

O romance e a violência urbana

Helena Tornquist

Resumo

Com *A Grande arte*, o escritor Rubem Fonseca, prosseguindo na temática da violência urbana característica das obras anteriores, dava início a uma renovação do gênero policial. Neste romance publicado em 1983 evidenciava-se o claro esforço do autor para falar na confluência de um gênero conhecido do grande público, marcado por cenas de sangue, de sexo, e algumas concessões ao folhetinesco, com uma proposta inovadora, na qual o ato de narrar associado à imagem permitia a construção de quadros da vida real. Nas dobras de um discurso em que diferentes inflexões da violência no tecido social por vezes assumiam um tom irônico, a apontar a origem da degradação geral das sociedades modernas, este romance é representativo de um tempo que a expressão artística encaminhava-se para a estetização da realidade.

Palavras-chave: Violência, Romance policial, estetização do real.

Abstract

In “A Grande Arte”, Rubem Fonseca remains with the theme of his previous books – urban violence –, but also launches a renovation of crime novels. Published in 1983, this novel brings about a clear effort from the author to merge a genre well known by the public with an innovative literary approach – narration associated with images that allow the construction of common daily life scenes. In the folds of a discourse in which different inflexions of violence upon the social fabric sometimes take on an ironic tone, this novel is representative of an era in which artistic expression veered towards an aesthetic form of the reality.

Keywords: Violence, crime novels, image.

Iniciando a carreira de escritor em 1963 com *Os prisioneiros*, o mineiro Rubem Fonseca vem obtendo ampla repercussão junto ao público leitor até os dias de hoje. A exploração do tema da violência, já presente nessa narrativa, estaria também no centro dos romances *A grande arte* e *Buffo e Spallanzini*, publicados logo depois, nos quais, segundo Sandra Reimão, o autor *se aproximará das técnicas narrativas mais clássicas do romance policial*, (...) tornando-se uma referência para os escritores posteriores. (REIMÃO, S.2005, p. 43)

Efetivamente, *A grande arte* chamava atenção pelo tratamento dado à violência. Entre os comentários publicados na imprensa, houve quem destacasse que Rubem Fonseca não inventara a violência, “ela estava aí.” Com efeito, era o início da década de 80 e o Brasil vivia os primeiros anos da abertura democrática, estando a violência institucional um assunto bem presente em todos os níveis de discussão. Desde então, a tematização da violência seguiu numa espiral ascendente, estendendo-se a diferentes formas de manifestação artística e não apenas em obras destinadas ao grande público. Muitos se perguntam sobre as origens da insistência em tudo que cause medo, horror ou repulsa. Terá mesmo a humanidade chegado a um momento em que não há mais histórias para contar? Com a “morte do autor” e das grandes narrativas, não restará outra saída à arte da sociedade massificada a não ser a banalidade do mal?

Convém lembrar que a força da violência não é exclusividade da sociedade pós-industrial. Os futuristas julgavam que a guerra podia ser objeto de contemplação: para muitos haveria força expressiva nos horrores dos campos de batalha. A diferença, como bem assinala Frederic Jameson, é que antes as obras de arte *hightech* ofereciam estruturas para se refletir sobre a situação humana em sua relação com a tecnologia; o que temos agora é o fato de a reflexividade submergir na superabundância de imagens. Nessa nova perspectiva da visualidade, em que a violência parece campear solta, há problemas paradoxais, relacionados ao que o autor considera a estetização da realidade, ou seja, a visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade. (JAMESON, 1995, p.120)

Um exemplo claro dessa situação nos dá o crítico de arte Jorge Coli, a propósito de uma exposição realizada no Museu do Louvre que recebeu o título bombástico de “A pintura como crime”,¹ Em seu percurso, a par de imagens de Auschwitz, ao lado de painéis inteiros com textos em estilo telegráfico, os visitantes tinham a atenção despertada para imagens de vídeo em que corpos de *performers* eram mostrados em situações de extrema tensão e mesmo de violência. Como era previsível, a ousadia de uma proposta que mesclava obras de arte a outras que causavam espanto e mesmo horror, foi considerada sensacionalista e melodramática pela crítica.

