrada, não contém nenhuma inscrição: nada se ouve ao colocá-la para tocar.

O relativismo dos papéis detetive, criminoso, vítima já presente no romance policial mais recente, é levado às últimas conseqüências por Rubem Fonseca, fazendo-nos lembrar da observação de Umberto Eco a partir da idéia de que ainda falta escrever um livro no qual o assassino é o leitor: "...uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós."

A oposição detetive-criminoso se relativiza em *A grande arte* com a dúvida lançada ao final, sobre a possibilidade de Mandrake ser autor de crimes, e no *Bufo e Spallanzani*, pela reversibilidade dos papéis de Guedes e Canabrava — este último já havia se comportado antes como detetive e o primeiro acaba se opondo à polícia, que, em princípio, encarnaria a ordem. Se o detetive pode ser o criminoso e se detetive e narrador se confundem, logo, o narrador pode ser o culpado. Por outro lado, o narrador se coloca como leitor de textos alheios — documentos, diários, etc., a partir dos quais constrói sua interpretação, tornando também tênue os limites entre ler e criar. Mandrake, por exemplo, é narrador e, ao mesmo tempo, leitor do diário de Lima Prado. Ora, se é possível o detetive ser o criminoso, se este se confunde com o narrador que, portanto, passaria a culpado e se o narrador pode se confundir com a figura do leitor, logo diluímos também as fronteiras entre leitor e criminoso.

Esse deslizamento constante de um papel para outro determina a oscilação da narrativa de 1.^a para 3.^a pessoa — mudanças no enunciado remetem para alterações na enunciação, em conseqüência da identificação das figuras do narrador e do detetive. A busca do sentido resvala da investigação dos fatos para o ato de narrar: em vez de perseguir os suspeitos para chegar à causa e ao autor do crime, procura-se um determinado foco narrativo que permita ver de maneira mais completa, ainda que não necessariamente mais verdadeira. Em *A grande arte*, o personagem narrador é primeiro, predominantemente, aquele que recolhe histórias e as reconta. A profissão de advogado o coloca como ouvinte do que é relatado pelos clientes. Num segundo momento, não apenas ouve as histórias, como nelas se envolve como detetive e como vítima, narrando, portanto, "de dentro". Em seguida, a ênfase recai no trabalho da imagi-

nação do narrador, o que lhe permite assumir um certo grau de onisciência: passa a narrar, na segunda parte da obra, a sua própria versão, construída a partir da costura de "textos" alheios, dos quais é leitor e co-autor. Quanto mais se afasta da função de detetive que atua direto sobre os fatos, quanto mais mediada é a sua relação com o que acontece, menos desempenha o papel de personagem, passando a contar as peripécias dos outros, o que faz oscilar o ângulo de visão entre primeira e terceira pessoa. O descentramento chega a afetar a relação autor-texto. Não sabemos quem é o autor do diário de Lima Prado tal como ele nos chega, já que o texto quase ilegível, segundo Raul, foi "decifrado" por Mandrake. Da mesma forma, as citações truncadas de Zakhai, personagem cuja fala é permeada de alusões a outros textos, atribuem a autoria de frases a quem não as poderia ter dito. Assim como é difícil chegar ao autor do crime, é difícil chegar ao autor do texto, pois este se tece de mil outros textos, conforme atesta o processo de criação do personagem Gustavo Flávio, no *Bufo e Spallanzani*: "Para escrever *Morte e Esporte — Agonia como essência* — eu enchi o meu computador de milhares de informações — tudo que ia lendo no livro dos outros, que por sua vez haviam lido nos livros dos outros et cetera ad nauseam". Fica evidente nas obras de Rubem Fonseca a retomada da questão do mundo como texto, como Biblioteca de Babel composta de textos que se inter-referenciam, conforme a problemática de Borges. Daí, a fácil identificação entre a imagem do narrador e a do detetive — se tudo é texto, investigar é ler e reescrever como Menard. Daí, também a palavra ser a grande arma, armadilha, que devemos temer e o discurso, o lugar da violência primeira — o encobrimento da verdade. O crime é, assim, o próprio texto que se realiza pela violência da palavra. Perguntar quem é o autor do crime é indagar o autor do texto/crime.

No *Bufo e Spallanzani*, o autor introduz o tema do assassinato por amor, por razões sentimentais. No livro anterior, a questão da autoria da violência se complicava à medida em que surgia a figura do assalariado do crime, ou seja, o executor do crime era um profissional contratado por alguém que por sua vez era intermediário de um outro, até chegarmos aos grandes nomes contra os quais não se tinha provas. No último romance, a motivação amorosa também dilui a autoria — matar por amor, a pedido do ser amado, pode ser considerado um ato de misericórdia, caso em que não há crime e, portanto, não há autor.

Se compararmos os romances de Rubem Fonseca com duas outras obras de temática policial e de autores latino-americanos, *A crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Marquez e *Quem matou Palomino Moleiro*, de Mário Vargas Llosa, perceberemos, de imediato algumas semelhanças. Em todos eles a busca da verdade não encontra respaldo institucional. São iniciativas individuais, que não extrapolam o âmbito do interesse isolado, como no romance de Garcia Marquez, ou o ultrapassam mas para serem rechaçadas, punidas, como acontece com as obras de Rubem Fonseca e Vargas Llosa. Saber quem matou também não é fundamental: no caso do escritor brasileiro porque, como já vimos, a autoria se dilui na impossibilidade de se chegar a uma verdade última; em Garcia Marquez, porque o crime se realiza com a cumplicidade geral da cidade; e em Vargas Llosa, porque de nada adianta chegar à verdade se a descrença nas instituições a confunde com a mentira.

Há, entretanto, uma diferença fundamental entre os romances de Rubem Fonseca e os outros dois. Garcia Marquez e Vargas Llosa situam a ação em cidades pequenas e dão voz às comunidades locais, resgatando a visão da coletividade em relação aos crimes e, através deste recurso tematizam as contradições culturais dos países periféricos. Em Rubem Fonseca, tudo se passa na dimensão da grande cidade, e a repercussão dos fatos é dirigida pelos meios de comunicação de massa. Nos autores hispano-americanos o que interessa é a tensão entre proibição e transgressão numa terra de leis postizas, onde a assimilação da culpa cristã que embasa a moral patriarcal, entre em conflito com outros traços culturais que apontam para o sentido oposto — o do prazer. Mais que isso, destacam a maneira como a comunidade se acomoda nesta tensão, como auxílio do pensamento mágico. As versões míticas sobre os conflitos, encobrem as contradições, impedem a visão da verdade que levaria à contestação da ordem. Tanto em *A crônica de uma morte anunciada* como em *Quem matou Palomino Moleiro*, a atitude da comunidade é decisiva no desfecho do caso, ainda que pela passividade ou descrença. Em Rubem Fonseca, a versão que a comunidade possa ter sobre os fatos não é contemplada. O personagem-narrador não dialoga com a memória coletiva, como em Garcia Marquez, nem o detetive confronta sua versão com a versão popular, como em Vargas Llosa. O narrador dos romances de Rubem Fonseca assume, assim, radicalmente, a solidão do leitor/autor de romances.