



**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE**

**Recredenciamento e-MEC 200901929**

**TERESA CRISTINA MARTINS KOBAYASHI**

**A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA  
A TRADIÇÃO *NOIR* NA NARRATIVA (POLICIAL)  
MINEIRA:**

**Leituras de “O Cobrador”, de Rubem Fonseca,  
e “O peixinho dourado”, de Braz Chediak**

**TRÊS CORAÇÕES  
2013**

**TERESA CRISTINA MARTINS KOBAYASHI**

**A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA  
A TRADIÇÃO *NOIR* NA NARRATIVA (POLICIAL)  
MINEIRA:**

**Leituras de “O Cobrador”, de Rubem Fonseca,  
e “O peixinho dourado”, de Braz Chediak**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

**Orientadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira.

**Três Corações  
2013**

## AGRADECIMENTOS

Apesar de estar destinado a um processo solitário, o investigador reúne em uma dissertação a contribuição de várias pessoas. Desde o início do mestrado, contei com a confiança e apoio de pessoas às quais presto meus sinceros agradecimentos. Sem elas, esta pesquisa não teria sido possível.

À professora Dra. Cilene Margarete Pereira, orientadora da dissertação, agradeço o apoio, a partilha do saber e as valiosas contribuições para o trabalho. Obrigada especialmente pelas provocações intelectuais feitas pessoalmente durante as orientações ou nas correções detidas dos textos. O curso de “Literatura e história” do século XIX, sem dúvida, enriqueceu este trabalho.

À professora Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro devo a sugestão do tema e o agradecimento pelas agradáveis aulas sobre a poética de Aristóteles durante o curso de “Literatura e história”.

Ao professor Dr. Luciano Dias Cavalcanti agradeço pelas aulas de recepção crítica da obra literária durante o curso de “Estética da Recepção”, e pelas preciosas sugestões durante a qualificação.

À professora Dra. Ana Cláudia Silva agradeço pelas animadas aulas de literatura infantil e pelo curso de “Estética da recepção”.

Aos professores Dr. Alexandre Tourino Mendonça e Dra. Cristiane Gattini Sbampato, agradeço a gentileza com que sempre me incentivaram.

Por fim, à FAPEMIG, pelo apoio financeiro indispensável.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar a narrativa policial contemporânea produzida pelos escritores mineiros Rubem Fonseca e Braz Chediak, tendo em vista o tema da violência. Pretendeu-se focar os caminhos seguidos por esses autores na releitura do gênero, apontando que a narrativa policial produzida nas margens ocupa uma posição distinta da chamada "narrativa de enigma". A pesquisa foi norteadada pela ideia de que a exacerbação da violência, presente no gênero policial *noir* e no "novo realismo" brasileiro, tem o real objetivo de demonstrar uma moral particular produzida pela sociedade contemporânea. O tema da violência é o que associa o "novo realismo" à tradição *noir*.

**Palavras-chaves:** estudos literários; narrativa policial; Rubem Fonseca; Braz Chediak; tradição *noir*

## **ABSTRACT**

The goal of this dissertation is to analyze the contemporary police narrative produced by the “miners” writers Rubem Fonseca and Braz Chediak, considering the theme of violence. It was intended to focus on the paths followed by these authors in rereading the genre, pointing out that the police narrative produced the edges occupies a distinct position of the "enigma narrative." The research was guided by the idea that the exacerbation of violence in this cop noir genre and the Brazilian 'new realism' has the real objective of demonstrating a particular moral produced by contemporary society. Violence's theme is what associates the "new realism" to the noir tradition.

**Keywords: literary studies; police narrative; Rubem Fonseca; Braz Chediak; noir tradition.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. NARRATIVA POLICIAL, (BREVE) HISTÓRIA DO GÊNERO</b> .....	12
1.1. Narrativa policial clássica: a “narrativa de enigma” criada por Edgar Allan Poe .....	12
1.2. Detetives científicos, histórias folhetinescas e jogos intertextuais.....	18
1.3. A emergência da violência na narrativa <i>noir</i> .....	28
<b>2. A TRADIÇÃO DA NARRATIVA NOIR NA LITERATURA DE RUBEM FONSECA E BRAZ CHEDIK: A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA</b> .....	41
2.1. “O Cobrador”, de Rubem Fonseca: a emergência do anti-herói e a escalada da violência .....	44
2.2. Braz Chediak: dos <i>sets</i> de filmagem para a literatura policial contemporânea .....	72
2.3 A tradição da narrativa <i>noir</i> em “O peixinho dourado”, de Braz Chediak: “dente por dente, olho por olho” .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

*Jornal da morte*

*Vejam só esse jornal, é o maior hospital  
porta-voz do bang-bang, e da policia central  
Treslocada, semi-nua, jogou-se do oitavo andar, porque o  
noivo não comprava maconha pra ela fumar*

*Um escândalo amoroso com o retrato do casal  
um bicheiro assassinado em decúbito dorsal  
cada página é um grito, um homem caiu no mangue  
só falta alguém espremer o jornal pra sair  
sangue, sangue, sangue*

(Miguel Gustavo)

B869.3  
K75v

Kobayashi, Teresa Cristina Martins

A Violência como Protagonista a Tradição  
*Noir* na Narrativa (Policial) Mineira:  
leituras de "O Cobrador", de Rubem Fonseca,  
e "O peixinho dourado", de Braz Chediak /  
Teresa Cristina Martins Kobayashi. -- Três  
Corações : Universidade Vale do Rio Verde de  
Três Corações, 2013.

96 f.

Orientador : Cilene Margarete Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR /  
Universidade Vale do Rio Verde de Três  
Corações / Mestrado em Letras, 2013.

1. Rubem Fonseca. 2. Narrativa Policial.  
3. Estudos Literários. 4. Braz Chediak. 5.  
Tradição *noir*. I. Pereira, Cilene  
Margarete, orient. II. Universidade Vale do  
Rio Verde de Três Corações. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176



## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e treze, o **Professor Doutor Luciano Marcos Dias Cavalcanti** e a **Professora Doutora Claudia Campos Soares**, sob a presidência da **Professora Doutora Cilene Margarete Pereira**, membro da banca examinadora, reuniram-se para a sessão de defesa da dissertação intitulada “A violência como protagonista, a tradição noir na narrativa (policial) mineira: leituras de “O Cobrador” de Rubem Fonseca, e “O peixinho dourado” de Braz Chediak”, da mestranda **Teresa Cristina Martins Kobayashi**, aluna do Curso de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso. O resultado foi pela **aprovação**. Eu secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 28 de fevereiro de 2013.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cilene Margarete Pereira  
Presidente

---

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti  
Membro da Banca

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Campos Soares  
Membro da Banca

---

Prof. Dr. Ivan de Oliveira Pereira  
Pró-Reitor

---

Adriana da Silva Ferreira  
Secretária Geral

## INTRODUÇÃO

*A um rio que tudo arrasta se diz que é violento;  
mas ninguém chama de violenta as margens que o  
aprisionam.*

(Bertold Brecht)

Essa dissertação propõe, a partir de considerações sobre os desdobramentos do gênero policial, refletir sobre o tema da violência na literatura brasileira destacando narrativas nas quais ela assume papel protagonista, pensando-a não apenas como descarga física voluntária (dotada de visualidade por meio de práticas específicas), mas, sobretudo, como uma reação a outro tipo de violência, menos visível ou não percebida como tal. Trata-se de uma violência simbólica e institucional que se mascara na sociedade através de seus próprios agentes consolidadores.

Tal percepção da violência tem uma história dentro da tradição literária que se reporta à década de 1930 com o nascimento do gênero *noir*,<sup>1</sup> criado como uma espécie de “oposição” à narrativa policial clássica conforme a concebeu o escritor norte-americano Edgar Allan Poe no século XIX. Considerado uma revolução na narrativa policial, o gênero *noir* envolve temas brutais e violentos e em especial os que tratam da corrupção e desigualdade social a partir da apresentação de “personagens amorais” ou que possuem uma moral bem particular. Podendo ser considerada como um tipo de narrativa híbrida, que agrega inovações remodeladas a partir dos antigos padrões de narrativa policial, o gênero *noir* busca atender, em sua relação ficção-realidade, às representações sociais construídas à margem do sistema de produção. Esta vertente narrativa, cujos maiores representantes são Dashiell Hammet e Raymond Chandler, apresenta uma relação bastante próxima com a tendência do “novo realismo” da narrativa brasileira pós-1960. O tema da violência protagonizado por personagens amorais que ocupam espaços sociais marginalizados e que, como tais, são responsáveis pela estilização dessa violência por meio de uma linguagem vulgar e de descrições e ações frias e cínicas são, em resumo, o que associa o “novo realismo” à tradição *noir*.

---

<sup>1</sup> A narrativa *noir* é também chamada de “narrativa negra”, “americana” ou “série *noire*”. Adotaremos, aqui, o termo *noir*.

Bem representado por Rubem Fonseca e João Antonio, o chamado “novo realismo” brasileiro refere-se a um tipo de ficção pós-1960 que recebeu de Alfredo Bosi o nome de “brutalista” e, de Antônio Candido, “realismo feroz”, ao retratar com crueza particular a realidade urbana. Trabalhando pela via de uma espécie de “ultrarrealismo sem preconceitos”, segundo as palavras de Candido, Rubem Fonseca utiliza a eficiência da fala em primeira pessoa para presentificar a violência das personagens ao nível do real. Para Karl Erik Schøllhammer, o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.

Tendo em vista a proximidade entre o “novo realismo” brasileiro e a tradição *noir*, para este trabalho propomos, em especial, refletir sobre a construção de personagens marginais destituídas de uma concepção maniqueísta e simplista, considerando, principalmente, a ótica marginal em que estão inseridas. Escolhemos para serem analisados dois contos de autores mineiros: “O Cobrador” (1979), de Rubem Fonseca (1925-), e “O peixinho dourado” (2005), de Braz Chediak (1942-). Estes contos podem ser lidos como narrativas *noir* a partir do diálogo que estabelecem com essa tradição, sobretudo pelo espaço que conferem à violência como tema, linguagem e constituição das personagens.

Para tanto, a dissertação se estrutura da seguinte forma: no primeiro capítulo, “Narrativa policial: (breve) história do gênero”, apresentamos um panorama da história da literatura policial a partir de suas duas principais (e opostas) vertentes, a “narrativa de enigma”, criada por Edgar Allan Poe no século XIX, e a “narrativa *noir*”. O segundo capítulo, “A tradição da narrativa *noir* na literatura brasileira: a violência como protagonista”, mostramos como a tradição da narrativa *noir* aparece na literatura brasileira contemporânea associando-a a emergência do “novo realismo” brasileiro a partir da leitura dos contos referidos. Nesse caso, serão priorizados aspectos que associam os contos à tradição *noir*, tais como a exacerbação da violência; utilização de personagens marginais ou inscritos em códigos particulares de conduta; ênfase em descrições realistas e erotização de cenas e personagens. Estas análises mostrarão que os contos selecionados, cada uma a seu modo, promovem não só um diálogo com a narrativa *noir* como denotam um aspecto bastante importante na ficção brasileira pós-1960, a emergência de um “ultrarrealismo” com nítidas marcações sociais.

# 1. NARRATIVA POLICIAL, (BREVE) HISTÓRIA DO GÊNERO

## 1.1. Narrativa policial clássica: a “narrativa de enigma” criada por Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe<sup>2</sup> é considerado o pai da narrativa policial com a publicação, em 1841, de “Os assassinatos da Rua Morgue”<sup>3</sup> pela *Graham's Magazine*, revista para a qual o escritor norte-americano trabalhava como editor. Em *As delícias do crime: história social do romance policial*, Ernest Mandel aponta que “os primeiros romances policiais eram altamente formalizados e muito distantes do realismo” literário. (MANDEL, 1988, p.37). Em “O conto policial”, Jorge Luis Borges acrescenta que “Poe não queria que o gênero policial fosse algo realista; queria que fosse um gênero intelectual”. (BORGES, 1996, p. 36). O crime é desvendado por alguém (Dupin – no caso das narrativas de Poe) que raciocina de forma abstrata, e não com base em delações, ou por descuidos cometidos pelos criminosos. Para Mandel, o gênero clássico se distanciava da realidade cotidiana e não se preocupava verdadeiramente com o crime “em si”, este era o “arcabouço para um problema a ser solucionado” como um “quebra-cabeça” que às vezes apresentava o crime antes mesmo “do começo da história”. (MANDEL, 1988, p.37).

Ao contar a história social da narrativa policial, Mandel faz uma crítica sociológica da imagem do agente policial em relação aos detetives das narrativas policiais clássicas. Segundo Mandel,

---

<sup>2</sup> Filho dos artistas Elizabeth Arnold Poe e David Poe Jr, Edgar Allan Poe (1809-1849) ficou órfão ainda criança e foi adotado por John Allan e Frances Kelling Alan, um casal rico de Richmond (Virgínia). Julio Cortázar, em “Cortázar lê Edgar Allan Poe”, nos conta que as brigas constantes com o padrasto forçaram Poe a partir para Boston, onde iniciou carreira literária publicando, em 1827, a primeira coleção de poemas de sua autoria reunida no livro *Tamerlão e outros poemas*, o qual assinava apenas “um bostoniano”. Em maio do mesmo ano, a miséria absoluta que vivia o fez se alistar como soldado raso no Forte *Moultrie*, na Carolina, onde permaneceu por dois anos. Após a morte de sua mãe adotiva tenta, em vão, publicar *Al Araaf* (1829), um poema longo que recebeu em sua maioria críticas negativas pela complexidade. É em 1832, quando passa a se interessar por narrativas curtas e publica *Metzengerstein* que Poe sela definitivamente sua carreira de escritor. (Cf. CORTÁZAR *apud* KIEFER, 2011, p. 160-161).

<sup>3</sup> Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, após um longo comentário sobre as faculdades analíticas de jogadores de *Whist*, xadrez e dama, o narrador inominado inicia a narrativa memorialista do conto. Residindo em Paris, o narrador torna-se amigo de Dupin, enquanto ambos buscavam o mesmo livro raro em uma livraria. O prazer comum pela leitura leva os amigos recentes a dividirem a mesma casa, podendo travar longas conversas reflexivas. À noite, enquanto caminha pelas ruas, o narrador após se surpreender com a capacidade analítica de Dupin que infere sobre seu caráter apenas observando-o, apresenta a notícia publicada na *Gazette des Tribunaux* sobre dois assassinatos. Resumidamente, dizia que tudo estava em completa desordem e o corpo de Camile dependurado de cabeça para baixo na chaminé enquanto o cadáver da velha mãe Sra. L’Espanaye estava tão mutilado que ao tentar levantar o corpo a cabeça rolara pelo chão. Precisaram arrombar a porta que estava, misteriosamente, trancada por dentro do quarto. A investigação do detetive Dupin conclui que o assassino era um orangotango que fugira de seu dono. (Cf. POE, 1960).

A polícia podia manter a ordem e lidar com eficiência em relação aos crimes rotineiros. Ao contrário de um conceito errôneo, bastante difundido, os policiais nos primeiros romances policiais – desde Edgar Allan Poe passando por Arthur Conan Doyle [...] – não se assemelhavam àqueles cômicos guardas do cinema mudo ou palhaços de circo, mas a diligentes andarilhos que geralmente triunfavam no final da história e apenas em casos excepcionalmente difíceis eram enganados pelos bandidos. [...]. A esmagadora maioria dos crimes, especialmente os violentos, cometidos de fato durante o século XIX [na Europa e Estados Unidos], não demonstra qualquer ocultação assombrosamente arquitetada ou maquinacões contra inocentes bodes expiatórios. (MANDEL, 1988, p. 36-37).

Sob essa perspectiva, a imagem do agente policial proposta na narrativa de enigma não condiz com a realidade social da época. Mandel explica que, na primeira parte do século XIX, a burguesia da Europa e dos países anglo-saxões mantinha uma relação hostil com a instituição policial, não reconhecendo a eficácia e qualidades intelectuais dos agentes da polícia que pertenciam à baixa classe média, sendo esta a verdadeira razão para que o herói da narrativa policial fosse um brilhante investigador oriundo da classe alta, ainda que excêntrico. (Cf. MANDEL, 1988, p.36). O “verdadeiro tema” deixava de ser o assassinato ou o crime, e a narrativa policial se estruturava fundamentalmente num estilo enigmático de problema “analítico não social ou jurídico” no sentido de estimular ou representar a “violência homicida de uma paixão”, do “ódio”, “castigo ou sensação de vingança”. (MANDEL, 1988, p.37).

Segundo Mandel, a “maestria” do bom autor está em surpreender, sem enganar o leitor. As pistas para detecção do assassino “devem todas estar presentes”, e mesmo em posse dos indícios o leitor deve se abismar ao descobrir a identidade do criminoso. (MANDEL, 1988, p. 38). Este é o chamado “jogar limpo” “com o leitor” que S. S. Van Dine prioriza como uma das “regras fundamentais” para “um bom autor” de narrativa policial, bem como a “luta de intelectos” que, segundo Mandel, se desenrola simultaneamente em dois níveis, “entre o grande detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor.” (VAN DINE *apud* MANDEL, 1988, p. 37-38). A respeito do leitor de narrativas policiais, Borges aponta que “se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial”, caracterizado por ser “cheio de suspeitas, porque o leitor de contos policiais é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial”. (BORGES, 1996, p. 32). Podemos pensar este efeito no leitor como característico do gênero policial clássico cuja arte literária, assim como nos aponta D’Onofrio, procura manter “em suspenso” o leitor seja “pelo enigma da realização de um

crime” ou pela “investigação” de quem é o culpado. (D’ONOFRIO, 2001, p.166). Sobre a “luta de intelectos”, que Van Dine também prioriza como regra fundamental para a boa narrativa policial, observamos que a exaltação e constância do enigma sustentam o entrejogo da descoberta da identidade do culpado, enquanto a recepção do leitor se apoia no exame sistemático das pistas apontadas pelo narrador. Mandel aponta a escritora Agatha Christie como a “a rainha da impostura”, pois conseguia dentro do “jogar limpo” representar a “quintessência da ideologia da classe dominante inglesa”. (MANDEL, 1988, p. 38). Nesse sentido, a narrativa policial parece enganar com falsas aparências.

O jogo limpo é sim o jogo sujo sob a capa de uma falsa legalidade. É um jogo com dados viciados. Não é o ‘melhor homem’ quem vence e sim o mais rico. [...]. Para que a “sobrevivência do mais apto” (isto é, do mais rico) possa ser escamoteada como um “jogo limpo”, o detetive deve ser um supercérebro e o vencedor predeterminado deve demonstrar ser o melhor jogador. (MANDEL, 1988, p.81).

Nesse jogo limpo e sujo ao mesmo tempo, a “mente analítica” sobrepõe-se à “mente sintética” que tende a ser previsível. (MANDEL, 1988, p. 39). Dessa forma, Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot são típicas figuras que demonstram uma tendência comportamental ideológica na composição do detetive como alguém pertencente à classe social mais abastada.