Para J.Coli, a transformação de um campo de extermínio nazista em peça de contemplação estética, evidenciava um claro o propósito: o de provocar o público. A exposição pode ser considerada pedante, oportunista, e mesmo abstrusa, mas isso não significa a ausência, nesta mostra, de obras de qualidade: sendo especialista no período neoclássico, o curador aproveitara o momento para expor obras raras de Canova e

1 Essas considerações foram publicadas há algum tempo, no Suplemento da *Folha de S. Paulo* em coluna semanal que o crítico assina neste periódico. Cf. COLI, Jorge. A arte como crime. In *Folha de S. Paulo*, 27 jan 2002, MAIS, p.19. Ponto de fuga.

de outros artistas plásticos, as quais, de outro modo, não teriam recebido atenção dos frequentadores do museu. Os exemplos citados chamam atenção também para um aspecto bem marcante no mundo contemporâneo: a sensibilidade para a intuição física do corpo. Sentido como reduto material e subjetivo de entranhas e de carnes, é dele que partem investidas contra limites sociais, naturais e metafísicos – o que, para o crítico brasileiro, não deixa de ser um tema para reflexão, desde que tratado com sinceridade. (COLI, J. 2002)

Se é legítimo estender uma situação em que formas subjetivas inéditas procuram expressar emoções primárias a outras manifestações artísticas contemporâneas, vejamos o que ocorreu com o romance. Embora não tenha causado o impacto de algumas telas das vanguardas modernistas, porque inicialmente as alterações do romance não eram muito visíveis, talvez seja a este gênero que a situação descrita melhor se aplique, em especial se considerarmos que, ao longo do século XX, a narrativa foi crescentemente assumindo um caráter provocativo.

Como as demais formas artísticas, o romance moderno tem elementos através dos quais podemos extrair o *Zeitgeist* de nossa época, entendido este como o espírito unificador que se comunica a todas as manifestações artísticas, assinala Anatol Rosenfeld. E um dos aspectos sobre o qual o crítico chama atenção é precisamente o fenômeno da desrealização – mais visível da pintura que deixou de ser mimética. (...). No romance contemporâneo observa-se uma negação do realismo, *se assim entendermos a tendência de reproduzir de modo idealizado ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos.* (ROSENFELD, 1973, p.76)

Sabemos que, ao longo do século XX, observa-se nas artes em geral uma nova concepção do homem e da realidade, sendo o romance o gênero em que melhor se expressa a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. E isso vai se acentuar a partir dos anos 70, sobretudo na técnica narrativa através da fragmentação do texto, da polifonia de vozes e da força do pastiche, em substituição à paródia, própria da narrativa precedente. E o que é mais importante, com o enfraquecimento dos grandes relatos que organizavam e hierarquizavam o tecido social, o narrador recua para que a imagem entre em cena.

Para Eduardo Coutinho, tais aspectos permitem estabelecer paralelos com o que tem sido proposto como manifestação do pós-modernismo, tal como tem sido descrito a partir de experiências euro-norte-americanas. Mesmo assim, em seu entendimento, muitas diferenças marcam a singularidade do que se escreve na América Latina. Nossas manifestações artísticas não deixam de refletir as peculiaridades da modernização aqui implantada nas últimas décadas, a qual expôs a feição de uma economia dependente e uma realidade social cheia de contrastes. (COUTINHO, E. 1993, p.120)

Com efeito, ao longo do século passado, acentua-se, no Brasil, o desenvolvimento iniciado nos anos 30, o qual, mesmo sob a ditadura militar, não sofre interrupções. Fatores internos e externos favorecem a transformação das estruturas sociais e econômicas, mais visíveis na modernização da agricultura e dos meios de transporte, mas também observadas nos meios de comunicação: incentivados por diferentes organismos de difusão cultural incrementam-se editoras e criam-se novas cadeias de comunicação. De modo especial nas grandes cidades, antigos hábitos são deixados de lado

ante de novos valores comportamentais. Acresce a isso, o fato de restrições à liberdade num contexto de acentuada desigualdade social contribuir para a criação de um quadro dramático que as obras literárias não deixam de testemunhar tanto na desagregação do mundo narrado como na ausência de valores, com saídas, por vezes, para o fantástico ou para a sátira.

Com razão, Nestor Canclini observa que, em nossos dias é difícil construir uma narrativa com começo, meio e fim, tendo por objeto a cidade ou mesmo a idéia da cidade moderna, uma vez que esta *está deixando de ser moderna e de ser cidade*. Ademais, como falar de uma cidade e seu conjunto de bairros espalhados, com migrantes que a atravessam em todas as direções e instalam suas barracas em cruzamentos, como estudar os ardis da cidade para conter a desordem? (CANCLINI, 1997, p. 20).