Residindo em Paris, durante a primavera e parte do verão de 18..., travei ali conhecimento com um Sr. C. August Dupin, jovem cavalheiro de excelente e ilustre família. Em consequência duma série de acontecimentos desastrosos, ficara reduzido a tal pobreza que a energia de seu caráter sucumbira aos reveses, tendo ele deixado de frequentar a sociedade e de esforçar-se em recuperar sua fortuna. Graças à condescendência de seus credores, mantinha-se ainda de posse dum resto de seu patrimônio, com cuja renda conseguia, com rigorosa economia, prover-se do necessário, sem cuidar de coisas supérfluas. Tinha na verdade um único luxo: os livros, que, em Paris, podem ser adquiridos a baixo custo. (POE, 1960, p. 18).

Assim, a “narrativa de enigma” põe em evidência um tipo de enredo no qual vence sempre o “mais bem” colocado socialmente, como no caso de “Os assassinatos da Rua Morgue”, de Poe.

Em “O conto policial de Edgar Allan Poe”, Salvatore D’Onofrio faz algumas considerações sobre a evolução dos gêneros literários a partir da perspectiva dos formalistas russos, observando que o gênero “evolui a partir da própria literatura”. Assim, como um organismo “vivo” e animado, as obras que possuem “formas estéticas e conteúdos ideológicos semelhantes” são agrupadas em gêneros “individualizados”. A

partir dessa concepção, depois do surgimento, os gêneros vivem o período de “apogeu” e a fase de “estandardização” em que se formam “estereótipos que levam ao seu declínio e à sua transformação num novo gênero”. Segundo D’Onofrio, o “processo de transformação ocorre pela presença, dentro das obras de um mesmo gênero, de *topoi*, lugares-comuns, parcelas de significação fixa e constitutivas do gênero ao lado de outros elementos estéticos e significativos que variam de uma obra para outra”. (D’ONOFRIO, 2001, p. 167). Tomachevski identifica os “*motivos associados*” e “*motivos livres*” como espécies de *topoi*: “quando um motivo livre, por sua presença constante num grupo de obras, passa a ser associado”, isto é, “obrigatório” por excelência constitutiva, “temos a separação dessas obras do gênero original e a formação de um novo gênero”. D’Onofrio observa que o “suspense”, “motivo livre” das “narrativas de aventura”, tornou-se indispensável na “narrativa policial” da mesma forma que o amor, tema obrigatório e central da “narrativa de aventura”, passou a ser “facultativo” e mesmo “dispensável” na “narrativa policial”. (D’ONOFRIO, 2001, p. 167).

O romance de aventura transforma-se em romance policial quando o maravilhoso ingênuo, que criara os mitos, e o maravilhoso mágico, que criara as narrativas de mistério e de terror, o chamado *romance negro*, transformando-se em *maravilhoso lógico*, que se origina a partir da criação do mito da ilimitada capacidade da inteligência humana, apta a desenvolver qualquer mistério natural, social e psíquico. Isso só foi possível com o advento do positivismo, que levou a ciência a relevantes progressos. (D’ONOFRIO, 2001, p. 168).<sup>4</sup>

Sandra Lúcia Reimão, em *O que é o romance policial*, observa que a proposital combinação de ficção com inferências lógicas apregoada na “narrativa de enigma” revela ser um exercício dos pressupostos do positivismo; movimento filosófico oitocentista de grande repercussão. Seu princípio fundamental era afirmação de que os fenômenos, naturais, orgânicos e humanos, seriam regidos por leis. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 14-15). Boileau-Narcejac acrescentam que o “próprio homem não escapará às suas influências”, pois as leis que regem os fenômenos darão “conta não só dos processos físico-químicos que se passam no corpo humano, mas também dos mecanismos do pensamento”.

---

<sup>4</sup> D’Onofrio, em “Modalidades de análise do texto”, observa que Tomachevski, “preocupado em encontrar o *prion* [arranjo estético, processo] da obra literária, procede à desmontagem do texto e encontrar seus elementos constitutivos nos *motivos associados* (indispensáveis para a compreensão da fábula, constituída pelo material narrativo cronologicamente organizado) e *motivos livres* (indispensáveis para a compreensão da trama, construção inteiramente artística), entre *motivos dinâmicos* (que dizem respeito ao fazer das personagens) e *motivos estáticos* (relacionados com o ser das personagens e do ambiente). Podemos ainda distinguir entre *leitmotiv* (um motivo que se repete com insistência na obra) e *topos* (um motivo que se repete em várias obras)”. (D’ONOFRIO, 2001, p. 46).

(BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.16). A “invenção do microscópio, a montagem de laboratórios de física e química”, e as teorias sobre o “subconsciente individual e coletivo”, fez, segundo D’Onofrio, com que a “investigação científica se tornasse a aventura humana por excelência, a que leva à clarividência, afastando as trevas da ignorância, tida como causa principal da crença na superstição, na magia e no ocultismo”. (D’ONOFRIO, 2001, p. 168).

No contexto do desenvolvimento das ciências e da expansão das cidades e consequente aumento da criminalidade a partir da revolução industrial no século XIX, Allan Poe cria o arquétipo literário do detetive amador, um detetive moderno, apropriado para narrativas curtas, com um intelecto superior ao homem médio, um detetive “que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos” (REIMÃO, 1983, p.18). A personagem do detetive August Dupin expressa o progresso de “substituir confissões extraídas” sob o método da “tortura” pelo processo da detecção de “provas formalizadas” e aceita “como base de um veredicto de culpa”. Sua imagem reflete, nesse sentido, a racionalidade que, em certa medida, suplanta a irracionalidade. (MANDEL, 1988, p. 74). A imagem do detetive é intencionalmente esboçada para que suas próprias características não se sobressaiam ao seu aspecto fundamental de máquina intelectual de leitura de indícios. (Cf. REIMÃO, 2005, p. 8). O detetive protagonista de Poe é concebido por uma imagem quase completamente despersonalizada, exceto pelo gosto de ler livros raros, de fazer longas caminhadas reflexivas ao cair da noite e pela estranheza de cerrar as cortinas preferindo a luz de velas à luz do dia, hábitos que são compartilhados por seu amigo-narrador. Este é, aliás, mais descaracterizado que o protagonista detetive, não possuindo ao menos nome nas obras policiais de Poe, cabendo-lhe o a função de narrar anonimamente os procedimentos intelectuais do detetive. Sandra Lúcia Reimão lembra que “nem toda a intimidade de Dupin com seu narrador faz com que esse lhe adiante os resultados de suas investigações.” (REIMÃO, 1983, p. 25). As demais personagens da narrativa só interessam a Dupin enquanto elementos de suas equações mentais. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 19).

O detetive arquetípico da narrativa policial clássica não trabalha por dinheiro, mas pelo prazer de desmontar enigmas. Narrada em tom memorialista, o detetive logo concebe que os indícios (e não os suspeitos) são essenciais, ficando ao contexto do inquirido, posterior ao crime, a função de reconstituir os atos. O único embate a que o detetive se propõe é com o raciocínio abstrato, preservando, assim, sua imunidade física. Nesse



clássico mundo policial, as gírias, os palavrões e as atitudes vulgares bem como os relacionamentos amorosos não encontram lugar de expressão, o caráter é convencionalmente formalizado à trama. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 20-21).

Em “De vilão a herói”, George Dove<sup>5</sup> enfatiza que o padrão clássico criado por Poe representa uma sequência de sete passos: “o problema; a solução inicial; a complicação; o estágio de confusão; as primeiras luzes; a solução e a explicação”. (DOVE *apud* MANDEL, 1988, p. 37). Tal sequência foi anteriormente sintetizada em “Tipologia do romance policial” por Todorov ao caracterizar o ato de composição da narrativa a partir de uma rigorosa lógica que conduz a história do problema representado pelo assassinato ao inquérito, representado pela investigação. As duas histórias (a do crime e a do inquérito) compõem a estrutura da narrativa policial clássica que deverá ser formulada tendo em vista o desfecho da trama. A narrativa caminhará basicamente do problema do inquérito à solução do crime, deixando este de ser um enigma. (Cf. TODOROV, 2008, p. 96).

Na forma mais pura da estrutura, a história do crime não dialoga com o livro, o autor suprime todo índice imaginário contando apenas “o que se passou efetivamente”; esta primeira história termina antes de começar a segunda (a história do inquérito). Vejamos as primeiras linhas de uma dessas narrativas “puras”.

Odell Margaret

Rua Setenta e Um, 184, Oeste. Assassinato. Estrangulada por volta das vinte e três horas. Apartamento saqueado. Joias roubadas. Corpo descoberto por Amy Gigson, camareira. (VAN DINE *apud* TODOROV, 2008, p. 96-97).

Todorov considera que ambas as histórias (a do crime e a do inquérito) não apresentam nenhum ponto em comum, mas sustentam aspectos de um único objeto (a narrativa policial propriamente dita). Desse modo, é possível explicar o paradoxo sobre a coexistência das histórias, considerando a condição de ausência e insignificância existente em cada uma. A história do crime é condicionada a uma realidade que se encontra ausente; e a história do inquérito pela presença da narrativa, das personagens e das inferências que nada significam. Daí a possibilidade de caminharem contiguamente na narrativa. (Cf. TODOROV, 2008, p. 97).

---

<sup>5</sup> Ernest Mandel refere-se ao livro *O romance processual* de Dove.

## 1.2. Detetives científicos, histórias folhetinescas e jogos intertextuais

Um dos primeiros a agregar as influências de Poe, segundo Boileau-Narcejac, foi o francês Émile Gaboriau, nascido em Saujon. Os autores apontam que mesmo em posse do método seco e abstrato da lógica no qual a narrativa policial se debruça, Gaboriau se deixa seduzir pelo gosto da época e expressa no “romance folhetim” *O caso Lerouge*, de 1863, os amores clandestinos de sua personagem, o conde de Commarin. Dessa forma, estende-se ao melodrama<sup>6</sup> tão estranho ao corpo da narrativa policial clássica, abrindo-a a uma grandiloquência com estilo enfático de falsa nobreza no intuito de conseguir atingir o leitor: “Ah, cale-se, disse o conde, com uma voz surda, Cale-se! É possível, ó grande Deus que você seja meu filho!” (GABORIAU *apud* BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 29-30).

Sobre a imagem do detetive, Paulo de Medeiros e Albuquerque afirma, em *O mundo emocionante do romance policial*, que, apesar de ser uma excelente figura, o herói policial Tabaret (também conhecido como Tiraclair) não ficou famoso; contudo, apareceu nos escritos, em segundo plano, a personagem de Lecoq, que mais tarde se torna um grande detetive. Em *Teoria da literatura de massa*, Muniz Sodré aponta que Lecoq e Tiraclair eram mais “científicos”, mais cerebrinos à maneira de Dupin, do que figuras de ação física. O autor também observa que:

*L'affaire Lerouge* assinala claramente o momento de transformação (junto ao público leitor) do interesse pelo criminoso na atração pelo detetive. O detetive, no caso, é representado por três personagens: Daburon, o juiz de instrução; Lecoq, ex-marginal; e Tabaret, um amador, parecido com Dupin, fascinado pela arte da dedução. (SODRÉ, 1978, p.112).

Sobre a narrativa *O crime de Orcival*, de 1867, Ernest Mandel observa, de forma semelhante a Sodré, que Gaboriau “criou um detetive (Lecoq) que alia os poderes dedutivos de Dupin com a cuidadosa investigação das pistas”. Segundo Mandel, os franceses “poderiam protestar” a origem da narrativa policial, visto ter sido Gaboriau o primeiro que realmente criou uma série de narrativas policiais, além de que suas histórias tratam de assuntos políticos e sociais com maior ênfase que as histórias de Poe e Conan Doyle. (MANDEL, 1988, p. 42). Paulo de Medeiros e Albuquerque indica que na narrativa policial *Senhor Lecoq*, também publicada em forma de folhetim em 1869, o detetive

---

<sup>6</sup> “Ao longo do século XIX, o melodrama foi reiteradas vezes identificado com uma superficialmente complexa e decadente cultura europeia”; daí que se “tenha desenvolvido (crescido, amadurecido, transformado) no drama realista” (POSTLEWIT *apud* MOISÉS, 2004, p. 278).

policial Lecoq conta sobre seu método de trabalho: “Eu me dispo de minha individualidade e me esforço por vestir a sua (do criminoso). Substituo sua inteligência à minha, deixo de ser o agente da *Sûreté*<sup>7</sup> para ser esse homem, qualquer que ele seja”. (GABORIAU *apud* MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 43). *Senhor Lecoq* representa o “segundo degrau na história” detetivesca, além de ser o “primeiro antes de Sherlock Holmes, a usar a química na pesquisa policial”. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 43). Salientamos que apesar do caráter constante do detetive cerebral, as narrativas de Gaboriau agregam o melodrama próprio ao estilo folhetinesco, indicando as mudanças do gênero policial.

Sandra Reimão aponta que “apesar de a imprensa ter surgido em meados do século XIII” foi na Europa do século XIX que “surgiram os jornais populares de grande tiragem” (REIMÃO, 1983, p. 12). Muniz Sodré acrescenta que

Folhetim, romance popular, literatura de consumo, literatura de massa são expressões que indicam hoje o mesmo fenômeno: uma narrativa, produzida a partir de uma demanda de mercado, para atender literariamente um público consumidor. O folhetim nasce, portanto, atrelado à imprensa de grande tiragem, ao germe da indústria cultural. [...], a literatura de massa, tem entre suas determinações produtivas, o aparelho informativo-cultural. Isto é essencial para sua conceituação. (SODRÉ, 1978, p. 80).<sup>8</sup>

Sandra Lúcia Reimão aponta que o gosto popular de ler notícias sobre crimes raros e dramas pessoais favoreceu o surgimento e divulgação de narrativas com temas diversos para atender a expectativa do leitor. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 12-13). Entre histórias de amor e atos heroicos presentes nos jornais populares encontravam-se também as narrativas policiais contendo elementos semelhantes aos dos crimes que chamavam a atenção da grande massa leitora. O tema da morte “em si” afigurado numa vasta variedade de mistérios e formas de investigação representada pode ser considerado como elemento semelhante ao dos crimes reais noticiados.

Assim como os primeiros trabalhos de Allan Poe e Émile Gaboriau foram publicados em folhetins, o mais famoso detetive de todos os tempos, Sherlock Holmes, também nasce nas páginas folhetinescas da novela *Um estudo em vermelho*, publicada em

---

<sup>7</sup> Termo que se refere à Polícia Científica (SODRÉ, 1978, p. 111).

<sup>8</sup> Segundo Sodré, os folhetins foram romances publicados no rodapé dos jornais de grande tiragem, vendidos a preços baixos. O termo folhetim vem do francês *feuilleton-roman* (série-novela), e a expressão *feuilleton* vem do jornal *La Presse* (imprensa), fundado em 1836 por Émile de Girardin. *La Presse* simboliza a indústria editorial do século XIX, organizando-se para atender à demanda de um mercado crescente, com recursos publicitários e novos meios de fabricação de papel e de impressão. A produção e consumo do folhetim representa a fase do jornalismo competitivo e industrial (Cf. SODRÉ, 1978, p. 79).

1887 pela *Stand Magazine*. (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 45). Seu criador, o escocês nascido em Edimburgo Arthur Conan Doyle, era médico<sup>9</sup> e escritor. Sherlock Holmes é considerado o primeiro detetive verdadeiramente científico, aliando a herança analítica de Dupin com procedimentos técnico-científicos para a investigação de um caso. A abrangência de sua cientificidade técnica inclui “colheita e análise de tipo sanguíneo, teste de tempo de coagulação sanguínea, pesquisa de rastros, marcas e vestígios”. (REIMÃO, 1983, p. 39). Sua figura constantemente confundida como uma pessoa real, tamanha sua fama (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 45), apresenta características que variam entre normais e aceitáveis às excêntricas do ponto de vista social: adora tocar violino enquanto medita; entedia-se profundamente quando não tem um caso para resolver; é morfinômano e cocainômano. Para Reimão, estas características são agregações, justaposições que dizem respeito à personalidade de Holmes enquanto homem que “não se relacionam diretamente às atividades de Sh. Holmes enquanto detetive” cerebral. (REIMÃO, 1983, p. 38). A autora acredita que a “humanização” do detetive através de suas características ajudou a ascender sua popularidade tornando-o mais próximo e assimilável ao leitor. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 39).<sup>10</sup>

Ernest Mandel aponta que, em *Um estudo em vermelho*, Conan Doyle faz uma descrição clássica sobre a tentativa de transformar a criminologia numa ciência exata.

Como todas as outras artes, a ciência da Dedução e da Análise só pode ser conquistada através de um demorado e paciente estudo. Antes de se voltar para os aspectos morais e mentais do problema, que apresentam as maiores dificuldades, deixe o investigador começar a dominar problemas mais elementares. Deixe que ele, ao encontrar um ser humano, saiba num relance discriminar a história do homem e a ocupação ou profissão que

---

<sup>9</sup> Conan Doyle estudou medicina na Universidade de Edimburgo sob a orientação do Prof. John Bell, um defensor da metodologia dedutiva na diagnose das doenças, um homem que não se cansava de repetir aos alunos para que empregasse os olhos, ouvidos, mãos, cérebro, intuição e, acima de tudo, todas as suas faculdades dedutivas. Mandel aponta a teoria dedutiva do Professor John como um indício ideológico da triunfante sociedade burguesa (com suas maquinarias, sua ciência natural e a coisificação das relações humanas) refletido na base do romance policial. Segundo Mandel, este pensamento foi resumido pelos irmãos Edmond e Jules Goncourts no seu *Journal* em 16 de julho de 1856: “Ele (Edgar Allan Poe) inova na literatura científica e analítica onde as coisas desempenham um papel mais importante do que as pessoas”. Ainda segundo o autor, Boileau e Narcejac expressariam a mesma opinião um século mais tarde, argumentando que o romance policial trata primordialmente de “homens como objetos” dominados pelo destino. (MANDEL, 1988, p. 43).

<sup>10</sup> Medeiros e Albuquerque observa que a celebridade de Sherlock Holmes passa a incomodar Conan Doyle além de impedi-lo de realizar outros trabalhos. Já cansado daquela personagem que se tornou mais importante que ele próprio, o autor resolve matar Holmes – “Mas foram tantas as reclamações dos leitores, que não houve outro jeito: Conan Doyle promoveu a ressurreição do detetive, a fim de contentar aqueles que já viam no alto e esbelto investigador um modelo de detecção policial”. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 47).

exerce. Apesar de esse exercício parecer pueril, aguça as faculdades de observação e ensina ao indivíduo onde e o que deve buscar. Através das unhas de um homem, da manga do seu casaco, das suas botas, das suas calças, da calosidade do seu indicador e polegar, da sua expressão, dos punhos da sua camisa – através de cada um destes detalhes – se revela claramente a tendência deste homem. (DOYLE *apud* MANDEL, 1988, p. 43).

A descrição parece afirmar a tendência anglo-saxão desde Poe em manter a investigação num padrão sistemático que carece de métodos consonantes a uma doutrina investigativa, por assim dizer culta, não abrangendo tanto, ou quase nunca, aspectos muito folhetinescos, como por exemplo, a exaltação do melodrama.