A violência decorrente dessa situação não será certamente prerrogativa brasileira; mas de qualquer modo, ela se aplica ao cotidiano de grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. É nesse contexto que a chamada literatura de massa encontra ampla acolhida e com ela o romance policial, o que certamente explica o sucesso obtido pelas narrativas de Rubem Fonseca.

Com efeito, em 1990 *A grande arte* já alcançara 12 edições, fato não muito comum em um país com altas de taxas de analfabetismo. O escritor parece ter encontrado o caminho. Vale a pena, pois, ver mais de perto o nos diz este romance que, desde a ambigüidade do título, propõe armadilhas a quem dele se acerca.

A que arte ele se refere? Que grandeza ela apresenta? Para os leitores de narrativas policiais, a arte referida no título será certamente a arte do crime, conforme singular idéia desenvolvida anos antes por Willard Huntinton Wright – segundo a qual, fazer compreender e interpretar um crime, seria criar uma espécie de obra de arte. Pondo em prática sua tese em alguns romances publicados sob o pseudônimo de S.S. Van Dine, esse escritor norte-americano defendia o princípio segundo o qual o crime é um produto do espírito como uma obra de arte. (LINS, Álvaro, 1964, p.270)

No entanto, se pensarmos bem, o crime em si, como elemento da situação dramática, não é definidor do romance policial. Muitos romances do século XIX já haviam tratado de crimes, de histórias de vingança e de assassinatos. Os romances de Alexandre Dumas, seguidos logo depois de *O vermelho e o negro* de Stendhal, de *Crime e castigo* de Dostoievski e de *O crime do Padre Amaro de Eça de Queirós* o comprovam. Também Machado de Assis, é bom lembrar, em muitos momentos tratou desse assunto, a exemplo dos contos “O enfermeiro” e “A cartomante”, embora o crime fosse apenas elemento desencadeador de uma situação dramática cujo interesse principal estava alhures. Mas entre os escritores oitocentistas que mais deram atenção ao crime, não podemos esquecer de Edgar Allan Poe: considerado o precursor do gênero policial que iria se popularizar com o desenvolvimento da imprensa e conseqüente ampliação de público. Com efeito, nos contos de Poe já estavam todos os elementos que seriam dados como característicos do romance policial clássico, a saber: o enigma, a estrutura psicológica do criminoso e a inteligência do detetive.

Assim, se inicialmente tínhamos os chamados romances de enigma – com seus dois plano temporais – o do crime e o do inquérito, na década de 40 do século passado surgiria o romance negro, uma narrativa que coincidia com a ação representada, o mistério dando lugar ao suspense. Até hoje, são lidas e traduzidas no mundo todo histórias de Truman Capote, de Agatha Christie, de George Simenon, para citar autores

de sucesso, entre muitos outros. O interesse permanente do grande público por esse tipo de narrativa, centrada em geral na ação de um investigador, levou a televisão a se especializar em adaptações do gênero, tanto na Europa como nas Américas.

Rubem Fonseca ficara conhecido pela publicação de contos entre os quais *Feliz ano novo* – livro que foi censurado à época – mas hoje reconhecidamente uma obra que renovava o gênero policial no Brasil. Entre os comentários favoráveis que saíram na imprensa de então, assinalava-se que estas narrativas supriam uma carência entre nós: o tratamento ficcional de movimentos de grupos sociais. Sob a forma de investigação do crime, essas histórias penetravam na dinâmica social dos centros urbanos, podendo-se mesmo dizer que o escritor atuava como a consciência de sua época.

É este também o caso de *A grande arte*: estruturado como um romance policial, tem como fio condutor a elucidação dos fatos relacionados a diferentes crimes ocorridos na cidade do Rio de Janeiro. Mergulhamos num mundo em que o crime está profundamente imbricado nas relações sociais e se revela de certo modo necessário a ela, dificultando o trabalho do investigador.² De saída, há o assassinato de duas moças envolvendo a obscura história de um videocassete deixado no local de um dos crimes e de interesse do comando de uma organização criminosa. Decidido a desvendar os casos, o advogado Mandrake mergulha num universo de ilicitudes – um mundo amoral em que nada parece preocupar a não ser poder e dinheiro – corrupção política e crimes de encomenda marcam esse universo em que o risco é permanente, mesmo para os que estão próximos dos chefes da organização. Aos poucos, o investigador se vê no meio de uma trama intrincada, em que vai-se desenhando o modo de agir de uma organização suspeita, envolvida com tráfico de drogas, prostituição, traições e homicídios.