Ernest Mandel aponta um dado sociológico para explicar a diferença entre os intelectuais franceses e anglo-saxões: segundo o autor, a fraqueza das lutas de classe dos países anglo-saxões afirmava a estabilidade e autoconfiança da ideologia burguesa, e independente dos intelectuais e autores de livros serem críticos ou conservadores, eles interpretavam esta estabilidade como fato consumado, daí a naturalidade em associar as revoltas contra a ordem social a uma atividade criminosa identificada na classe média baixa e no proletariado. A narrativa policial criminalizada nas classes ditas inferiores à burguesa, da Inglaterra e dos Estados Unidos, não reflete a tendência francesa que possuía uma pronunciada luta de classe.<sup>11</sup> Ainda que os intelectuais franceses escrevessem para uma plateia burguesa, os trabalhadores letrados consumidores da literatura de massa não receberiam bem a acentuada tendência anglo-saxônica. (Cf. MANDEL, 1988, p. 76). Essa observação ajuda a explicar a razão da personagem Lecoq não ser “necessariamente” construída como um integrante da classe alta.

Em 1905, o francês nascido em Rouen, Maurice Leblanc, apresenta na revista *Je sais tout* Arsène Lupin, protagonista da narrativa policial *A prisão de Arsène Lupin*. Filho de uma aristocrata, a personagem é um tipo de “bandido nobre” que rouba dos ricos para dar aos pobres, suas façanhas aliam habilidade analítica e racionalidade com ações trepidantes próprias do estilo folhetinesco. Arsène Lupin é um mestre dos disfarces que costuma usar estranhos nomes em suas aventuras, se envolve com mulheres, possui ótimo senso de humor e ficou conhecido como um ladrão elegante, fino e educado, sua

---

<sup>11</sup> Segundo Mandel, “uma das características centrais da ideologia predominante na Inglaterra e Estados Unidos, durante a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX, foi a ausência, ou pelo menos a extrema fraqueza, dos conceitos de luta de classes como instrumento para interpretação dos fenômenos sociais. [...]”. Na França, a “experiência com a revolução de 1848 e a Comuna de Paris faz com que se torne muito mais difícil, muito menos eficaz, e, portanto, menos abertamente praticado, criminalizar o conflito de classes ou subordiná-lo a conflitos individuais”. (MANDEL, 1988, p. 76).

popularidade é comparável com a de Sherlock Holmes. (Cf. MANDEL, 1988, p. 44; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 112-113).<sup>12</sup>

Sobre as peripécias e o uso de codinomes, Medeiros e Albuquerque observa que Arsène Lupin:

Usa, durante as várias aventuras em que se vê envolvido, os nomes mais estranhos: Horace Velmont, Prince Rénine, Colonel Sparmient, Jim Barnett, Dom Luiz Perenna e outros. Seu inimigo tradicional, o Inspetor Ganimard, da Sureté, é como todos os policiais que travam luta com os heróis das narrativas de mistério, batido sistematicamente. Em sua luta contra Herlock Sholmes e seu ajudante Wilson – [...] pastiche humorístico de Sherlock Holmes e Watson – derrota-os da mesma maneira. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p.113).

Silvia Helena Simões Borelli, em *Ação, suspense e emoção*, aponta o inglês Herlock Sholmes como o inimigo número um de Arsène Lupin e assassino de seu grande amor Raymonde.

Uma detonação... um grito de dor... Raymonde havia-se precipitado para o meio dos dois homens, de frente para o inglês. Cambaleou levou a mão à garganta, enrijeceu-se, girou sobre si mesma e caiu [morta] aos pés de Lupin. (LEBLANC *apud* BORELLI, 1996, p, 223).

De acordo com Borelli, Maurice Leblanc criou uma personagem que responde ao “tradicional padrão heroico francês” (BORELLI, 1996, p. 58). Ao caracterizar os diferentes modelos do Super-Homem, Umberto Eco faz a seguinte descrição de Lupin:

[...] representante de uma energia, de um impulso vital, de um gosto pela ação não desligado pelo respeito pela tradição [...] fora-da-lei, mas sem crueldade, ladrão, mas com graça, privado de escrúpulos, mas rico em sentimentos humanos, ridiculariza a polícia, mas com garbo, depreda os ricos, mas sem derramar sangue [...] arruma-se com esmero para entrar no *Grand Hotel*, onde *Fred Astaire* e *Ginger Rogers* dançarão mais tarde num esbanjamento de organza e sapateados. (ECO *apud* BORELLI, 1996, p. 58).

Arsène Lupin encarna múltiplas personagens, pois é a um só tempo

Herói medieval, típico representante dos romances de cavalaria; é também herói da novela popular romântica – quando se confunde com o criminoso justiceiro – da melhor tradição de Robin Hood; assemelha-se,

---

<sup>12</sup> A personagem Arsène Lupin é um misto do protagonista Rodolfo, dos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e de Rocambole de Ponson du Terrail. Mandel cita que “Rodolfo é ao mesmo tempo um vingador individual da injustiça” e um “fugitivo, se não da justiça pelo menos de uma parcela da autoridade”, enquanto Rocambole o herói imensamente popular, “oferece uma combinação semelhante de qualidades. No início como delinquente, na verdade a própria incorporação do Mal, assassinado pelo autor em *As façanhas de Rocambole (Les exploits de Rocambole)*, é magicamente ressuscitado em *A ressurreição de Rocambole (La résurrection de Rocambole – 1863)* como um destemido detetive e um cavaleiro do Bem”. (MANDEL, 1988, p. 25).

além disso, ao detetive moderno, típico policial das grandes metrópoles. (BORELLI, 1996, p. 222).

Boileau-Narcejac, em *O romance policial*, escrevem:

O que Leblanc não disse é que ele criou com uma fecundidade impressionante, todas as *situações-clefs* do romance policial mais moderno: ora era o narrador o culpado (processo que faria o sucesso de *O Assassinato de Roger Ackroid*, de Agatha Christie); ora Lupin resolvia os problemas mais famosos de “quarto fechado” e jamais um Dickson Carr encontraria soluções mais elegantes do que as de Leblanc; ora, finalmente, o autor se diverte a utilizar com um virtuosismo sorridente os recursos mais sutis da dedução. (BOILEAU-NARCEJAC *apud* MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p.113).

Para Borelli, Leblanc faz questão de marcar sua contraposição ao modelo racionalista anglo-saxão, pois “‘Na investigação dos crimes’ – confia certa vez Leblanc – ‘há algo de bem superior à explicação dos fatos, à observação, à dedução e outras coisas do gênero’. E nomeava esse algo: a intuição”. (PONTES *apud* BORELLI, 1996, p. 216).

Outra figura que constitui o caráter do herói negativo (bom bandido) popularmente aceito pelos leitores é Raffles, criado pelo inglês Ernest William Hornung.<sup>13</sup> Há discordâncias quanto à data da publicação do livro “The Amateus Cracksman” em que Raffles surge pela primeira vez, entre 1898 e 1899. De qualquer forma, Raffles e Lupin são exemplos de mestres do crime que contrapõem ao mestre da detecção Sherlock Holmes. (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 113).

Um fato bastante interessante é a tradição dos jogos intertextuais serem mantidos por diversos autores de narrativas policiais no decorrer das épocas. Sandra Reimão aponta que os jogos intertextuais com narrativas e policiais anteriores funcionam como

uma *metalinguagem*, uma autorreflexão do gênero nascida da própria história deste, e que se manterá em grande quantidade em todo o desenvolvimento do romance enigma, até nossos dias, e que pode, também, ser facilmente encontrado nas narrativas da *Série Noir*. (REIMÃO, 1983, p. 40, grifo da autora).

Em *Os Assassínios da Rua Morgue*, por exemplo, o narrador anônimo de Poe expressa as críticas de Dupin sobre Vidocq, um detetive policial ex-marginal:

[...] Vidocq, por exemplo, era bem perspicaz e persistente. Mas, sem intelecto educado, equivocava-se continuamente com a própria intensidade de suas investigações. Prejudicava sua visão, aproximando demasiadamente o objeto. Talvez pudesse ver um ou dois pontos com

---

<sup>13</sup> Hornung era cunhado de Conan Doyle.

notável clareza, mas com isso perdia, inevitavelmente, de vista o caso em sua totalidade. (POE, 1960, p. 33).

A crítica serviu tanto para salientar o método de trabalho de Dupin quanto para demonstrar a falta de método e ausência de visão em conjunto de Vidocq para compreender o caso; contudo, ambos os detetives se filiam ao interesse da resolução do enigma. A intertextualidade funciona também como um indicativo de leitura para os que não conhecem a obra referenciada e como um jogo estimulante aos que relembram as peripécias e reconhecem o brilhantismo de cada espécie. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 28).

Em *Um estudo em vermelho*, o Dr. John Hamish Watson, amigo e narrador das peripécias de Sherlock Holmes, diz ao detetive:

[...] Você me faz lembrar o Dupin de Edgar Allan Poe [...].

Holmes responde:

Sem dúvida, você acha que está me elogiando, comparando-me a Dupin [...]. Pois, na minha opinião, Dupin era um sujeito bem inferior. Aquele seu estratagema de intervir nos pensamentos de seu amigo, depois de quinze minutos de silêncio, é realmente muito pretensioso e superficial. Tinha certo gênio analítico, sem dúvida; mas não era de jeito nenhum o fenômeno que Poe parecia imaginar. (DOYLE *apud* REIMÃO, 1983, p. 40).

Sandra Reimão acredita que a referência é bastante desfavorável a Dupin, e a intenção maior é mostrar a especificidade de Sherlock Holmes enquanto detetive. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 40).

Em *Os crimes ABC*, Hercule Poirot, depois de blefar com uma dedução fantasiosa, faz uma referência crítica a Sherlock Holmes e diz ao Capitão Arthur Hastings, porta-voz amigo, que admira e ao mesmo tempo inveja o detetive:

Mas o que quer, *mon ami*? Você me encara com um ar de devoção canina, e exige de mim um procedimento à La Sherlock Holmes! Agora falemos a verdade: Eu não sei como é o assassino, nem onde vive e nem como por as mãos nele. (CHRISTIE *apud* REIMÃO, 1983, p. 48).

A crítica refere-se ao estilo de Poirot, que costuma chegar à solução de um crime pelo atributo decisivo de usar suas “pequenas células cinzentas” em favor do raciocínio e da lógica, dispensando os resultados laboratoriais comuns a Holmes.

Medeiros e Albuquerque, a propósito de Agatha Christie, nos conta que a escritora realiza a personagem de Hercule Poirot ao estilo clássico da “narrativa de enigma”, mas como os demais predecessores de Poe, Poirot tem características próprias. O pequeno detetive é extremamente vaidoso com seus bigodes e suas roupas; não gosta de violência e nunca toma parte em uma aventura; é reconhecido como um homem que “pensa e



pensando resolve”. Em relação a seu temperamento, enquanto Holmes é frio, seco e fechado; Hercule Poirot é exuberante, falastrão, positivamente latino, ainda que nascido na Bélgica. (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 55-56).

Sandra Reimão acredita que “esses jogos intertextuais, comuns no gênero policial, devem ser abordados sob dois ângulos” a depender da familiaridade do leitor com o gênero.

Em primeiro lugar do ponto de vista de um leitor não habituado no gênero e que, eventualmente, tem em mãos um romance policial, essas digressões não passam de meros “ruídos”, na medida em que esse leitor provavelmente desconhece o outro referido e essas digressões não alteram a trama básica do romance. Em segundo lugar, do ponto de vista de um leitor assíduo do gênero, esses jogos intertextuais são fundamentais, pois são eles que darão a *especificidade* do texto que ele tem em mãos entre os demais textos do gênero. Temos, pois, nessa alta taxa de presença de jogos intertextuais no gênero policial, algo que vale a pena ser salientado: trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente *perfilar* cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, e em relação ao policial enquanto tradição. (REIMÃO, 1983, p. 40-41).

A ideia proposta por Reimão de “*perfilar* cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, e em relação ao policial enquanto tradição” (REIMÃO, 1983, p. 41, grifo da autora) nos leva a considerar as proposições de Todorov quanto às “normas” do romance policial. Todorov acredita que o romance policial representa um “domínio feliz onde [a] contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe”. (TODOROV, 2008, p. 95).<sup>14</sup> Segundo o autor,

O romance policial tem suas normas; “fazer melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer embelezar o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas melhor se adapta. (TODOROV, 2008, p. 95).

---

<sup>14</sup> Todorov, a propósito da dificuldade em “descrever as estruturas das obras”, aponta que a “reflexão literária” da “época clássica” tratava mais dos “gêneros do que das obras”. Segundo essa tendência, “a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero. Essa crítica procurava, pois, não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los; o quadro dos gêneros precedia à criação literária ao invés de segui-la”. A noção de gênero concebia que se escreve “sobre literatura em geral, ou sobre uma obra. [...] A reação foi radical: os românticos e seus atuais descendentes recusaram-se não só a se conformar às regras dos gêneros (o que era de seu pleno direito), mas também a reconhecer a própria existência dessa noção. Por isso a teoria dos gêneros ficou pouco desenvolvida até nossos dias. Apesar disso, no momento atual teríamos tendência a procurar um intermediário entre a noção demasiadamente geral de literatura e esses objetos particulares que são as obras. O atraso vem sem dúvida do fato de que a tipologia implica e é implicada pela descrição dessas obras particulares; ora, essa última tarefa está longe de ter recebido soluções satisfatórias. [...] Uma dificuldade suplementar vem se juntar ao estudo dos gêneros. [...] Todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, e dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria”. (TODOROV, 2008, p. 94).

Percebemos que, para Todorov, a tradição do romance policial visa em seu desenvolvimento suplantar certas características constitutivas de gêneros anteriores para conquistar a ascensão do novo gênero. Vejamos o que o autor diz:

Mas é bastante notável que a evolução do romance policial, em suas grandes linhas, tenha seguido precisamente a sucessão [das] formas. Poder-se-ia dizer que, a partir de certo momento, o romance policial sente como um peso injustificado os constrangimentos de tal ou tal gênero e deles se desembaraça para constituir um novo código. A regra do gênero é sentida como um constrangimento a partir do momento em que ela se torna pura forma e não mais se justifica pela estrutura do conjunto. Assim, nos romances de Hammet e Chandler, o mistério global se havia transformado em puro pretexto, e o romance negro que lhe sucedeu, dele se desembaraçou, para elaborar, de preferência, essa nova forma de interesse que é o suspense e se concentrar na descrição de um meio. O romance suspense, que nasceu depois dos grandes anos do romance negro, sentiu esse meio como um atributo inútil, e só conservou o próprio suspense. (TODOROV, 2008, p. 104).

A partir das proposições de Todorov, podemos demonstrar um ponto de convergência em relação ao motivo da intertextualidade proposta por Sandra Reimão. Ao que parece, o jogo intertextual não busca apenas demonstrar a “*especificidade do texto*” *perfilando* a narrativa enquanto tradição de uma dada espécie de narrativa policial. A intertextualidade também demonstra características que foram suplantadas, senão naquela espécie do gênero, ao menos naquela narrativa. Nas narrativas curtas de Allan Poe que tiveram Dupin como protagonista, o detetive nunca perdia sua visão do todo em detrimento ao foco investigativo como acontecia com o detetive ex-marginal Vidocq; Conan Doyle suplanta a função de “mero mediador” da narrativa, imposta ao anônimo amigo de Dupin, e concede a Watson (um dos narradores das aventuras de Holmes) a função de escolher “quais aventuras” de Holmes “vão se tornar narrativas” (Cf. REIMÃO, 1983, p. 32).

Segundo Mandel, apesar de “alguns dos melhores trabalhos” terem sido escritos na década de 40 e de alguns “precursores de Agatha Christie” haverem publicado “seus livros antes de 1914”, o “período entre guerras” nos anos de 1918 a 1939 “constitui a idade de ouro do romance policial.” (MANDEL, 1988, p. 47). O autor aponta o fim da Primeira Guerra Mundial como um “divisor de águas entre o tipo de história escrita por Conan Doyle e os outros grandes clássicos das décadas de 20 e 30”<sup>15</sup>. (MANDEL, 1988, p. 47).

---

<sup>15</sup> Ernest Mandel cita os nomes de: Agatha Christie com seu detetive Hercule Poirot em *O misterioso caso Style* (1920), *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *Assassinato no Expresso Oriente* (1934), *Os crimes ABC* (1936); Gilbert Keith Chesterton “The incredulity of Father Brown” (1936); Anthony Berkeley “The poisoned chocolate case” (1929); Dorothy Sayers com seu herói Lord Peter Wimsey que introduziu o

Podemos salientar que o escritor mais famoso da chamada idade de ouro da narrativa policial é uma mulher, Agatha Christie, criadora do detetive Hercule Poirot. O autor descreve uma série de características comuns que acomodam a composição de obras que tendem à narrativa policial clássica e as destacam de seus precursores. Apesar de longa, a descrição é bastante pertinente:

O que caracteriza os clássicos do romance policial e os destaca dos seus precursores tanto quanto dos autores posteriores é o caráter extremamente convencional e formalizado das suas tramas. [...]. O número de personagens é pequeno e todos estão presentes na cena do crime – ou melhor ainda permanecem lá durante o romance. Na mais pura das representações dos clássicos, o espaço de tempo é curto. O verdadeiro arcabouço temporal é o período durante o qual o crime é cometido, embora acontecimentos passados possam fornecer a chave da movimentação do criminoso. O assassinato inicial é o cerne da ação, ocorrendo no princípio da trama, às vezes mesmo antes do começo da história. O assassino é um único indivíduo, embora possa ter cúmplices, sem contudo fazer parte de conspirações[...]. O culpado é sempre um único indivíduo e deve ser descoberto pelo leitor (geralmente partindo do princípio de que o culpado é aquele em que recaem menos suspeitas), embora possa ser desmascarado pelo detetive. Na maioria das vezes, a personagem desse indivíduo é formalizada e convencionalizada, geralmente incorporando um único impulso ou paixão que motiva o crime. O número de paixões é bastante limitado: ganância, vingança, ciúme (ou amor ou ódio frustrado), sendo que a ganância burguesa significativamente supera os outros impulsos. O herói do romance clássico, como o de seus predecessores, confronta argúcia analítica com astúcia criminal. Os assassinos fazem o que é possível para encobrir seus rastros e o “suspense” reina até que sejam descobertos e a prova da culpa seja apresentada. A chave para este sistema convencionalizado de crime e castigo não é ética, piedade ou compreensão, mas uma prova formal da culpa que deverá, por sua vez, conduzir a um veredicto de “culpado” pelo júri. O caráter abstrato e racional da trama, o crime e o desmascaramento do assassino tornam o romance policial clássico, muito mais do que de seus predecessores, o auge da racionalidade burguesa dentro da literatura. A lógica formal reina acima de tudo. O crime e o desmascaramento são como oferta e procura no mercado: leis abstratas absolutas quase completamente alienadas dos verdadeiros seres humanos e dos conflitos das paixões reais dos homens. [...]. Aqui cessa a semelhança entre o romance policial e seus originais antepassados. (MANDEL, 1988, p. 51).