Embora tenha recorrido a um professor para aprender o manejo da adaga – pretende dominar esta arte por considerá-la necessária a sua sobrevivência – Mandrake escapa de um atentado por mero acaso. Como ele, muitos revelam-se inábeis ou não sabem como agir, por desconhecer o funcionamento da Organização; no fundo é o imponderável que rege os destinos de todos. Tem, pois, Muniz Sodré ao afirmar que o romance policial, de qualquer época ou nacionalidade, exhibe sempre o mesmo motivo ideológico: *o medo ou a angústia da perda de identidade, pela ameaça do crime, da violência ou de um mistério*, - é um mundo regido por “leis” que o sustentam em qualquer modalidade que apareça. (SODRÉ, M. 1978, p 115)

Se este é o caso do romance em exame, cuja inserção no gênero se deve à exploração dos habituais indícios que asseguram o suspense, há que destacar a existência de um viés muito próprio: a elucidação do crime é conduzida por um criminalista que, ao mesmo tempo, narra a história. Neste sentido, como pretendemos mostrar *A grande arte* vai além dos limites do romance policial, (o que não é o caso de uma produção de massa, cuja qualidade estará precisamente em corresponder às prescrições do gênero). De acordo com T. Todorov, *todo livro notável estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a dos gênero que ele transgride, que dominava a litera-*

2 A questão da culpa e a delimitação dos culpados, segundo Sandra Remião, torna duplamente inviável o trabalho do investigador – pelas suas limitações humanas para desvendar sentidos e pelo fato de o crime estar profundamente imbricado na sociedade. (REMIÃO, S. 2005, p 42)

tura precedente e a do gênero que ele cria. (TODOROV, T. 1969, p. 58 et sqq). Rubem Fonseca, por certo, não cria um novo gênero, mas é indiscutível que procurou criar nos espaços de interseção possíveis entre as convenções estabelecidas para a narrativa policial.

Com efeito, seu modo de narrar é inovador: se de um lado presta tributo à técnica do romance policial clássico, tratando da investigação, com descrição minuciosa das cenas do crime e busca de possíveis pistas, de outro, os dados são organizados de modo que a elucidação do crime ocorra “diante” do leitor. Mais importante é o fato de o narrador declarar, na abertura, que os fatos relatados tinham chegado a seu conhecimento pela observação direta ou segundo testemunho de pessoas envolvidas, especialmente nos registros dos “Cadernos de Thales Prado”, lembrando-nos de que, como advogado, estava acostumado ao exercício da hermenêutica. Sem dúvida um modo de dar credibilidade a seu discurso.

O romance compõe-se de dois blocos, subdivididos em mais de uma dezena de capítulos, intitulados, respectivamente, “Percor³” e “Retratos e família”. Temos na primeira parte a descrição dos crimes e a busca do criminosos que acaba levando à rota do tráfico de entorpecentes; na segunda, há uma mudança de tom, pois passa a descrever a vida da burguesia, focalizando uma família tradicional, de origem paulista, desde a fase da opulência no início do século até a decadência presente.

A ação se passa quase sempre em grandes cidades – Rio de Janeiro, São Paulo, (Corumbá e Puerto Suárez na fronteira da Bolívia, e uma cidadezinha serrana, também mencionada, são meros contrapontos). Não importam as peculiaridades desses grandes espaços urbanos – seu denominador comum é sempre a violência gratuita – no fundo uma gratuidade só aparente, já que ela invariavelmente é produto da ambição desmedida, da ânsia de poder. *A natureza também é violenta (...) a violência está em toda a parte.*” constata o narrador. (FONSECA, R.1997 p 94) Esta ausência de valores própria da sociedade tardo-industrial exemplifica a forma de violência definida por Baudrillard como violência implosiva – ou seja, aquela que resulta da saturação de um sistema e de sua retração. Ela é produto da densificação desmedida do social, de um sistema de hiper-regulação, de uma rede de saber, de informação, de poder, sobrecarregada e de um controle hipertrópico que se manifesta em todos os espaços da sociedade contemporânea. (BAUDRILLARD, 1991, p.20 et sqq.)