---

esnobismo e o senso de humor no romance policial “Unnatural death” (1927) e “Murder must advertise” (1933); Earl D. Biggers com o detetive Charlie Chan “The chinese parrot” (1926) e “Charlie Chan carries on,” (1930). S. S. Van Dine com seu herói Philo Vance em “The canary murder case” (1927); John Dickson Carr e seus heróis Gideon Fall e Sir Henry Merivale; Ellery Queen “The French powder mystery” (1930); Margery Allingham com seu herói Albert Campion “Flowers for the judge” (1936); Rex Stout com seu herói Nero Wolfe “Too many cooks” (1938); Erle Stanley Gardner com seu herói Perry Mason “The case of the shoplifter’s shoe” (1938). (MANDEL, 1988, p. 47-50).

A propósito de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, o autor concebe que os escritores apresentam qualidades que depois jamais foram igualadas que se relacionam “a uma específica linha divisória do desenvolvimento do romance policial, isto é, sua maioria”. (MANDEL, 1988, p. 135).

### 1.3. A emergência da violência na narrativa policial *noir*

Outra linha bastante importante considerada um desdobramento da “narrativa de enigma” é a denominada “*noir*”, representada pelo escritor Dashiell Hammett (1894-1961). A narrativa *noir* nasce na década de 30 e cresce dentro da tradição da *Black Mask*, uma típica *pulp magazine* (revistas editadas com baixa qualidade visual para baratear os custos de impressão). Considerada como uma grande revolução no romance policial, o gênero *noir* envolve temas brutais e violentos e, em especial, os que tratam da “corrupção social entre os ricos”. (MANDEL, 1988, p. 63). Na França, a “narrativa *noir*” tem na coleção “*Série Noire*”, publicada inicialmente em 1945, seu ápice e seu reconhecimento pelo público (Cf. REIMÃO, 1983, p. 51).<sup>16</sup>

Segundo Ernest Mandel, a “narrativa *noir*” pode ser vista como “uma quebra abrupta da delicadeza” em relação à narrativa policial clássica, um reflexo não só da “mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra mundial, como do impacto do banditismo organizado”. (MANDEL, 1988, p. 64).

Em 1925, Hammett começa a publicar na revista *Black Mask*, seus contos e textos mais importantes. No fim da década de 20 e anos 30 do século XX, período mais fértil da revista, Hammett publica os romances *Safra Vermelha* (1929), *Estranha Maldição* (1929), *A chave de Vidro* (1931) e aquele que é considerado um dos melhores romances policiais de todos os tempos no gênero *noir*, *O Falcão Maltês* (1930). (REIMÃO, 1983, p. 52, 55).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> É oportuno apontarmos que em nosso trabalho não distinguiremos entre a forma americana e a forma francesa, nossa intenção é apresentar os principais desdobramentos do gênero policial, em especial, as características da narrativa *noir*.

<sup>17</sup> Publicado em 1930, o romance policial *O Falcão Maltês* apresenta em sua contracapa a seguinte descrição: “O detetive Sam Spade é contratado para encontrar uma misteriosa estatueta em forma de falcão. A partir daí tudo se complica: Spade se vê enroscado numa complexa trama envolvendo chantagens, morte, assassinatos e subornos. A versão cinematográfica de *O Falcão Maltês* (*Relíquia Macabra*) fez grande sucesso na época, 1941, concorrendo ao Oscar de melhor filme e roteiro. Trata-se de um detetive durão, que usa punhos e armas para enfrentar os fora da lei. Dono de um charme irresistível está sempre envolvido com mulheres e aventuras. E para encarnar Sam Spade, este personagem realmente especial, que enfrenta perigos

Em um texto destinado ao potencial leitor dos primeiros volumes da “*Série Noire*”, Marcel Duhamel, criador e diretor da coleção, descreve o que encontraremos nesse tipo de série.

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas aí [...] não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta ação, angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (DUHAMEL *apud* REIMÃO, 1983, p. 52-53).

Reimão observa que a “narrativa *noir*” é descrita em oposição à de enigma, destinando-se aos leitores saturados ou insatisfeitos com a narrativa policial tradicional. As características correlatas revelam que a “narrativa *noir*” abandona a moralidade, o otimismo e o detetive solucionador de crimes, trazendo para o centro da narrativa a imoralidade, a pancadaria e um espírito não conformista que admite uma conduta em favor de seus interesses. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 54). Em síntese, a apresentação de Duhamel aponta que aí encontraremos, com efeito, a representação crua, realista e presente de diversas formas de violência.

Para Todorov, a “narrativa *noir*” se afasta da tendência descritiva das “narrativas de aventura”. Apesar dos limites não serem tão nítidos, pois em ambos os modelos encontramos o perigo, a perseguição e a luta; o desdobramento da “narrativa de aventura” em “narrativa de espionagem”, sua inclinação para o maravilhoso e pelo exótico que o aproxima, por um lado, das narrativas de viagens, e por outro, das atuais narrativas de *science-fiction*, tendem a uma configuração descritiva que é “completamente estranha” à “narrativa *noir*”. Em sua opinião, “a diferença do meio e dos costumes” representados na série negra, “foi exatamente” o que permitiu “o romance negro constituir-se”. (Cf.

---

e grandes emoções com humor cínico e implacável, foi escolhido o excelente Humphrey Bogart”. (HAMMETT, 1957).

TODOROV, 2008, p. 100). A “narrativa *noir*”, segundo Todorov, “constitui-se não entorno de um processo de apresentação, mas em torno do meio de representação; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas”. (TODOROV, 2008, p. 99).

Apesar de não mais haver mistério, no “sentido em que ele estava presente” na “narrativa de enigma”, o “interesse do leitor não diminui”, pois este é envolvido pelo “suspense” que, na opinião de Todorov, vai da causa ao efeito: “mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gangsteres* que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades)”. (TODOROV, 2008, p. 99).

Em relação ao método de composição, a “narrativa *noir*” opõe-se à “narrativa de enigma”, na perspectiva de Todorov, na medida em que funde as duas histórias em uma só. Sendo assim, “não há mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação”. (TODOROV, 2008, p. 98). A história do crime e do inquérito conforme o modelo clássico é, aqui, suprimido, havendo uma única narrativa que se constrói a partir do andamento da ação. Segundo Todorov, nenhuma “narrativa *noir*” “é apresentada em forma de memória: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectão”. (TODOROV, 2008, p. 98-99). Contudo, Todorov observa que nos romances de Dashiell Hammet e seu seguidor mais expressivo Raymond Chandler, os autores não suprimem totalmente a estrutura clássica das duas histórias, o que fazem é delegarem ao mistério, próprio à história do crime, uma função secundária, subordinada e não mais central como no “romance de enigma”. (Cf. TODOROV, 2008, p. 100). Sob essa perspectiva, os primeiros representantes da “narrativa *noir*” não fundiam verdadeiramente as duas histórias: conservavam da “narrativa de enigma” o mistério e as duas histórias, mas recusavam-se a reduzir a segunda história (a do inquérito) a uma pura detecção da verdade. Assim, na “narrativa *noir*”, a segunda história passa a ter lugar central nesse tipo de narrativa, o que para Todorov é o mais importante. (Cf. TODOROV, 2008, p. 100). Na opinião do autor, os romances de Hammet e Chandler são habitualmente classificados como *noir* por causa do meio social que descrevem, porém suas histórias são pertencentes ao chamado de “romance suspense” ou “história do detetive vulnerável”. (TODOROV, 2008, p. 103).

Os traços da forma intermediária (derivada da narrativa *noir* e de enigma), proposta por Todorov, caracterizam igualmente os da “narrativa *noir*”. O detetive perde sua

imunidade; arrisca sua vida podendo ser espancado e ferido; seu caráter participativo no “universo das demais personagens” é mantido, assim como os meios de representar a sordidez e amoralidade das personagens através de narrativas frias. (TODOROV, 2008, p. 103). Sobre o último aspecto, Todorov observa que a “narrativa *noir*” é avessa a “toda e qualquer ênfase sobre os processos literários” (TODOROV, 2008, p.102), visto que as surpresas não são reservadas para as “últimas linhas do capítulo” como ocorre no romance de enigma.

Alguns traços de estilo da “narrativa *noir*” são próprios do gênero, como, por exemplo, as descrições mais horrendas serem feitas sem ênfase podendo expressar “cinismo”: “Joe sangrava como um porco. Incrível como um velho possa sangrar a esse ponto” (Horace Mac Coy, *Kiss for ever good bay*). Outro traço característico são as “comparações” conotarem certa rudeza: “eu senti que se alguma vez suas mãos agarrassem minha garganta ele me faria esguichar sangue pelas orelhas” (J. H. Chase, *Garces de femmes!*). (Cf. TODOROV, 2008, p.102). Novamente, os traços ajudam a identificar a chamada história do detetive vulnerável como sendo “narrativa *noir*”, exceto, segundo Todorov, pela “estrutura” que se por um lado apenas se assemelha à do suspense, por outro não pode ser identificada como “narrativa de enigma”. Percebemos que o elemento suspense, motivo livre nas “narrativas de aventura”, filiado ao problema do inquérito na “narrativa de enigma”, agora é configurado com maior atenção nas expectativas sobre a vulnerabilidade do detetive. Segundo Todorov, o “romance suspense” “serviu” em duas modalidades, foi intermediário e existe ao mesmo tempo em que a “narrativa de enigma” e a *noir*. (Cf. TODOROV, 2008, p. 103).

Um exemplo de desdobramento da narrativa de suspense, que existe independente da narrativa *noir*, é o chamado “romance da vítima”. Segundo Boileau-Narcejac, nessa espécie de narrativa policial a vítima, que permanecia “no sono” sendo representada pelo narrador como já morta enquanto a trama se desenrolava entre o criminoso e seu perseguidor, passa a participar do primeiro plano da história. Enquanto livre a vítima olha e escuta, o perigo ainda não tomou forma, mas a ameaça está em todas as partes, os questionamentos são: para onde ir? Onde se esconder? É preciso esperar e não fugir levemente, e quando o perigo se fixar, é preciso tentar escapar. Nessa perspectiva, a ameaça, a expectativa e a perseguição são aspectos essencialmente constitutivos da vítima e não do assassino. O tempo suspenso transforma a ameaça em duração de dor, a expectativa é a duração do tempo da ameaça levada ao extremo, e por isso torturante,

enquanto a perseguição é a duração de tempo acelerada. (Cf. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 66-67). No “romance da vítima” também o assassino em potencial é trazido ao primeiro plano atrás da vítima; num segundo plano trabalha o detetive. Quanto mais hediondo for o assassinato de uma vítima muito inocente, mas o leitor temerá por ela; entretanto, a relação não deve cair num teatro de horrores sensacionalista de má qualidade, como, por exemplo, uma mocinha enferma e um criminoso sádico. (Cf. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 68-69).<sup>18</sup>.

Silvia Borelli considera que a “narrativa *noir*” pode ser entendida como um tipo de narrativa híbrida que sofreu várias transformações desde sua origem. (Cf. BORELLI, 1996, p. 216). Esse hibridismo mostra que a coexistência, no tempo e no espaço, da “narrativa de enigma”, “de suspense” e “*noir*” rompe com a percepção de que o gênero, ao se transformar, deve respeitar uma sequência de etapas evolutivas. Segundo a autora, “com o passar dos anos, matrizes originais são retomadas em novo contexto, além delas surgem inovações que remodelam o antigo padrão e respondem a inúmeros desafios presentes, tanto na história literária, quanto nas mudanças ocorridas na realidade cotidiana”. (BORELLI, 1996, p. 217).

A propósito de alguns aspectos sociais, Mandel aponta que “a evolução do romance policial reflete a própria história do crime”. Após a Primeira Guerra Mundial, a Lei Seca nos Estados Unidos (1920-1933) contribuiu para a maioridade do crime organizado. A proibição de fabricação, consumo e venda de bebidas alcoólicas propiciou a formação e organização de quadrilhas que contrabandeavam bebidas. A ação do crime organizado se estendia a assalto a bancos, jogos, prostituição, sequestros e conflitos entre quadrilhas, submetendo os cidadãos a uma nova realidade. (Cf. MANDEL, 1988, p. 59).<sup>19</sup>

Em “Do crime organizado à detecção organizada”, Mandel observa que a criminalidade em larga escala acarretou “na vida real uma mudança proporcional na detecção e no combate ao crime”. O número de leis sancionadas e aplicadas na década de 30 (do século XX) aumentou significativamente no ocidente. O reflexo literário sobre as mudanças sociais pode ser exemplificado pelo que o autor chama de “romance

---

<sup>18</sup> Mandel cita Patricia Highsmith, em “*Strangers on the train*” (1949), “*The talented Mr. Ripley*” (1955), e William Iris em, “*The phantom lady*” (1942) e “*The black angel*” (1943), como representantes da “narrativa de suspense”. (MANDEL, 1988, p. 140).

<sup>19</sup> Mandel aponta que “a expansão do crime na América [...], embora tenha sido desencadeada pela Lei Seca, não estava limitada de forma alguma a violação da lei”. Com chegada da “Depressão” [crise econômica que teve início em 1929 perdurando ao longo da década de 30, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial], “ocorreu um novo e assustador impulso a todo tipo de crime”. O autor aponta as cidades de “Las Vegas, Havana e Hong Kong” como centros controladores do crime organizado. (MANDEL, 1988, p. 59).



processual”. No “fim da década de 30, início dos anos 40” o detetive particular das narrativas policiais “passam a entrar em declínio, sendo eclipsado pelo agente de polícia, que possui o apoio de uma organização de amplo raio de ação”. Segundo o autor, alguns protagonistas da narrativa processual são “Charlie Chan, o inspetor Maigret e Ellery Queen”. (Cf. MANDEL, 1988, p. 89).

Charlie Chan recebe pouco ou quase nenhum apoio dos seus superiores. Na verdade trava sozinho uma luta intelectual contra o assassino. Embora o inspetor Maigret receba algum auxílio da sua divisão, isso ainda está muito distante de uma organização que se apoia numa extensiva habilitação técnica. Ellery Queen coopera com o pai, um inspetor de polícia, conseguindo desta maneira, às vezes, requisitar alguns recursos policiais, embora ainda seja essencialmente um analista solitário, típico do detetive particular dos clássicos romances policiais. (MANDEL, 1988, p. 89).<sup>20</sup>

Em “Do crime organizado ao crime estatal”, Mandel observa que “com a Primeira Guerra Mundial e o período entre guerras, o grande público passou a tomar conhecimento de uma nova espécie de ‘crime’, desta vez dirigido não a vida dos indivíduos e a propriedade, mas contra o Estado”. Os transgressores passaram de “indivíduos que agiam em benefício próprio” para “agentes” espíões, de outros governos e países. (Cf. MANDEL, 1988, p. 100). Na literatura, as ações espíãs favoreceram o surgimento da narrativa de espionagem: “a espionagem antecede a Primeira Guerra Mundial e os ascendentes literários do romance de espionagem têm seus primórdios no século XIX. Entretanto este gênero literário relativamente jovem atingiu sua maioridade com bastante rapidez após 1944”.<sup>21</sup> O autor aponta que Julian Symon localiza a origem da narrativa policial de espionagem no livro “*The spy*” (1821), de James Fenimore Cooper, no qual é possível perceber o paralelo com o “bom bandido”, já que o espíão é o verdadeiro herói. (Cf. MANDEL, 1988, p. 99).<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Charlie Chan e Comissário Magret são personagens criadas por Earl Derr Biggers e Georges Simenon; Ellery Queen é um heterônimo criado pelos primos Frederic Dannay e Manfred B. Lee, também usado como nome de protagonista em narrativas policiais.

<sup>21</sup> Segundo Mandel “o crime estatal não está de forma alguma limitado à espionagem. Assim como a espionagem se espalha sobre uma intriga política mais geral, também o romance de espionagem, pura e simplesmente, enriquece o policial político. Tramas para resgatar ou salvar políticos opositores, vítimas de ditaduras (nos países socialistas, assim como nas ditaduras ocidentais), conspirações para organizar golpes militares em países da América Latina, África e também Grécia foram assuntos para romances de espionagem”. (MANDEL, 1988, p. 101).

<sup>22</sup> Alguns dos representantes mais expressivos da narrativa de espionagem após a Segunda Guerra Mundial são os ingleses Len Deighton “*The Ipcress File*” (1963) e John Le Carré “*O espíão que veio do frio*” (1963); os franceses Jean Bruce “*OSS 117 N'est Pas Mort*” (1953) e Dominique “*Le Gorille Vous Salue Bien*” (1955), e o alemão Jo-hannes Mario Simmel “*Nem só de caviar vive o homem*” (1960). (MANDEL, 1988, p. 100).

Sobre a ascensão da polícia, Mandel diz que esta se dá a partir da “substituição da análise individual pelos recursos organizacionais como principais meios de apanhar o criminoso” (MANDEL, 1988, p. 89). É interessante notar que a imagem do agente policial passa por um processo de transformação: de figura desprezada, ela se torna herói reconhecido pela classe dominante. Porém, a ambivalência do valor desse elemento tende à mutação.

A partir da análise biográfica de alguns autores, Ernest Mandel conclui que as narrativas policiais “tiveram uma função [e foram] o resultado de uma escolha consciente dos próprios autores”. Escritores como Arthur Conan Doyle e Dorothy Sayers “eram ultraconservadores e protetores da ordem estabelecida”, legitimando, em suas obras, ideias que preservam os valores da sociedade burguesa. Exerciam, assim, uma “função integrativa” entre ideologia burguesa e expressão literária. Outros autores como Dashiell Hammett e George Simenon representavam “um fenômeno transicional” (MANDEL, 1988, p. 191). Em sua opinião apesar de as narrativas policiais de Hammet não se oporem “explicitamente aos valores burgueses”, deixam de retratar “os que se opõem à lei, à ordem, à propriedade ou aos bons costumes como criminosos óbvios”. (MANDEL, 1988, p. 192). A “ruptura da função integrativa do romance policial, em relação à sociedade burguesa, foi consideravelmente ampliada com a explosão da violência” na década de 50. (MANDEL, 1988, p. 193).

O fim da lei seca acarretou a substituição do contrabando de bebidas pelo tráfico de drogas, “cuja venda era proibida por lei mesmo para os viciados”. As décadas de “40 e 50 assistiram a um segundo divisor de águas na história da criminalidade, a expansão do vício das drogas e consequente ‘crime nas ruas’”, acarretando o aumento significativo de crimes que envolvem roubo de carros, arrombamento de domicílio e o próprio tráfico. A expansão da criminalidade, o deprimente cenário de jovens e adolescentes desempregados<sup>23</sup> e frustrados que encontraram na criminalidade uma forma de sobreviverem, serviu de

---

<sup>23</sup> Segundo Mandel, “as cidades americanas, nos anos imediatamente após a guerra, ficaram empilhadas de milhares de traficantes em potencial e dezenas ou milhares de corrompidos, viciados em potencial. Além disso, houve o grande surto imigratório das famílias negras e porto-riquenhas nas cidades americanas, durante a guerra; a discriminação racial; um sistema escolar organizado para produzir desistentes em grande escala, dentro da classe operária; e um sistema econômico projetado para manter uma reserva permanente do contingente de trabalho (após as recessões de 1949 e 1953, o desemprego juvenil se encontrava em 15 a 20%, se elevando até 30% ou mais, nos guetos negros e de língua espanhola). Criou-se, assim, um ajuntamento maciço de jovens que não podiam sobreviver a não ser através de pequenos crimes”. (MANDEL, 1988, p. 148).

sustentáculo para o “questionamento de milhões de pessoas sobre os valores burgueses”. (MANDEL, 1988, p. 148).