Assim, ao longo da narrativa vai-se desenhando o amplo painel de uma sociedade, que se quer cosmopolita, civilizada, mas que gera pessoas capazes de cometer crimes de encomenda, e que, como no mais agreste sertão, sempre estão prontas para se defender de um ataque inesperado. Não por acaso, quando sobe a serra, para encontrar Ada em Pouso Alto, Mandrake vai pensando *na crueldade da vida urbana*, tentando convencer-se de que *as cidades do interior eram mais humanas*. (FONSECA, R. 1997, p. 87)

Além de Mandrake, somente Wexler, seu colega no escritório de advocacia e o policial Raul parecem se salvar no mundo corrompido. Praticamente todos, homens e mulheres, que circulam nos *basfonds* da cidade grande, sobrevivem de modo ilícito,

3 Alusão à técnica de uso da adaga. Percor designa o ato de perfurar e cortar, desenvolvida por Hermes, o “professor” contratado por Mandrake.

destacando-se entre as atividades escusas o tráfico de drogas. Sob a superfície de respeitabilidade, existe um mundo de paixões destruidoras. Esse contraponto atinge também as camadas superiores desse mundo degradado pelo vício, pela violência, pela sordidez; para manter o *status* a qualquer preço, elas agem às ocultas, tanto que o cabeça da organização, descendente da família Lima Prado, só ficará conhecido ao final.

Este contraponto pode ser estendido também à participação feminina. O papel exercido pelas mulheres na trama desdobra-se em dois tipos – as prostitutas e as marginalizadas, submetidas ao tratamento mais vil e a mulher que consegue se manter acima da sordidez geral, sendo capaz de amar, é o caso de Ada – que apesar das dificuldades enfrentadas, nunca deixou de amar Mandrake, e de Miriam, a companheira de um dos matadores que, até certo ponto, também escapa da degradação geral. Ao lado de Mandrake, Fuentes que é boliviano, que se destaca por valer-se no crime de sua força física incomum, era, no fundo, um indivíduo de boa índole. Seu caráter um tanto simplório explica a obediência cega a pessoas inescrupulosas. O fato de odiar os brasileiros, que considerava invasores de seu país, favorecia o cumprimento de muitas das missões criminosas que lhe eram solicitadas.

Legítima tributária do romance moderno, a fragmentação da narrativa que analisamos manifesta-se no modo desencontrado de introduzir personagens que logo desaparecem para surgirem mais adiante em outra situação, na seqüência desordenada dos fatos que vão sendo trazidos a cenas, à maneira de quadros expressionistas, passando também pelo processo de enunciação, de certo modo, também caótico. Mas esses quadros que permitem ao leitor visualizar os acontecimentos podem ser reordenados. Com efeito, preferindo o *showing* ao *telling*, da classificação de Percy Lubbock, o autor nos mostra as cenas do crime através das ações e reações dos personagens. O poder de visualização das cenas construídas permite que o leitor, por vezes, acompanhe os passos do criminoso, cada gesto seu, até que o assassinato se consume. Basta lembrar a cena em que Fuentes, em São Paulo, assassina Barreto num elevador com a corda de nylon de um ioiô. (FONSECA, R. 1997, p.134-5)

À semelhança do narrador que destemidamente se impõe a tarefa de desvendar o que está oculto, arriscando a própria vida, o leitor começa a perceber que, no fundo, nada se esconde inocentemente num mundo em que o ocultamento é, via de regra, produto de um gesto de violência.

Mandrake sabe que enfrenta riscos envoltos em mistério – e que estes são grandes. Por isso tratara de adquirir uma faca especial e buscara instruções sobre seu manejo. Mas isto não basta. Como bem lembra Donald Schuler, apesar de ser um bom criminalista, escapa ao investigador muito do que se oculta sob a superfície aparentemente inocente do real. (SCHULER, D. 1980, p. 114) Aos poucos, essa tarefa hermenêutica vai desvendar as origens de uma família poderosa. A partir dela, ou cercando-a, mostra-se a sociedade que exerce o poder pela via da corrupção e da exploração do mais fraco. Um poder que consegue se manter pela exploração do medo – todos os que circulam nesse mundo se cuidam, agem calculadamente, sabem que pode ter alguém à espreita – mas também pela ausência de amor – os desencontros são permanentes: o narrador hesita entre três mulheres; Rosa se casa para ascender socialmente; Lima Prado, o chefe da organização, descobre, ao final, uma origem que jamais imaginara.