Diante desse quadro social, a narrativa policial não podia mais agir, como gênero literário, a favor da aceitação e legitimidade da sociedade burguesa, fazendo declinar a função integrativa.

A lei e a ordem deixaram de ser um Bem absoluto, para se tornarem algo relativo, ambíguo e duvidoso. O combate individual contra o crime – seja detetive particular ou “tira” honesto – deixou de ser um autoconfiante herói “positivo”, sob o ponto de vista burguês, para se tornar uma figura quase trágica, operando dentro de um limite e a serviço de um Sistema no qual acredita cada vez menos e que até começa a odiar e desprezar. (MANDEL, 1988, p. 194).

Podemos dizer que a desordem social, a irracionalidade, o descontrole pessoal dos indivíduos são bem representados nas “narrativas *noir*”, que representa a violência e o sadismo depurado, sendo uma “subespécie” que se “preocupa mais com a violência do que com encontrar a solução de qualquer mistério; o mistério, na maior parte das vezes, se tornou um mero pretexto ou desapareceu por completo”. Segundo Mandel, a “narrativa *noir*” é um “exercício” da “mutilação, crueldade, brutalidade e sadismo”. E não será essa a realidade que veio se formando e se acentuando, em especial, no período entre guerras? Segundo o autor, “seus representantes típicos foram Mickey Spillane e James Hadley Chase”. (MANDEL, 1988, p. 150).<sup>24</sup>

Em “Produção em massa e consumo em massa”, Mandel aponta outro fator significativo no desenvolvimento da narrativa policial. A produção em massa de livros de capa mole (livros de produção barata em formato brochura e de bolso), destinados, em parte, ao consumo de militares na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).<sup>25</sup> Aproximadamente entre os anos de 1920 e 1950, o consumo de narrativas policiais cresceu significativamente, “praticamente da noite para o dia, milhares de leitores se tornaram milhões”. (MANDEL, 1988, p. 109-110). O autor destaca que, apesar da intensa produção ter acarretado uma decadência do gênero segundo alguns autores,<sup>26</sup> o que houve

---

<sup>24</sup> É interessante observar que Mandel, assim como Todorov, não inclui Hammet e Chandler como legítimos representantes do gênero *noir*

<sup>25</sup> “Embora seja impossível apresentar um número exato, entre um quarto e um terço do total da produção de brochuras provavelmente poderia ser colocado na categoria de um tipo ou outro de romances policiais. Não é exagero dizer que, desde 1945, pelo menos 10 bilhões de exemplares de romances policiais foram vendidos em todo o mundo, ocupando a língua inglesa o primeiro lugar, seguida, a considerável distância, pela francesa, espanhol, alemão e japonês”, (MANDEL, 1988, p. 110).

<sup>26</sup> Entre estes autores podemos citar Boileau-Narcejac, para os quais, a forma “polar” (narrativa policial com conotação de vulgaridade) é uma espécie “adulterada e forasteira” da narrativa clássica, lembrando que “investigar é construir um edifício de induções e deduções” que deve substituir uma “narrativa chocante e

foi “maturidade e não degeneração”. Para o crítico, o que encontramos nas narrativas policiais (incluindo Hammet e Chandler) é “outro conjunto de qualidades, outro nível de sofisticação, que não podia ser encontrado entre os clássicos, e que foi introduzido através de uma competição mais acirrada”. (MANDEL, 1988 p. 135-136).

Sobre as especificidades dos gêneros, Reimão defende a existência de dois tipos de público para dois tipos de literatura policial distintos. Segundo a autora, a “narrativa *noir*” se destina a um público que vivencia e percebe literariamente o mundo que o cerca, enquanto a “narrativa de enigma” atua num leitor que busca a delimitação racional dos processos mentais. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 83). Para tanto, a autora acredita que a “narrativa *noir*” pretende construir uma “*metáfora*” em sua relação ficção-realidade com o mundo político e social contemporâneo – “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” (REIMÃO, 1983, p. 84). Já a “narrativa de enigma” tende a “isolar certos atributos e ideias da sociedade moderna” como a “racionalidade” e a “justiça”, “esquecendo, abstraindo, colocando entre parênteses todo um leque de atributos” negativos que desvelam a irracionalidade como, por exemplo, a “ilogicidade, injustiça e o acaso”, mantendo uma relação “*metonímica*” com o real. (REIMÃO, 1983, p. 85). Ainda segundo a autora, o paradigma inicial proposto por Poe, na “narrativa de enigma”, mantém um “topos” comum com a “narrativa *noir*” que vem a ser uma “certa ideia de contravenção” e a “proposta de alguém conhecer o culpado, mas na ‘*Série Noire*’ a interação” ficção-realidade dilui esses “topos” ao “recriar criticamente o mundo, o universo do leitor”. (REIMÃO, 1983, p. 82).

A propósito de Dashiell Hammett, Medeiros e Albuquerque observa que, apesar de ter escrito relativamente pouco, suas obras são um marco na novelística policial; verdadeiras obras-primas que trouxeram sangue novo para a literatura norte-americana. (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 130). Seu detetive Sam Spade aparece em vários contos na série *Black Mask*, mas é em *O Falcão Maltês* que o autor lhe atribui uma detalhada descrição física.

O maxilar de Samuel Spade era longo e ossudo, seu queixo um V proeminente, sob o V mais flexível da boca. As narinas curvavam-se para trás fazendo outro V menor. Os olhos, amarelo-pardos eram horizontais. O motivo do V era retomado de novo por espessas sobrancelhas saindo de duas rugas gêmeas sobre o nariz adunco e erguendo-se na parte

---

violenta” por um “discurso feito de discussões sutis e conflitos de argumentação”. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 5).

externa, e o cabelo castanho claro descia pelas têmporas altas e achatadas, em ponta sobre a testa. Ele tinha bem uns seis pés de altura. A pronunciada curvatura dos ombros fazia seu corpo aparecer quase cônico, de uma espessura igual tanto na frente como nos lados, e impedia o paletó cinzento, bem passado, de cair direito. (HAMMETT *apud* MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 74-75).

A descrição física do protagonista, neste tipo de narrativa policial, é uma característica que se opõe ao policial clássico que se interessava particularmente pela exibição dos processos racionais de seu detetive. Nesse sentido, o detetive ganha, aqui, um contorno mais real e uma apresentação comum, associada ao nível médio do público. Sobre esta descrição, Medeiros e Albuquerque comenta que Spade serviu de modelo a toda uma série de detetives *noir* “criando escola”. (Cf. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 75).

Pensando sobre a atividade profissional de Sam Spade, Reimão observa a “fragilidade” do detetive. Para isso, a crítica utiliza um trecho do romance *A décima pista*.

A partir de agora vou considerar essas nove lindas pistas como sem valor algum. E vou fazer exatamente o contrário delas: Vou procurar um homem cujo nome não é Emil Bonfils, cujas iniciais não são E. nem B, que não é francês, que não esteve em Paris em 1902, um homem que não tem cabelo louro, não anda com uma pistola 45 e nem sente interesse pelas colunas sociais dos jornais. Em suma, um homem que não matou Gantvvoort para recuperar qualquer coisa que pudesse estar escondida num sapato ou num botão de colarinho. É esse o tipo de cara que eu vou caçar a partir de agora. (HAMMETT *apud* REIMÃO, 1983, p. 60).

Mesmo em posse de pistas que possivelmente levariam ao criminoso, Spade realiza a investigação afastando-se da dedução lógica do crime. O trecho, mais do que apresentar a maneira como o detetive age, demonstra o modo pelo qual o detetive não atua, isto é, tomado pelo ardor investigativo clássico. Considerando a proposta de Reimão de que as narrativas *noir* buscam estabelecer uma relação metafórica com a realidade, a condição própria ao detetive *noir* de investigador assalariado, disposto a encarar os riscos da profissão, fragiliza-o humanamente na medida em que deixa de ser super-herói. Os detetives da narrativa *noir* atuam realisticamente e se tornam humanamente frágeis por não estarem acima do engano, da torpeza ou da astúcia do criminoso. Segundo Reimão,

Ao contrário dos “superdetetives” do romance de enigma que, num “passe de mágica”, revelam finalmente à plateia boquiaberta o culpado a partir da soma de muitas pistas, remontando, reconstruindo, reinterando essas pistas numa lógica rigorosa e inequívoca, Sam Spade confessa que nem sempre hipóteses construídas a partir de indícios reveladores são a garantia de uma solução prática, real. (REIMÃO, 1983, p. 60, 61).

Ainda pensando sobre a atividade do detetive, a autora afirma que

A assunção do ambíguo em relação à tarefa e à interpretação do investigador fica clara, por exemplo, em “A estranha Maldição”, onde Spade encerra o caso (e a narrativa) sem se decidir se Owen Fitztenphan era realmente um alienado mental ou apenas tinha-se feito passar por tal. (REIMÃO, 1983, p. 61).

A propósito das ideias que encontraremos nas narrativas de Hammett, é reveladora a função crítica ético-político-social que Reimão identifica nos trabalhos de Hammett. Segundo a autora,

O ponto central, estruturador, fundamental, dos textos de Hammett é a crítica ético-político-social. Através de seu detetive e das tramas em que ele se envolve, Hammett nos mostra o quanto o mundo do crime participa e é solicitado pela sociedade capitalista. Ou, usando as palavras de S. Marcus, “na verdade, invariavelmente, Hammett mostra o mundo do crime como uma reprodução, em estrutura e detalhe, da moderna sociedade capitalista de que ele depende, que explora e da qual faz parte”. O tempo todo, ao fazer seu detetive penetrar nas minúcias do mundo do crime, Hammett vai fazendo com que nós, leitores, nos apercebamos das contradições, das ambiguidades dos jogos duplos do mundo burguês em que vivemos, numa verdadeira alegoria econômico-político-social da nossa sociedade. Utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc. E faz com que nós, leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente. (REIMÃO, 1983, p. 62).

Sandra Reimão comenta que “ao se ter nas mãos uma obra de Hammett que tem como protagonista Sam Spade, o leitor, além de fruir uma narrativa de ação [...] pode, também, aperceber-se de outros níveis de leitura”. (REIMÃO, 1983, p. 64).<sup>27</sup>

Silvia Borelli explica que a narrativa *noir* “introduz, na matriz original do romance policial, a presença de assassino ou criminoso tão inteligente e capaz quanto o próprio detetive”. O gênero cria um tipo de detetive “bastante incomum para os padrões heroicos tradicionais: o detetive é uma réplica do assassino, criminoso às avessas impregnado de sordidez, violência e amoralidade dos crimes e dos criminosos que o cercam”. (BORELLI, 1996, p. 218). São mais “anti-heróis” do que “heróis ou super-heróis; menos humanos ou sobre-humanos – traço comum aos verdadeiros heróis, que atuam na zona imprecisa entre divindade e humanidade”; são detetives que “permanecem distantes” frente aos “trágicos e torpes acontecimentos” que os envolve. (BORELLI, 1996, p. 218). Em relação à conduta

---

<sup>27</sup> Reimão mesmo nos recorda que “spade” também significa ferramenta ou instrumento de mesma forma para diversos fins. (REIMÃO, 1983, p. 66).

dos detetives, Sandra Reimão aponta que os protagonistas da “narrativa *noir*” são rudes, insolentes, vulgares e cínicos, além de relapsos e deselegantes. O detetive Sam Spade (criado por Dashiell Hammet), por exemplo, é áspero como o sobrenome sugere “spade” também significa falar francamente ou asperamente. (REIMÃO, 1983, p. 56). Ridicularizando o celibato dos detetives de enigma e ao mesmo tempo “satirizando os valores sociais que regem os relacionamentos afetivo-sexuais” da sociedade burguesa, o detetive *noir* além de se envolver com mulheres, pode se relacionar num triângulo amoroso. Em *O falcão maltês*, Sam Spade é amante da mulher de seu sócio. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 56). Sobre as características do trabalho dos detetives *noir*, Borelli acrescenta:

Convivem cotidianamente com o crime e com a morte. Seu espaço de atuação é o das ruas nas grandes metrópoles; trabalham normalmente para agências de investigação ou possuem pequeno, sujo e escuro escritório, comumente localizado na *boca do lixo*. O policial *noir* não é policial de gabinete que soluciona mistérios *a posteriori*; as histórias de crime, assassinato e estupro não estão localizadas no passado, no já acontecido; desenrolam-se no cotidiano atual e seu tempo de verbo é o presente. (BORELLI, 1996, p. 217).<sup>28</sup>

Sandra Lúcia Reimão ressalta que essa inserção do detetive *noir* no mundo social (e em suas mazelas) o faz realmente humano, pois, “como uma pessoa de carne e osso, pode ser corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações”, tanto quanto o contraventor que procura. (REIMÃO, 1983, p. 81). Boileau-Narcejac acrescentam que, mesmo em cenas de violência exacerbada, o detetive nunca se comove, pois “não é pago para isso”. Entretanto, ele não é desumano, apenas permanece estranho a tudo. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 61).<sup>29</sup>

Em relação à perspectiva narrativa, Reimão observa que o narrador, na tradição *noir*, é normalmente o protagonista da história, isto é, o próprio detetive,<sup>30</sup> que narra a ação ao mesmo tempo em que acontece. Desse modo, o narrador não dispõe de informações prévias ao leitor, fazendo com que ambos caminhem juntos na descoberta dos fatos. Tal estratégia narrativa permite conceber não só a fragilidade do detetive diante do desconhecido, mas também a do próprio leitor que funciona como uma espécie de duplo

---

<sup>28</sup> Sandra Reimão aponta que os detetives *noir* trabalham para sobreviver. Em *O falcão maltês*, por exemplo, Sam Spade é um empregado assalariado da Agência Continental.

<sup>29</sup> Boileau-Narcejac, a propósito de Sam Spade interpretado no cinema por Humphrey Bogart, na adaptação do romance *O falcão maltês*, afirmam: “A morte não é mais do que um episódio sem importância. A vida é torpe. E o particular é esse homem ameaçado, dissimulado, com a gravata sempre desatada, que depõe nas coisas esse olhar cansado, indiferente, que foi o de Bogart”. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 61).

<sup>30</sup> A narrativa de *O falcão maltês* é construída, entretanto, por um narrador impessoal.

do detetive. Não é comum, portanto, o uso de um narrador memorialista, muito menos da introspecção; já que o detetive narra apenas ações e aspectos exteriores das personagens. (Cf. REIMÃO, 1983, p. 56-57). O narrador *noir* relata essencialmente as reações das outras personagens, quase nunca retrata indícios da psicologia das mesmas, cabendo ao leitor deduzir e imaginar o que não foi dito e/ou pensado. Assim, o leitor “se vê chamado a cooperar com o texto”, “preenchendo os vazios, as entrelinhas das descrições objetivas e exteriores com os significados psicológicos e emocionais” (REIMÃO, 1983, p. 64) que as narrativas indicam. Do ponto de vista ético-moral, detetive, criminoso e leitor estão todos no mesmo patamar, todos impregnados pela sordidez da corrupção e violência.

Em resumo, podemos destacar algumas características fundamentais da narrativa *noir*, considerando-a como um desdobramento e uma oposição à clássica, conforme vimos. Na narrativa *noir*, a fábula (o que aconteceu) e a trama (como foi contado) são unidas pela narrativa dos temas (vingança, corrupção, violência). Os temas tratam particularmente da realidade do submundo marginal e buscam representar a realidade cotidiana de uma camada social que vive à margem da burguesia. Segundo observa Sandra Lúcia Reimão, a “narrativa *noir*”

tentará retratar o crime no espaço do mundo real, de pessoas que tenham reais motivos para cometê-los, e tentará abordar os personagens em geral como pessoas reais, concretas, interagindo com o meio em que vivem, atuando no espaço das ambiguidades e das contradições dos valores sociais. (REIMÃO, 1983, p. 81).

O espaço dessa narrativa também pode ser “o da vivência do leitor, o que faz com que esse possa ver seu cotidiano retratado e até, em princípio, repensá-lo criticamente”. (REIMÃO, 1983, p. 81). Ao tratar de temas associados à violência, ao submundo e ao crime, a linguagem será coloquial e vulgar, repleta de gírias e palavrões, e as descrições dotadas de frieza e realismo.



## 2. A TRADIÇÃO DA NARRATIVA *NOIR* NA LITERATURA DE RUBEM FONSECA E BRAZ CHEDIAK: A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA

*A história é feita de gente morta e o futuro de gente que vai morrer...*

(Rubem Fonseca)

Em 1963, Rubem Fonseca publica *Os prisioneiros*, coletânea de contos considerada uma inovação na literatura brasileira, inspirada no neorrealismo americano e nas narrativas de Dashiell Hammett segundo observa Karl Erik Schøllhammer em *Ficção brasileira contemporânea*. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27). Já de início, Schøllhammer aponta que encontraremos certa proximidade entre narrativa de Rubem Fonseca com o estilo *noir*. Em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, Alfredo Bosi, examinando as tendências da narrativa curta na atualidade (o texto é da década de 70), aponta que a prosa de Fonseca pode ser chamada de “brutalista”<sup>31</sup> (BOSI, 1976, p. 18), caracterizando-se esta

Pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido denomina essa tendência brutalista da narrativa de Rubem Fonseca de “realismo feroz”, reportando-se à tradição realista e urbana de nossa literatura.<sup>32</sup> (CANDIDO, 1989, p. 212). O “realismo feroz” seria, nas palavras do crítico, uma “espécie de ultrarrealismo sem preconceitos” que aparece tanto nas narrativas de Fonseca quanto nas de João Antônio, agredindo o leitor pela violência

[...] não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções

<sup>31</sup> Segundo Bosi, Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli, são autores que representam o *brutalismo*. (BOSI, 1976, p. 18).

<sup>32</sup> A tendência ao “realismo feroz” pode ser ligada às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar, com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados, certamente aguçou nos intelectuais e artistas o sentimento de oposição, sem com isso permitir a sua manifestação clara. Por outro lado havia por parte das vanguardas a negação dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como o bom gosto, equilíbrio, senso das proporções. Além dessas manifestações o “realismo feroz” corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social. Tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 212).

alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 211).

Nesse sentido, não haveria cisão entre a voz narrativa e o agente da brutalidade, descartando “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.” (CANDIDO, 1989, p. 212-213).

Sem abrir mão do compromisso literário, Rubem Fonseca cria “um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo ‘realismo cruel’”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27). A narrativa feroz desnuda “uma crueza humana até então inédita na literatura brasileira”, recorrendo à exploração da violência e da realidade do crime como “elemento realista na literatura urbana”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 28).

Para Karl Schøllhammer, o “novo realismo” expressa a “vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53). Mas não se trata, entretanto,

de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os [...] ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...]. [O] novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54, grifos nossos).

Schøllhammer distingue algumas tendências de realismo que não representam as reais ambições do “novo realismo”. Entre elas estão as que ganharam relevo durante o período do regime militar (1964 a 1985), o “romance-reportagem” e o “romance-ensaio”:

Outra tendência das novas formas de realismo se revelou, [...], na opção pelo hibridismo entre formas literárias e não literárias, como, por exemplo, o *romance-reportagem*, espécie de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano, ou, ainda, o *romance-ensaio*, que permite um entrecruzamento importante da criação e da crítica literária. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25).

Tais tendências se associam de modo direto ao que Antonio Candido identificou como desdobramentos e mistura de gêneros, influenciado pelo *boom* jornalístico da década de 70. Segundo o crítico,

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e de conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens [...]. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão... (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Schøllhammer observa que Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária* (1985), batizou essa produção como “literatura verdade”,<sup>33</sup> e “mostrou como a aproximação entre reportagem/crônica jornalística, romance e conto era uma resposta direta aos censores que entraram nas redações dos jornais em 1968, logo após o AI-5”.<sup>34</sup> (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 26).

Em relação a outros meios de expressão, como peças teatrais, música, telenovelas e filmes, a literatura tornou-se, em certa medida, uma forma “privilegiada” de expressão que sofria menos com ação da censura.

Os escritores, muitos deles também jornalistas, incluíam no romance, sob a forma ficcional, a notícia reprimida e censurada, privilegiando as relações perigosas entre policiais corruptos e o mundo dos esquadrões da morte, assim como as relações entre repressão do criminoso comum e o combate à resistência política. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 26).<sup>35</sup>

Dessa forma, podemos observar que parte do material narrativo da literatura brasileira durante o período ditatorial tornou-se, tanto quanto possível, engajado pela inserção de ideias contestadoras do regime militar sob o disfarce da ficcionalidade literária. No entanto, para Schøllhammer, o “novo realismo”

É um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

---

<sup>33</sup> Alguns títulos são *A infância dos mortos* (1977) e *Lúcio Flávio – Passageiro da agonia* (1977), de José Louzeiro; *Violência e repressão* (1978), de Persival de Souza; e *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 26).

<sup>34</sup> Ato Institucional nº 5 de 1968, foi o quinto de uma série de decretos promulgados pelo regime militar (1964-1985) que garantia poderes supremos ao presidente da república e suspendia várias garantias constitucionais, entre estas a proibição de atividades ou manifestação sobre assuntos de natureza política.

<sup>35</sup> Em reportagem recente da Revista Pesquisa FAPESP, essa informação é comprovada por Marcelo Ridenti: “Por ter sido menos visada, a literatura permitiu o exercício de um pouco mais de liberdade. ‘Serviu como válvula de escape’, diz Ridenti. ‘*Calabar*, de Chico Buarque, foi proibida em teatro, mas saiu em forma de livro’, exemplifica o pesquisador: ‘Com a literatura, dava para respirar um pouco mais’”. (FIORATTI, 2012, p. 85).

Esse “novo realismo”, chamado de “feroz” por Candido e “brutalista” por Bosi, tem uma relação bastante próxima com um dos temas estruturantes da narrativa policial *noir*: a violência protagonizada por personagens amorais que ocupam espaços sociais marginalizados e que, como tais, são responsáveis pela estilização dessa violência por meio de uma linguagem vulgar, de descrições e ações frias e cínicas. A exploração da violência e o uso de tipos e espaços marginais são, em resumo, o que liga uma série de narrativas brasileiras contemporâneas à estrutura *noir*, a começar pela de Rubem Fonseca conforme observou Schøllhammer. Para este trabalho, foram selecionados dois contos de autores mineiros:<sup>36</sup> “O Cobrador” (1979), de Rubem Fonseca (1925-), e “O peixinho dourado” (2005), de Braz Chediak (1942-).<sup>37</sup> O conto de Chediak explora o espaço físico do interior mineiro, mais precisamente Três Corações e São Thomé das Letras, região sul de Minas Gerais. Em “O Cobrador”, toda a ação se passa no Rio de Janeiro, propondo ao leitor um deslocamento físico-social da Zona Sul, região nobre da cidade, à Central.

## **2.1. “O Cobrador”, de Rubem Fonseca: a emergência do anti-herói e a escalada da violência**

Quando o mineiro Rubem Fonseca publica, em 1979, a coletânea de contos *O Cobrador*, ele já era um escritor de relativo sucesso e reconhecimento público. Grande representante do romance e conto na literatura brasileira pós 1960, “predominam, em sua obra, a atmosfera de suspense e narrativas policiais ambientadas em espaço urbano, com personagens delegados, advogados, assassinos e detetives, perpassados de violência, erotismo e luxúria”. (DUARTE, 2010, p. 332). São essas as palavras que apresentam Rubem Fonseca no *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros* (organizado por Constância Lima Duarte), compondo uma espécie de resumo representativo (e significativo) de sua obra: policialesca e urbana (tendo o Rio de Janeiro como espaço físico); personagens diversos, mas inscritos no território marginal; excessiva violência e erotismo. Colada a essa classificação literária esteve sempre outra, de conotação moral

---

<sup>36</sup> A escolha de autores mineiros deve-se ao fato dessa pesquisa estar associada ao Grupo de Pesquisa “Minas Gerais: Diálogos”, cadastrado no diretório do CNPq, que propõe o estudo crítico-teórico, analítico-interpretativo e/ou comparativo de textos e autores que tenham Minas Gerais como “espaço literário”. Destaca-se o empenho particular em “descobrir”, divulgar e valorizar autores da região de Três Corações, promovendo a cultura local, por isso a inserção de Braz Chediak, autor tricordiano.

<sup>37</sup> O conto “O Cobrador” está na coletânea de mesmo nome, publicada em 1979. “O peixinho dourado” está na coletânea organizada por Flávio Moreira da Costa, *Crimes feitos em casa*, de 2005.

evidente, que entendia a obra de Fonseca como um “atentado à moral brasileira” e “obscena”, justamente por “descobrir” um Brasil real em oposição ao “oficial” apresentado pela Ditadura Militar. Vejamos parte dessa “elaborada crítica literária” no relatório de censura de *Feliz ano novo* (1975):

O presente livro de Rubem Fonseca (...), reunindo vários contos autônomos do referido autor, retrata, em quase sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática de delinquência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanções. O autor utilizou-se de uma linguagem bastante popular onde a pornografia foi largamente empregada, como pode ser constatado nas 35 páginas assinaladas. Por outro lado, nas páginas 31, 139 e 141 são feitas rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelo destino do Brasil e ao trabalho censório. Ao nosso ver a presente obra vai de encontro ao que determina a lei N. 1.077, no seu artigo 1º, desse modo, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO. Brasília, 03 de dezembro de 1976. Raymundo F. de Mesquita. (FIORATTI, 2012, p. 85).

João Luiz Lafetá, em “Rubem Fonseca: do lirismo à violência”, reportando-se à proibição de *Feliz Ano Novo* pela censura da ditadura militar aponta que não faltavam aos textos do escritor mineiro “motivos suficientes para escandalizar os censores: assassinatos com requintes de crueldade e sadismo, estupros, canibalismo e miséria – muita miséria, a obscenidade dos miseráveis sem dentes, como diz o Autor na entrevista de ‘Intestino grosso’”. (LAFETÁ, 1999, p. 130). Entretanto, observa Lafetá, a literatura de Fonseca não seria engajada no sentido mais tradicional do termo:

Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradição de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. Em “Feliz Ano Novo”, [...], o *pathos* brota diretamente da narração dos fatos, em cujo horror podemos reconhecer a rotina da vida cotidiana nas cidades grandes. O livro foi publicado quando a propaganda da ditadura militar ainda falava em “milagre brasileiro”, desenvolvimento econômico, necessidades de fazer crescer o “bolo” da riqueza para depois dividi-lo com os pobres etc. Nesse contexto, as histórias contadas por Rubem Fonseca funcionavam como verdadeiras zombarias das afirmações oficiais. (LAFETÁ, 1999, p. 130-131).

Se por um lado podemos concordar com Lafetá quanto ao não enquadramento dos textos de Fonseca ao engajamento político-ideológico (pelo menos de maneira mais óbvia); por outro, vemos que sua literatura gera um grande desconforto aos órgãos oficiais por apresentar um retrato mais sombrio (e real) do Brasil, bem diverso daquele promovido pelas instituições.

Publicado em 1979 na coletânea que leva o mesmo nome, o conto “O Cobrador” está inscrito, portanto, em duas tradições: uma que o associa ao tipo de narrativa que compõe *Feliz ano novo*, outra que o aproxima da narrativa *noir*, descrita por Duhamel, em que às vezes não há mistério ou mesmo detetive, mas muita violência, personagens amorais e descrições frias e erotizadas. Em “O Cobrador”, Rubem Fonseca substitui o mistério, que prolonga a expectativa do leitor, pelo recorte ficcional de uma realidade imediata, representada em tempo real. A história narrada pelo protagonista, traço comum ao gênero *noir*, conta a trajetória de revolta e vingança de um homem pobre contra a classe média alta, cobrando, a partir da violência, tudo que a sociedade lhe deve. A trama é construída por uma série de assassinatos brutais, cometidos e justificados pelo Cobrador em nome de uma dívida social. O tema da vingança é percebido pelo leitor logo no primeiro ato de violência do protagonista, após ser atendido pelo Dr. Carvalho, dentista que arranca seu dente podre.

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. Só rindo. Esses caras são engraçados. [...]. A raiz está podre vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros. Só rindo. Não tem não meu chapa. Fui andando em direção à porta. Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. [...]. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota do meu cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? [...]. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e pés. [...]. Dei um tiro no joelho dele. Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro. (FONSECA, 1989, p. 14, grifos nossos).

Não por acaso, os dentes, símbolo da desigualdade no conto, representam força agressiva que se apossa da matéria desejada pelo apetite devorador. A expressão “Só rindo” funciona como um intensificador do ódio sentido pelo narrador-protagonista trazendo à tona a discriminação social implicada nos dentes. No excerto, a expressão “Só rindo” do narrador-protagonista projeta o esnobismo do dentista que não é capaz de entender a situação de privação de um pobre, insinuando que o tratamento dentário não foi feito por desmazelo. Assim, a dor do dente podre, que ao invés de ser tratado é extirpado pelo Dr. Carvalho, marca sua condição social desprivilegiada (e humilhada) e o início de uma cisão social nítida: de um lado estão os pobres e despossuídos; de outro, os possuidores. O uso da expressão “Só rindo”, que comparece no texto sete vezes, funciona

como símbolo de cinismo tanto do narrador-protagonista quanto de seus antagonistas, mostrando uma espécie de identificação que se aproxima da formação do sujeito. Ambas as personagens estão, na verdade, envoltas na construção de uma mesma realidade de violência.

Uma realidade de vício, violência e desespero para os menos afortunados, de medo explícito ou inconsciente para os outros, mas de insegurança intensa e geral para todos, que se instala e espalha, devido à concentração acelerada e febril de uma modernidade poucas vezes inclusiva. (PELLEGRINI, 2012, p. 40).

O principal elemento que associa “O cobrador” à tradição narrativa *noir* é a exacerbação da violência, construída a partir da ótica e da lógica de personagens dotadas de uma moral particular, concebida a partir de sua não inserção no modo de produção capitalista. No caso do conto de Rubem Fonseca, a personagem é marginalizada e está deslocada do sistema capitalista de incentivo ao consumo. “Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte, de tanto arrancar os dentes dos fodidos”. (FONSECA, 1989, p. 13, grifo nosso). O narrador-protagonista do conto (não nomeado, exceto pelo epíteto de “Cobrador”) também pertence à baixa classe social que ele mesmo denomina de “fodidos”. O codinome atribuído à personagem é um instrumento importante que potencializa a ideia de vingança na história ao mesmo tempo em que a falta de um nome próprio, em certa medida, descaracteriza-o enquanto sujeito, imputando-lhe a condição de representante da classe social baixa. Nesse sentido, o desprovido material, que numa sociedade de consumo despersonaliza o indivíduo, generalizando-o como pobre, é retificado pela atuação do Cobrador.

A narrativa “rápida, às vezes compulsiva, impura”, segundo Bosi (1976, p. 18), dotada de uma linguagem vulgar e obscena, nos leva a vivência da crueldade dos crimes praticados pelo narrador-protagonista que mantém com o leitor uma proximidade, já que há uma espécie de simultaneidade entre ação e narração. Essa simultaneidade sugere que a personagem vai se construindo como Cobrador diante do próprio leitor. A proximidade entre real e ficcional, dada sobretudo pela imersão da subjetividade do protagonista, corresponde “ao esforço do escritor” contemporâneo que

desejar apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa, como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite maior fusão que o indireto livre. (CANDIDO, 1989, p. 213 grifos nossos).

O comportamento do narrador-protagonista prescinde de uma moral padrão em acordo com valores e princípios considerados adequados pelos grupos sociais tradicionais. Nesse ponto, a imoralidade e amoralidade próprias às personagens *noir* se adéquam ao Cobrador a partir da crítica “ético-político-social” a qual o protagonista está inscrito: ele não paga porque concebe que já pagou muito, e o que tem é um enorme crédito:

Estão me devendo comida, buceta, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. [...]. Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Viera Fazenda, bola de futebol. [...]. Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfumes. (FONSECA, 1989, p. 14-16).

Na construção dessa frase-dívida (espécie de mote do conto) são elencados pelo narrador-protagonista elementos bastante díspares, num primeiro momento: comida, sapato, casa, dentes, colégio, respeito correspondem a itens considerados de sobrevivência básica do ser humano, isto é, aqueles dos quais não se pode prescindir e que são entendidos como direitos básicos, garantidos inclusive pela Constituição Brasileira e pela Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ao lado destes, são elencados outros, tais como automóvel, relógio, aparelho de som e perfume, itens menos básicos e que caminham para a construção da personagem como “consumidor potencial”, o que não ocorre, no conto, devido a seu estado de carência. Num terceiro nível de dívidas sociais, o Cobrador pontua namorada e sexo, entendido pela vulgarização da palavra “buceta”, como elementos de consumo. O mais importante observar é que os bens elencados pelo Cobrador se misturam (de básicos aos mais sofisticados), mas que todos revelam sua carência de proteção social (e estatal). Essa linha de raciocínio revela, em resumo, seu descolamento da sociedade de consumo que ele reconhece, sobretudo pela propaganda televisiva, mas não vivencia como consumidor.

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são 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, 1989, p. 16).

Sua marginalização o leva, nesse sentido, a assumir uma posição ambígua do ponto de vista da violência de suas ações, que estariam, numa leitura rápida e rasa, circunscritas apenas ao universo do banditismo e do mal. Emerge daí uma figura marginal paradoxal que se constrói justamente a partir da constatação e da intensificação de um antagonismo



de classes, já apresentado na primeira cena do conto. A cobrança é feita àqueles que são seus devedores; todos que possuem maior poder aquisitivo e se enquadram num padrão de vida burguesa, representada por profissionais liberais, patrões e os que manipulam o dinheiro: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalhada inteira. Todos estão me devendo muito”. (FONSECA, 1989, p. 14). Nesse contexto, o tema da vingança inerente à cobrança remete, portanto, ao antagonismo entre classes sociais. Os que têm tudo que o dinheiro pode comprar – o que inclui o sexo – e os que nada têm, até o básico. Um conto que expressa essa tensão de maneira nítida é “Feliz ano novo”:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. [...]. Tô morrendo de fome, disse pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs [...]. (FONSECA, 1989, p. 13, grifos nossos).

Essa problematização da desigualdade social, revelada em “O Cobrador” e em “Feliz ano novo”, marca um elemento importante do gênero *noir* que é intensificado na projeção da violência de suas personagens. Isso porque a violência é mostrada como fruto de uma dada construção social, enfatizada pela sociedade de consumo que, segundo Bosi, “é, a um só tempo, sofisticada e bárbara” (BOSI, 1976, p. 18), e não inerente a seus praticantes. Apesar de em “Feliz ano novo” a imagem televisiva não engendrar explicitamente o ódio das personagens contra o sistema de consumo, esta não deixa de funcionar como elemento de um tipo de lógica do mundo marginal segundo a qual o estímulo ao inacessível gera frustração no consumidor impotente que transgredir a norma capital por meio das práticas possíveis.

Quais são os ferros que vocês tem? Perguntou Zequinha. Uma Thompson lata de goiaba, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum. Puta que pariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta? Esperando o dia raiar para comer farofa de macumba, disse Pereba. (FONSECA, 1989, p. 15, grifos nossos).

A respeito das estratégias de captação do consumo, o sociólogo Zygmunt Bauman aponta que

Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-los do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os

desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade. (BAUMAN *apud* FIGUEIREDO, 2003, p. 43).

Em “O cobrador” e “Feliz ano novo”, o uso de uma linguagem coloquial e vulgar com gírias e palavrões, comum à tradição *noir*, ajuda a delimitar o território marginal, não no sentido maniqueísta de mostrar quem representa o bem (mocinho) e quem representa o mal (bandido), mas como expressão de uma existência social desprivilegiada que adquire voz pela narrativa fonsequiana – por isso o uso da primeira pessoa é tão importante. Em “O Cobrador”, a emergência da figura do “Cobrador-poeta” demonstra a dimensão social do uso dessa linguagem, pois seus poemas se associam ao rap, a poesia urbana.

No cinema *Íris*, na rua Carioca/o Fantasma da ópera/Um sujeito de preto,/pasta preta, o rosto escondido,/na mão um lenço branco imaculado,tocava punheta nos espectadores;/na mesma época, em Copacabana,/um outro/que nem apelido tinha,bebia o mijo dos mictórios do cinema/ e o rosto dele era verde e inesquecível. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

O rap, poesia urbana de contestação social explícita, voltada sobretudo para a oposição entre a realidade das periferias e a oficial (do Brasil produtivo), contrasta a imagem do protagonista do filme “O fantasma da ópera” (que usa uma máscara para encobrir a deformidade do rosto, tornando-se misterioso e elegante) com a imagem de uma “pessoa qualquer” que, ao contrário, mostra no “rosto verde e inesquecível” sua deformidade ao ser esvaído pela pobreza. Através da vulgaridade do verso “tocava punheta nos espectadores”, o narrador-protagonista demarca o espaço físico das pessoas que “consomem” o cinema (os espectadores), contrapondo-se ao espaço repulsivo do banheiro público por onde perambula, ironicamente (no cartão postal carioca), o andarilho que sacia sua sede com urina. O antagonismo é claro: de um lado, consumidores; de outro, os “despossuidores”. Tal imagem parece funcionar como uma espécie de duplo da primeira cena do conto, no confronto entre o Cobrador e o Dr. Carvalho.