R Fonseca comprova aqui que Eros e Tanatos andam muito próximos. Num

mundo marcado pela violência, o sexo só poderia ser violento. Onde a violência é gratuita, a crueldade tem vez e se expressa de diferentes modos, especialmente para os que estão mais próximos do poder, embora ela ronde por todos os lados: há cenas de estupro, de sodomia, de violência que causam horror, ultrapassando mesmo o encontrável nos contos de Edgar Allan Poe.

Entretanto o autor não permaneceu nos limites do romance policial: procurando ir além da mera elucidação do crime, ele mergulhou no tecido social brasileiro, sugerindo ou mesmo apontado as causas subjacentes da violência.

Por vezes as denúncias fazem-se explícitas, em passagens como:

Enquanto o exemplo negativo for dado por nossas elites, será muito difícil melhorar o tecido social em nosso país(...)Faltam líderes, duas ditaduras, em menos de cinquenta anos, destruíram valores tradicionais e impediram a emergência de novos.(Op. Cit. 204)

Mas se atentarmos ao contexto, este discurso terá ressonâncias mais amplas. As palavras são pronunciada por um “respeitável senador”, diante do entediado chefe maior da Organização do tráfico de drogas do país, sendo evidente a falsidade de seu discurso reformador.

Há também a descrição dos negócios de uma empresa

O Sistema financeiro Aquiles era integrado pelas seguintes empresas: Banco Aquiles S.A., Banco Aquiles de Investimentos S.A. Aquiles Crédito Financiamento e Investimentos, S. A., Aquiles Crédito imobiliário; Aquiles Corretora de Câmbio e Valores Mobiliários, S A, Aquiles Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários (...) Aquiles Agro-Florestal S.A, Aquiles Turismo, Aquiles Hotéis S A, Aquiles Processamento de dados, Aquiles Mineração S.A. Várias empresas do grupo participavam, minoritariamente do capital de dezenas de outras companhias comerciais e industriais.(Op. Cit. p.182)

Se considerarmos que é nesse momento que se dá a conhecer o braço legítimo da Organização criminoso, cai por terra a seriedade destes empreendimentos, e a enumeração assume um sentido paródico. No entanto, este não é um recurso muito freqüente num romance em o que o autor parece ter optado pela denúncia mais sutil da ironia. É o que ocorre com Thales Lima Prado que, depois de galgar todos os pontos para chegar ao ápice da representação social, tendo dinheiro para comprar e corromper a quem quisesse, descobre ser fruto de um incesto, sendo sua mãe a louca mantida pela família no porão do palacete em que sempre morara.

É irônica também a situação de Fuentes que, sofrendo uma agressão, é atingido justamente no sentido de que mais depende para cumprir sua tarefa – a visão. Entretanto, quando, após muita espera e anúncios no jornal, encontra um doador de córnea, não tem coragem de acertar o negócio diante da jovem humilde que se apresenta, disposta a vender-lhe seus olhos. Na luta de poder dentro da organização, ironicamente é o marginal Zakkai quem triunfa. Negro, ex-mendigo, habituado a dormir nos esgotos, não teria credenciais para ascender num mundo que cultivava a boa aparência, a fala redonda, bem articulada. Ironi-

camente ele é quem sai vencedor. Justamente o Nariz de Ferro, o anão, muitas vezes ridicularizado, que subira na vida graças à exploração de uma rede de motéis, ao tráfico de droga e à indústria pornográfica – é ele quem consegue encurralar Thales Lima Prado e provocar sua derrocada.

Mais irônica, entretanto, é a constatação de todos os envolvidos, e certamente entre eles, do próprio leitor, de que na fita de vídeo-cassete objeto da investigação, e por cuja localização tantos se empenharam, e muitos pereceram, nada havia sido registrado. Um vazio que fala do sem-sentido da busca de Mandrake – e por extensão, de sua luta para montar o quebra-cabeça que envolvia tantos crimes. Como significante de um signo que lhes escapava, o vídeo-cassete se mostrava ironicamente em sua materialidade diante de todos.