Um traço distintivo importante de “O Cobrador” da tradição *noir* diz respeito à projeção do pensamento do narrador-protagonista no conto de Fonseca. Na tradição policial *noir*, os índices psicológicos ficam a cargo do leitor, que deve criá-los a partir do que foi objetivamente narrado.

O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso pra dar um tiro naquela barriga cheia de merda. [...]. Devia ter matado aquele filho da puta. [...]. (FONSECA, 1989, p. 14).

Nós não lhe fizemos nada, ele disse. Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima. (FONSECA, 1989, p. 20).

Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (FONSECA, 1989, p. 28).

A brutalidade do monólogo reafirma o desejo de vingança. O fato de o narrador ser o protagonista oferece ao leitor a possibilidade do adensamento psicológico. Nessa perspectiva, a projeção do pensamento do narrador-protagonista sugere que ele deseja obter do dentista a mesma reação violenta que pratica, evidenciando a expectativa de um confronto efetivo entre as classes. O arrependimento de não ter “atirado naquela barriga cheia de merda” aponta dois aspectos importantes: os abastados são geralmente gordos e bem nutridos e a vontade do Cobrador de realizar a consequência mais trágica contra seus opositores (morte).<sup>38</sup> A cena seguinte nos revela a extensão do ódio que o Cobrador sente de seus opositores por não se reconhecerem como elementos integrantes do sistema consumista que oprime e exclui a maioria dos que pertencem à classe social baixa. No terceiro trecho citado, a projeção do pensamento do narrador-protagonista sugere o deslocamento habitacional do pobre que, por não ter “um pedaço de chão de terra batida”, vive inconstante em seu próprio lugar, transpondo aos sonhos a felicidade em ser proprietário de seu conforto. “Já não perco meu tempo com sonhos”, diz o Cobrador pautado pela crença de ser feliz apenas observando as coisas simples (árvores) que os “canalhas” dentro dos automóveis não reparam. A imagem de homem esvaziado de si

---

<sup>38</sup> A não morte possibilita que o Dr. Carvalho mude para São Paulo e se “torne” uma personagem importante na trajetória de Maíquel, em *O matador* (1995), romance de Patrícia Melo. “Como se fosse um duplo de Rubem Fonseca, Patrícia Melo escreve o romance *O matador* (1995), de tal forma que parece uma ‘cópia em negativo’ do conto ‘O cobrador’: se este é uma espécie de ‘romance’ de formação de um exterminador de ricos, *O matador* seria o romance de formação de um exterminador de pobres, e, nos dois textos, os personagens principais têm suas ‘carreiras’ desencadeadas pelo Dr. Carvalho, dentista de profissão. Patrícia Melo parte, assim, da metáfora dos dentes como símbolo das diferenças sociais, que percorre a obra de Rubem Fonseca, e desenvolve um enredo que é como uma imagem invertida no espelho do enredo de “O cobrador”, procurando também ser fiel ao estilo seco do autor” (FIGUEIREDO, 2003, p. 61-62).

mesmo está de acordo com os pressupostos apresentados por Vera Lúcia a propósito das personagens de Fonseca:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenados, e numa busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20, grifos nossos).

Em “O Cobrador” e “Feliz ano novo”, as personagens inscrevem-se no estilo “feroz” e “brutal” de Rubem Fonseca.

A eficácia nasce da rapidez e da precisão externa e da linguagem. Uma intensa economia de meios serve à reprodução da fala e ações muito rápidas, quase sem introspecção. A interioridade dos personagens está voltada para fora, transforma-se de imediato em gestos. Vários desses contos estão escritos em primeira pessoa, paradoxo interessante e significativo. Falando de si mesmos, os personagens como que evitam aprofundar-se na própria subjetividade. (LAFETÁ, 1999, p. 130).

Em ambos os contos, a projeção do eu é exteriorizada em ações, os protagonistas incultos narram suas histórias miseráveis e acertam suas contas com a sociedade através da violência. – “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser”. (FONSECA, 1989, p. 13). A rebeldia presente no ato de chutar a “macumba” pode ser comparada a afronta da personagem contra os tabus apreendidos pela sociedade e, por conseguinte, à rebeldia contra o sistema moral convencional.

No primeiro assassinato cometido pelo Cobrador a briga pelo espaço da rua reforça a ideia de reação violenta do protagonista contra os “bacanas” (FONSECA, 1989, p. 14); agora ele afronta, vai de encontro e para diante do que ele acredita ser o causador de sua condição desprivilegiada.

Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente. Como é, ele gritou. [...]. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mas pra estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. [...]. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento no pescoço e a roupa branca dele já estava vermelha. Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. 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. [...]. Tinha sido muito bom estrear o pára-brisa do Mercedes. (FONSECA, 1989, p. 15).

Considerando que na década de 1960 o Brasil ainda não tinha aberto as portas para a importação de produtos de luxo, o carro da marca Mercedes é exemplar para mostrar o tipo burguês que o Cobrador tem diante de si. Contrapõe-se a este símbolo de luxo do capitalismo outro artefato, também importado (certamente fruto de contrabando) e produzido por ele, a *Magnun*. A arma, fruto da ilegalidade, tem como fim uma série de atos ilegais, dos quais se destaca o assassinato praticado pelo Cobrador. Dessa maneira, o sistema capitalista constrói uma situação perversa (e cíclica), pois estimula o consumo de bens e reforça as desigualdades sociais, produzindo a violência como resposta à intensificação do consumo. Essa relação fica mais nítida quando pensamos na indústria de segurança (produtora de um bem de consumo bastante desejável) como uma espécie de alívio temporário para a intensificação da violência. E como essa indústria protege os “cidadãos respeitáveis”? Com violência.

O homem (o Cobrador) contra o carro pode ser visto como a insubordinação daquele que nega dar preferência e sujeitar-se. Munido, não menos de ódio, e arma o narrador-protagonista revela o gozo em atingir a propriedade de luxo do “bacana”. Seu alvo principal é o objeto de consumo (automóvel) inscrito na lista de cobranças.

A narrativa privilegia, dentro da proposta de evidência da violência, a representação realista das cenas que travam confrontos elucidativos quanto ao âmbito de ação do Cobrador – “E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer”. (FONSECA, 1989, p. 15). A partir da observação do narrador-protagonista, percebemos a intenção de não matar o indivíduo, direcionando o leitor para o incômodo sentido pela presença do automóvel sofisticado (bem de consumo). Na cena seguinte, o branco azulado dos olhos consubstancia a esfera vingativa de suas ações, pois o que Fonseca faz é fundir as duas imagens como se uma (o carro luxuoso) fosse resultado inequívoco da outra (os olhos do motorista). Assim como o dente estragado representa o descuido e a impossibilidade do tratamento para o pobre, o resquício azulado dos olhos e o carro importado simbolizam, nesse contexto, a altivez dos que são “bem nascidos”, e como tais, culpados (e cobrados) por sua degradada existência.

O estilo fragmentado da construção narrativa, própria ao gênero *noir*, permite que o conto seja lido em pedaços, pois cada ato criminoso edificado pelo Cobrador é percebido pelo leitor como histórias independentes dentro do mesmo contexto. Esse aspecto

recorrente do conto ajuda a enfatizar e dinamizar a violência do narrador-protagonista. Um exemplo da construção narrativa fragmentada é a referência à Magnum no assassinato do homem do Mercedes. Quando lida no contexto isolado daquele crime (o assassinato do homem do carro Mercedes), pode ser percebida pelo leitor apenas como um desejo de consumo por não desempenhar função naquele ato criminoso. A Magnum ganha significação a partir do assassinato do muambeiro traficante de armas:

O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes. [...]. O muambeiro voltou carregando um rádio de pilhas. É japonês, ele disse. Liga pra eu ouvir o som. Ele ligou. Mais auto eu pedi. Ele aumentou o volume. Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só pra ouvir o puf, puf. (FONSECA, 1989, p. 15-16).

O segundo assassinato, o do muambeiro, ajuda a dimensionar e problematizar o caráter do Cobrador que, até então, aparecia apenas como um opositor vingativo dos abastados. A personagem do muambeiro indica uma pessoa que sobrevive do comércio ilegal de objetos eletrônicos indefesos (o rádio, por exemplo, que serviu de engodo para o assassinato) e de armas. Contudo, a imagem desse agente ilegal não parece representar um homem endinheirado que, em princípio, instigaria a violência vingativa do Cobrador. Mas o mote do assassinato está também no contraste entre o Cobrador e a personagem, pois são ressaltadas as marcas do corpo de um (cicatrizes do narrador-protagonista) em contraposição a falta de marcas do outro (mãos brancas e lisinhas do muambeiro). Mesmo não pertencendo à burguesia, o muambeiro parece marcar um índice de superioridade, despertando humilhação e, por consequência, ódio. O que reforça isso é o fato de que não há nenhum indício do crime ter sido cometido para evitar o pagamento da arma.

Dessa forma, o comportamento do narrador-protagonista que antes se caracterizava prioritariamente como parte de um conflito social (uma luta armada individual e desorganizada contra a classe alta),<sup>39</sup> agora se mostra relativizado. Apesar dos “abonados” serem seu alvo preferencial, também os menos favorecidos que por alguma razão lhe sugerem uma superioridade incômoda podem tornar-se vítimas da cobrança. A ambiguidade de seu caráter também é percebida na relação com a Coroa e Dona Clotilde.

Na casa da mulher que me apanhou na rua. Coroa, diz que estuda no colégio noturno. Já passei por isso, meu colégio é o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais, foi

---

<sup>39</sup> “Meu arsenal está quase completo: tenho a Magnum com silenciador, um Colt Cobra 38, duas navalhas, uma carabina 12, um Tauros 39 capenga, um punhal e um facão” (FONSECA, 1989, p. 18).

demolido. Até a rua onde ele ficava foi demolida. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

A cena do encontro com a Coroa, assim como cada assassinato cometido, é construída de maneira fragmentada apontando o Cobrador como elemento de ligação entre ambientes e personagens. O discurso nessa cena implica a identificação entre as personagens no nível da subeducação formal (colégio noturno); no caso do Cobrador, a personagem vai além exprimindo que sua formação aconteceu pela via da exclusão social e da violência. Ainda nesse encontro, o narrador-poeta recita um poema urbano que parece mimetizar a história do conto.

Ela pergunta o que eu faço, digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu. Eis: [...] A história é feita de gente morta e o futuro de gente que vai morrer./Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte, resistirá./Resistiria também, se fosse fraca./Agora você, não sei./Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos, embusteu/Você acabou,/não sei o que te mantém vivo./ Ela não entendia de poesia. Estava solo comigo e queria fingir indiferença, dava bocejos exasperados. A farsanteza das mulheres. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

O lirismo, segundo Lafetá, entendido como “riqueza poética da interioridade”, expresso em linguagem fantasiada, encontra espaço nesse tipo de narrativa feroz quando disfarçado ou sob forma de paródia. (LAFETÁ, 1999, p. 132). A poesia urbana do Cobrador sugere que a história é construída de ferocidade e violência (“é feita de gente morta”) com um futuro já anunciado a todos, “gente que vai morrer”. Ao mesmo tempo o narrador-poeta questiona se resistiremos à tarefa de nos comportarmos como um modelo de leitor que suporta as agressões de um protagonista que se mantém vivo revidando as “porradas” da exclusão capital, já que “fraco” ou “forte” o conto resistirá, o Cobrador resistirá. Nesse caso, o leitor aparece como elemento pertinente para a efetivação da história de vingança, pois se “suportar” a leitura e construir uma identificação com o narrador-protagonista converter-se-á numa espécie de Cobrador, dando um sentido mais profundo à suposta amoralidade do protagonista do conto. Sua poesia urbana é concernente ao caos social da desigualdade.

Tenho medo de você, ela acabou confessando. Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala os olhos dela já estão empapuçados de beber porcaria e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*. Quer que te mate? Perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário. Quero que me foda, ela riu ansiosa, na dúvida. Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquela. Para

zé-ninguém, só tiro na nuca? 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. Estou toda arrepiada, ela disse. Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa e olorosa. Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou justo. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

A personagem alcunhada de Coroa a princípio parece apenas caracterizar uma mulher sem propósito que não se esforça para mudar sua realidade desfavorável, vivendo de sonhos inalcançáveis. Detendo-nos mais nesta figura, percebemos que sua “visão-illusão” sobre os prazeres da vida da burguesia mostra a alienação a qual o pobre é sujeitado pela valorização do estilo de vida burguês imposto, especialmente, pela mídia. Mas assim como o narrador-protagonista, a Coroa é uma (“cobradora”) que, mesmo estando numa situação perigosa, não hesita em “cobrar” a satisfação de seu desejo. A relação sexual é justa na medida em que o Cobrador realiza o ato para atender ao pedido dessa mulher que pouco o trai.

O Cobrador, por meio da reflexão, sugere uma espécie de participação do leitor no direcionamento de sua conduta criminosa: “Para zé-ninguém, só tiro na nuca? Tenho pensado nisso, ultimamente” (FONSECA, 1989, p. 17). A citação projeta um diálogo interno que envolve a dúvida do protagonista quanto ao merecimento dos desvalidos serem assassinados por compaixão. Se forem caracterizados como alvos, o Cobrador estaria, segundo sua lógica moral, sendo piedoso por livrar pessoas da miséria através da morte instantânea do tiro na nuca. Assassinar pelas costas também confere certa imunidade afetiva de não precisar vislumbrar a face de uma pessoa humilde morrendo. A ambivalência entre seus sentimentos é inscrita no tipo de violência mais primitiva de desejar esganar alguém – “Quer que eu te mate?” (FONSECA, 1989, p. 17) – e sua retenção a partir do *status* comum da pobreza como identificação (principalmente pelo fato da Coroa não ter feito nada a ele). Apesar de o Cobrador resignar-se ao desejo da Coroa (e a justiça ser feita, na visão do narrador) – “Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou justo” (FONSECA, 1989, p. 14) –, a ambivalência entre os sentimentos perdura na personagem da senhora acamada:

Dona Clotilde é dona do sobrado. 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. [...]. Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. [...]. Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca. (FONSECA, 1989, p. 23, grifos nossos).



A senhora com quem o Cobrador mora configura o tipo de classe social média (baixa). É uma figura religiosa, dona de uma propriedade nem tão modesta ou luxuosa (sobrado). Com essa personagem, o Cobrador falseia seu comportamento agressivo, mostrando-se benevolente e prestativo, pois Dona Clotilde não conhece seu caráter cobrador. Ao que parece, ele a ajuda na manutenção da casa (limpeza, compras e assistência à saúde) em troca da moradia. Por não haver outras personagens no sobrado, não imaginamos que a casa seja uma pensão, o que reforça a ideia da solidão como motivo de Dona Clotilde amparar um estranho em sua casa. Desvalida de proteção afetiva, a senhora precisa de alguém que a ampare; no caso, um filho (e não é outra a maneira afetiva como a senhora trata o Cobrador). A ambivalência dessa cena implica a relação de interesse mantida pelo protagonista com a dona da casa. Apesar de o Cobrador ser afeiçoado à senhora, ele não exclui a possibilidade de matá-la. O desejo sexual da Coroa e a afeição maternal de Dona Clotilde não suprem a afetividade do protagonista. Com a Coroa ele transa para ser justo, afinal ela é uma renegada como ele; com Dona Clotilde ele media uma relação de interesse. Podemos dizer que o comportamento ambíguo e confuso do Cobrador parece estar no limite do desejo de assassinar por interesse ou incômodo pessoal e um tipo de compromisso social de justiça (às avessas) por sua condição marginal (ainda que ele não tenha essas delineações claras em sua mente). Apesar dos monólogos do Cobrador sugerirem ambivalência, a projeção de suas ideias em poesia urbana afirma a luta entre classes.

Os ricos gostam de dormir tarde/apenas porque sabem que a corja/tem que dormir cedo pra trabalhar de manhã/Essa é mais uma chance que eles/têm de ser diferentes:/parasitar,/desprezar os que suam para ganhar a comida,/dormir até tarde,/tarde/um dia ainda bem,/demais. (FONSECA, 1989, p. 17).

Os versos se apropriam do tema da violência que caracteriza o conto a partir de um efeito de contraste (rico dorme tarde/pode acorda cedo) para intensificar o desprezo e a vontade de vingança internalizada no Cobrador. Ao mesmo tempo em que o narrador-protagonista sugere seus conflitos internos, levando-nos a refletir sobre suas intenções, a narrativa também solicita a participação do leitor no sentido de vivificar a imaginação trágica de cenas cruéis. Em “O Cobrador”, o leitor tanto aceita a violência (por continuar a leitura) quanto a rechaça devido ao infortúnio das vítimas. Rubem Fonseca pretende impactar o leitor, aproximando-o da “brutalidade da situação [...] transmitida pela

brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa” (CANDIDO, 1989, p. 212-213).

Quando satisfação 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, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco. (FONSECA, 1989, p. 23).

Para o terceiro assassinato, o Cobrador alimenta seu ódio andando pela Rua Vieira Souto (Ipanema) observando as pessoas que chegam, em carros luxuosos e com roupas elegantes, em uma festa de grã-finos. Nessa perspectiva, a impossibilidade de ter acesso a uma festa elegante com boa comida, bebida e os bens materiais (carro, roupa e a champanhe francês que é servida pelo garçom) salienta sua condição de espectador que está ao lado daqueles que “trabalham” para manutenção das necessidades básicas, na maior parte das vezes, absurdamente carentes.

Em “Feliz ano novo”, Rubem Fonseca mantém a mesma estrutura de ódio com personagens marginais impossibilitadas de confraternizarem uma festa de natal sofisticada e farta.

Então de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada. Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço. Podem também comer e beber à vontade, ele disse. Filho da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para ele era migalha. Tinham muito mais no banco. Para ele não passávamos de três moscas no açucareiro. [...]. Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. (FONSECA, 1989, p. 13, grifos nossos).

O narrador-personagem de “Feliz ano novo” informa ao leitor, de modo cínico, que despreza a fala do convidado grã-fino por indicar, segundo o julgamento do narrador, que eles (os ricos) têm condições de saciar suas necessidades miseráveis de comer e ter algum dinheiro sem que isso acarrete nenhum desfalque a seus recursos financeiros. Em ambos os contos, compartilhamos a ótica do desprovimento social dos protagonistas e seus pares como motivo transgressor, sendo que, em “O Cobrador”, a desigualdade de classes é um índice que intensifica a cobrança social que não é tão saliente em “Feliz ano novo”.

Entregue à sorte e ao azar o Cobrador vê a chegada de um carro vermelho que chama a atenção, o casal entra na festa e é o último a sair. Assim que chegam ao carro, as personagens são abordadas pelo Cobrador que obriga o rapaz a dirigir até a Barra da Tijuca. Já na praia, local indicado para pararem, primeiro ele mata cruelmente a mulher:

“Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto”. (FONSECA, 1989, p. 20, grifos nossos). A ironia do narrador-protagonista em detalhar a descrição “esguia” da barriga da mulher que não parecia estar grávida sugere a astúcia pretendida pelo homem de suscitar a benevolência do marginal.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser nosso primeiro filho. [...]. O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira e dei-lhe um bico, de canhota, jogando a carteira para longe. (FONSECA, 1989, p. 20, grifos nossos).