Quanto ao leitor, ele certamente tem dificuldade de caracterizar os participantes desta trama, diante do grande número de personagens que aparecem e desaparecem da cena, o que não deixa de ser um modo irônico de denunciar a reificação do ser humano, diante da perda de valores engendrada pelo neoliberalismo tecnocrático que tudo transforma em mercadoria.

Sabemos que esta não é uma história de heróis. Diferente da epopéia em que o inimigo era glorificado, seu corpo não sendo abandonado nem na morte, no mundo sem deuses fixado por Rubem Fonseca, o corpo imobilizado pela morte converte-se em coisa vil, em escória, como bem assinalou D. Schuler. (*Op.Cit.* p. 25) E como poderia ser de outro modo nesse universo em que não há mais valores, a não ser os quantificáveis? O *dinheiro compra, o dinheiro tranquiliza, o dinheiro fortalece*, costumava repetir Thales Prado. (p 241). A “odisséia” de Mandrake não tinha do gênero de busca que empreenderam os gregos, num universo em que, como sabemos, a violência estava também muito presente. A diferença é que, no mundo antigo, os homens se enfrentavam em luta aberta, celebrando-se a vitória do mais forte e corajoso. Aqui, tudo é tramado às ocultas, os crimes são encomendados e só conhecemos os vencidos. Os jornais quase nunca noticiam esses crimes, quando muito um mero registro, estratégia para fazê-los cair logo no esquecimento.

Enfim, a reação contra o crime organizado veio de baixo e de dentro, com apoio na violência do próprio crime. Nesse mundo de valores subvertidos, em que os signos têm outros significados, em que arte é destreza de armas, brilho é corrupção, proteção é opressão, a resistência que só Zakkai conseguiu impor, sugere talvez que esse mundo só pode se regenerar na força de suas contradições. Se o herói não busca mais o brilho nos valores que lhe deram origem, ele agora é *buscado nos seus avessos, na energia reprimida e recusada*. (SCHÜLER, *Op.cit.* p 35). Mas, afinal, não estamos mais em tempos de heróis e o romance de Rubem Fonseca já mostrava isso há tempo.

Em conclusão, podemos dizer que Rubem Fonseca ultrapassa neste romance os limites do gênero policial por duas razões:

1. valer-se de uma técnica narrativa, que, à semelhança do teatro de Artaud não apresenta a violência apenas como assunto. Nas peças desse dramaturgo a violência integra a própria estrutura, uma vez que, sendo agressiva, tende a golpear ou sacudir o público. Isto ocorre porque no chamado teatro da crueldade, o caráter lúdico que sempre acompanhou a encenação, dá lugar ao choque que visa despertar o público para a realidade. Para isso valem o recurso ao grotesco, ao obsceno. De certo modo,

correspondendo ao que Jameson postula acerca da representação da realidade na sociedade pós-industrial, um momento em que a reflexividade, como tal, submerge na superabundância de imagens.

2. assumir a forma narrativa fragmentada, própria do romance moderno. O narrador vai construindo quadros, ou seja, mostrando ao leitor cenas que, por si só, desvelam o real que ele quer denunciar. Estamos em pleno mundo da imagem quando a representação, que é também a visualização ou colocação em imagem dessa mesma realidade, não recua nem mesmo diante do repugnante, da blasfêmia.

Julgamos ter mostrado que, ultrapassando os limites da literatura de 7policia, que, aliás, domina muito bem, Rubem Fonseca encontrou formas de denunciar as contradições do mundo em que vivemos. A par da ironia de muitas situações vividas pelos personagens, construiu imagens cruas que falam de uma realidade que o leitor bem conhece, por cruzar com elas no seu cotidiano. E esta afinal é uma das tarefas do artista.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed São Paulo: Edusp, 1998. Trad. Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão.
- COLI, Jorge. A arte como crime. In *Folha de S. Paulo*. 27 jan 2002, MAIS, p.19.
- COUTINHO, Eduardo. O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites. In: *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ. v 1, n. 1, 1993.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ: 1995. Int. Trad. de Ana Maria Gazolla.
- LINS, Álvaro. *O relógio e o quadrante*. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.
- REMIÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto /contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva: 1973. Debates 7.
- SCHÜLER, Donald. A grande arte de Rubem Fonseca. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, dez 1984, n 82, p.113-4.
- SILVA, Deonísio. *Violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa e Omega, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- TODOROV, Tzvetán. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70. 1979. Signos.