Utilizando (sem resultados) a suposta gravidez da mulher como índice de possível abrandamento do Cobrador, o homem estende, em vão, a carteira tentando pagar por sua vida. Recusando o dinheiro, o Cobrador investe o ideal de agente representante da classe baixa que pretende justificar ao invés de usurpar como um marginal comum. Neste contexto, matar o suposto feto atirando na barriga (simbolicamente o lugar onde gerou o mundo desigual) sugere a tentativa de exterminar uma nova geração de desigualdade.

Na sequência do crime, o narrador-protagonista reproduz um ritual visto no cinema: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema [...]” (FONSECA, 1989, p. 20).<sup>40</sup> A narrativa é mediada, assim, por outra narrativa, vindo esta do cinema na qual a fragmentação é uma constante. A estrutura cinematográfica alcança também a composição narrativa que parece reproduzir uma espécie de roteiro:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. Ajoelha, eu disse. Ele ajoelhou. Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra. Curva a cabeça, mandei. Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. (FONSECA, 1989, p. 20).

---

<sup>40</sup> Essa cena também tem um correspondente em “Feliz ano novo”: Zequinha pegou a Magnum. Joia, joia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe com é, pra jogar o putto de costas na parede e deixar ele pregado lá. [...]. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava pra colocar um panetone. Viu, ao grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. [...]. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dada um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira (FONSECA, 1989, p. 16, 19, 20).

O discurso literário que representa o real retoma a cena para promover a exacerbação da violência ao aludir à dificuldade em consumir o ato ritual representado no cinema: “Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro [...]”. (FONSECA, 1989, p. 20). A fantasia cinematográfica do herói ou do bárbaro, que a um só golpe de cimitarra atinge o animal vitimado, contrasta com a carnificina de um vingador que empunha um facão comum.

Além da descrição atenta da violência, há uma tentativa de poetizá-la por meio do contraste que retém a cena. O fim estético empregado na imagem das estrelas abrange sentidos distintos entre a brutalidade da “estrela de aço” (facão), que dimensiona a barbárie dirigida à sociedade, e a beleza dos corpos celestes. A personagem de Rubem Fonseca levanta o facão e centra-se na descrição do céu, da noite imensa e do firmamento como recursos que formam a carga dramática da cena. A ideia de que o infinito compreende o que não teve princípio e nem há de ter fim indica a constância da violência humana, trazida no excerto pela inserção realista do animal (galinha) sendo degolado. Esta ideia parece referenciar a constante luta do homem pela sobrevivência. No conto, o mesmo homem que metaforiza o abate da galinha como sendo imprescindível para a sobrevivência sugere a capacidade de destruir mutuamente seus semelhantes com a intenção de garantir sua dignidade. A arma e o facão sugerem a violência como linguagem que substitui todo um sistema complexo de símbolos e signos da comunicação e do entendimento humano. Esta é a linguagem da “selva de pedra”: “Quando não se tem dinheiro/é bom ter músculos e ódio”. (FONSECA, 1989, p. 18). Esta imagem do homem animalesco que faz justiça empunhando o facão em nome de sua existência degradada é segmentada pelo prazer mórbido em ver e fazer sofrer sua vítima humilhada. O sadismo do Cobrador enaltece sua vingança.

É interessante observar como os meios de comunicação de massa ajudam na construção do narrador-protagonista de “O Cobrador”, oferecendo uma série de modelos de consumo e de mecanismo de violência a ponto de servir de mola propulsora de seu 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”. (FONSECA, 1989, p. 16). A esse respeito Tânia Pellegrini observa que

Por meio da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política, reproduzindo-os, trocando entre si os sinais de maior ou menor importância, reduzindo tudo a um espetáculo

onipresente, cujo sentido intrínseco é a manipulação. (PELLEGRINI, 1999, p. 200).

O crescimento do ódio do Cobrador diante da televisão diz respeito à compreensão de que sua liberdade individual passa a ser uma “variável” dos “condicionamentos e clichês” (PELLEGRINI, 1999, p. 200) impostos pela mídia. Ele, como a maioria dos telespectadores, não têm acesso, devido à condição socioeconômica, aos bens de consumo apresentados pela televisão por meio de peças publicitárias que sugerem garantir a “felicidade” diária. Nesse contexto, o crime é simbolicamente uma representação da rebeldia do narrador-protagonista a essa felicidade falseada e manipulada por estratégias de consumo que nutrem uma sociedade hedonista, desigual e competitiva. Mas ao mesmo tempo em que parece crítico ao sistema, o Cobrador expressa seu desejo de inserção e consumo ao estabelecer o cinema como uma espécie de modelo de violência. Assim como o cinema constrói personagens, o narrador-protagonista de Rubem Fonseca interpreta um outro, identificado, no entanto, a seu mundo social: “Uma caixa preta debaixo do braço. Falo com a língua presa que sou o bombeiro que vai fazer o serviço no apartamento duzentos e um. O porteiro acha graça na minha língua presa e me manda subir” (FONSECA, 1989, p. 21). A encenação é parte de um ato de cobrança daquilo que a sociedade lhe deve, o bem de consumo chamado sexo.

A empregada me abriu a porta e gritou lá pra dentro, é o bombeiro. Surgiu uma moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita uns vinte e cinco anos. [...]. Tira a roupa. Não vou tirar a roupa ela disse, cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelhada basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cupi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enviava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa. Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela. Vê se não abre a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora. (FONSECA, 1989, p. 21).

A descrição da violência e da sexualidade bestial é um dos componentes mais importantes da narrativa *noir*, sobretudo quando ambas se apresentam como parte da outra. Antonio Candido reportando-se à tradição do conto na literatura brasileira da década de 60

e 70 do século XX aponta João Antonio<sup>41</sup> e Rubem Fonseca como contistas que se destacam pela “penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas”. (CANDIDO, 1989, p. 211). O conto “Paulinho Perna-Torta” (1965), de João Antonio,

Parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos parece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto Rubem Fonseca. (CANDIDO, 1989, p. 211).

A concepção de “ultrarrealismo sem preconceitos”, descrita por Candido, exprime a eficácia da cena. Dentro dessa perspectiva, o comportamento transgressor exibido pela violação sexual conduz o leitor à aversão sentida pelo discurso do sujeito marginalizado. Contudo, o estupro da jovem que parece pertencer à classe média alta deve ser entendido, dentro da ótica da cobrança social, como o resgate de seus direitos, no qual o sexo e o corpo feminino funcionam como objeto de prazer e de consumo: “Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo” (FONSECA, 1989, p. 21). Novamente, a montagem dos elementos em dívida é amalgamada a partir de níveis diferentes: do mais básico (saúde, alimentação e vestuário) aos concernentes a bens de consumo (lazer e sexo). A cena do estupro da jovem, ao contrário do relacionamento sexual com a Coroa (sexo feito por justiça e sem prazer), aponta o tipo de poder almejado pelo narrador-protagonista: em primeiro lugar, como agente da violência e por meio dela, ele é capaz de suscitar prazer em alguém. Entretanto, ambas as relações sexuais, tanto o “sexo justo” quanto o “sexo poder”, são percebidas como objetais, já que o narrador-protagonista não demonstra afeição por essas mulheres; elas são apenas objetos de seu poder. Nesse sentido, são mulheres submetidas ao desejo do outro que ocupa, aqui, a posição de comando. Essa posição de domínio, inversão de uma ordem social naturalizada pelo sistema de consumo, é exercida através do medo e da arma – instrumento de dominação, assim como o dinheiro.

Fica quieto senão chumbo a sua barriga executiva. Ele tem o ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivrista, os filhos

---

<sup>41</sup> “João Antônio (1937-1996) publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Peru e Bacanaço*, mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto ‘Paulinho Perna-Torta’, de 1965.” (CANDIDO, 1989, p. 210- 211).

estudando na PUC, a mulher transando decoração de interior e sócia de boutique. Como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau? Você é homem, sabe como é, entende essas coisas, ele disse. Papo de executivo com chofer de táxi ou ascensoristas. De Botucatu para a Diretoria, acha que já enfrentou todas as situações de crise. Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador. Sou o Cobrador!, Grito. Ele começa a ficar da cor da roupa. Pensa que sou maluco e maluco ele ainda não enfrentou no seu maldito escritório refrigerado. Mando parar o carro. Puf [...]. (FONSECA, 1989, p. 25).

No quinto assassinato-cobrança, a personagem vitimada é um executivo, homem do interior que para ascender profissionalmente aprendeu a contornar situações delicadas. Mesmo em posse da arma o Cobrador se sente coagido com a conversa descontraída do executivo que, ao invés de aparentar temor pela situação, age racionalmente buscando a empatia do assassino em potencial. A disputa entre as personagens é pelo controle emocional do outro. Insatisfeito com a petulância do executivo que acredita poder comprar qualquer situação, o Cobrador subverte a posição de controle dominando o executivo numa esfera por ele desconhecida, a da loucura e irracionalidade. Satisfeito com a vitória intelectual, resta ainda o prazer em ouvir o “puf” da Magnum que efetiva a presença da personagem no mundo capitalista. Esse é o último assassinato percebido pela motivação solitária de sua vingança. O sistema autodestrutivo do capitalismo, isto é, um sistema que consome seus pares degradando a si próprio será, a partir de então, combatido em suas raízes. A cena da casa de massagem também ritualiza o poder do capital como meio de garantir satisfação e consumo (sexo), tendo a mulher como objeto que pode ser comprado. Temáticas ligadas ao mundo da prostituição e do dinheiro são características da narrativa *noir*.

Na praia, lugar onde “somos todos iguais, nós os fodidos e eles”. (FONSECA, 1989, p. 22), a afeição do narrador-protagonista é atingida ao conhecer Ana, mulher por quem se apaixona e que dará o sentido de missão ao seu comportamento transgressor.

Duas mulheres estão conversando na areia, uma tem o corpo queimado de sol, um lenço na cabeça; a outra é clara, deve ir pouco à praia; as duas têm o corpo muito bonito; a bunda da clara é a bunda mais bonita entre todas que já vi. Sento perto e fico olhando. [...]. Eu quero aquela mulher branca! Ela inclusive está interessada em mim, me lança olhares. Elas riem, riem dentantes. Elas se despedem a branca vai andando na direção de Ipanema, a água molhando seus pés. Me aproximo e vou andando junto, sem saber o que dizer. Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida, e o cabelo dela é fino e tratado [...]. Você estuda balé? Estudei, ela diz. Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca. Você mora aqui ela pergunta. Moro mintto. Ela me mostra um prédio na praia, todo de mármore. (FONSECA, 1989, p. 22, grifos nossos).

A narração torna-se mais branda por esboçar a situação de paquera do narrador-protagonista, afastando-o, momentaneamente, da imagem do homem enfurecido pela desigualdade social. Pela primeira vez, o narrador-protagonista parece acanhado e tímido, demonstrando seu pouco trato com as mulheres, sobretudo em se tratando de alguém contrário à sua condição social. A coragem do narrador-protagonista de se aproximar de uma abastada, não pelo ódio ou por uma intenção transgressora de compensação, é mediada pelos sinais indicados pela moça – “Ela inclusive está interessada em mim, me lança olhares” (FONSECA, 1989, p. 22) –, que o ajuda a se sentir apto para demonstrar seus sentimentos e transpassar os limites impostos pela sociedade capital.

A simbologia dos dentes, que revela o antagonismo de classes, continua sendo elemento de distinção, porém, nesse contexto, surge como objeto admirado e desejado na boca daquela que, ao contrário, não o rechaça. Nesse sentido, a garota que mora num ícone do poder capitalista (prédio de mármore), representa um objeto de desejo ao alcance de suas mãos (desarmadas). Apesar de mentir que morava em Ipanema, área nobre do Rio, o Cobrador não pretende falsear a si próprio e trata logo de revelar parte de sua verdade.

Vamos sair, eu digo a ela. Ela me pergunta se estou de carro. Digo que não tenho carro. Ela tem. Descemos pelo elevador de serviço e saímos na garagem, entramos num Puma conversível. [...]. Quando chegamos a Petrópolis ela pede que eu pare num restaurante. Digo que não tenho dinheiro nem fome, mas ela tem as duas coisas [...]. Na mesa ao lado um grupo de jovens bebendo antes de encontrar a madame toda enfeitada [...] Odeio executivos. Ela acaba de comer. E agora: Agora vamos voltar, eu digo, e descemos a serra [...]. Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar, ela diz. Paro na rua Visconde de Maranguape. É aqui que você mora? Saio sem dizer nada. Ela sai atrás: vou te ver de novo? Entro e enquanto vou subindo as escadas ouço o barulho do carro partindo. (FONSECA, 1989, p. 24, grifos nossos).

O fato de ser pobre e recear, por essa razão, não ser aceito pela mulher que o atrai, não o impede de convidar Ana para sair. Devido à normalidade do comportamento violento, esperamos, caso ela não o aceite, que o protagonista reaja com brutalidade contra a moça rica. Entretanto, o comportamento de Ana na praia é receptivo e acolhedor. A complacência com que percebe a admiração do rapaz por seus dentes bonitos e a crescente reciprocidade do casal durante a ida à Petrópolis (mesmo sabendo que ele não tem carro e dinheiro) invalida, pela primeira vez, o desejo de revoltar-se contra essa mulher símbolo opositor.

Ainda que o interesse de Ana fosse percebido com certa descrença, o narrador-protagonista não intervém na escolha de se afastar ou não – “Saio sem dizer nada. Ela sai



atrás” (FONSECA, 1989, p. 24). A crise que poderia ser estabelecida pela diferença socioeconômica é rapidamente destituída pelo questionamento do próximo encontro. As diferenças não invalidam seus sentimentos, eles se aceitam. Contudo resta considerarmos a fragilidade emocional a qual a personagem Ana está envolta. As carências que são cobradas pelo protagonista percorreram e, de fato, constituem a história do conto. Do Dr. Carvalho, o dentista que o tratou com desprezo insinuando descuido proposital com sua boca, o Cobrador restitui a saúde de seu dente podre. A dignidade de não precisar sempre dar passagem ao rico, é simbolicamente cobrada pela disputa do espaço urbano com a Mercedes. Do muambeiro que comerciava a Magnum e cinicamente exibia a mão que “nunca viu palmatória”, isto é, que não precisaram trabalhar no pesado, a inteligência de ser astuto o bastante para armar uma cilada. Do casal que chegou à festa de grã-finos num luxuoso carro vermelho, o narrador-protagonista requer a instituição familiar que necessita de recursos socioeconômicos para viver uma comunhão considerada digna pela sociedade capitalista. A oportunidade de ascender em uma profissão qualificada pelo diploma acadêmico é reivindicada através da morte do executivo que usa o dinheiro para comprar sexo (sintoma da desvalorização humana frente ao poder do dinheiro). Todos os crimes fundamentam-se pelo descontentamento da vida precária a qual o Cobrador está inserido e simultaneamente segregado dos benefícios que o sistema capitalista provém. Entretanto, a condição abastada de Ana destitui a pobreza como justificativa para sua existência sem sentido.

O elemento emocional da frustração atinge a realidade oposta de ambas as personagens. Por não sabermos os fundamentos de sua frustração, imaginamos razões emocionais relacionadas aos excessos de materialidade e consumismo. No restaurante em Petrópolis, o narrador-protagonista diz que Ana “come vorazmente como se a qualquer momento fossem levar o prato embora” (FONSECA, 1989, p. 24), indício de que a personagem transfigura excessos com os quais não sabe lidar. A personagem burguesa está inserida no sistema compulsivo de aquisição de bens fugazes (e vazios) que, ao contrário do que o assédio das propagandas, principalmente da TV, prometem não suprem as carências existenciais. “Minha vida não tem sentido” diz Ana, revelando que é ele quem dará sentido à sua vida. Na perspectiva do conto, Ana representa a “contradição” mais significativa do projeto de vingança do Cobrador.

Na incerteza se Ana volta ou não, o narrador-protagonista tenta se distrair: “Para esquecer a moça que mora no edifício de mármore vou jogar futebol no aterro”

(FONSECA, 1989, p. 25). A intenção de se afastar de Ana reforça a ideia de não haver “cobrança” caso ela não o procure mais.

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. A manchete diz: Polícia à procura do louco da Magnum. (FONSECA, 1989, p. 26, grifos nossos).

A conduta violenta, agora reconhecida pela população através das páginas dos jornais, é qualificada como atuação insana. A personificação débil, posta numa espécie de coluna social de bandido, desqualifica a razão social que faz jus à sua agressão; violar, mas principalmente contestar a desigualdade. Novamente, o indício da pobreza é figurado através da boca, agora, como símbolo de irmandade entre o homem escuro com poucos dentes e o Cobrador que tem “uma panela em cada molar” (FONSECA, 1989, p. 22). A complacência de não se irritar com a afronta, mas resignar-se ao “irmão” alimentando-o, representa nutrir a orientação comportamental do Cobrador. O homem pobre torna-se, assim, indigno de ser culpado pelo descaso do sistema capitalista, sendo aquele mais uma vítima merecedora do respeito e compaixão do Cobrador. Tal perspectiva é dada por uma nova fase de sua vida, que pode ser compreendida como uma espécie de amadurecimento do Cobrador e de sua dívida. A união concretizada com Ana será o ponto chave para sua mudança de atitude. A história de vingança do Cobrador ganha força (de destruição em massa) a partir de Ana alcunhada de Palindrômica pelo narrador-protagonista.

Olho da sacada. É Ana Palindrômica. Conversamos na rua. Você está fugindo de mim?, ela pergunta. Mais ou menos, digo. Vou com ela pro sobrado. [...]. Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. [...] Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta pra mim. Sento na cama. [...]. Você já matou alguém? Ana aponta para minha testa. Já. Foi bom? Foi. Como? Um alívio. Como nós dois na cama? Não, não, outra coisa. O outro lado disso. Eu não tenho medo de você, Ana diz. Nem eu de você. Eu te amo. Conversamos até amanhecer. (FONSECA, 1989, p. 27, grifos nossos).

A postura gestual irreverente e íntima de Ana, apontando a arma para o namorado, é percebida por ele como um estímulo excitante que reforça a intenção de revelar-se como assassino. Ciente e mesmo desejosa de se envolver com um homem que assumidamente mata, a moça o afronta como se quisesse por à prova suas ações “Eu não tenho medo de você, Ana diz.” (FONSECA, 1989, p. 27). Nesse sentido, seu caráter tanto consente a transgressão do namorado como intenciona sacramentar um duo que trará significado ao

descontentamento existencial do casal. O substantivo “alívio” empregado pelo narrador-protagonista exerce duplo sentido segundo prevê sua fala. Referindo-se ao assassinato, expressa sensação de “vitória, euforia” que lhe “dá vontade de dançar” (FONSECA, 1989 p. 23) por satisfazer seu ódio antiburguês. Em união com Ana, alívio designa o poder restituído de confortar-se no amor de uma mulher, bonita “branca” com o “corpo de bailarina” (FONSECA, 1989 p. 22).

Um fato relevante que ajuda a explicar o desejo transgressor de Ana concentra no comportamento compulsivo de comer. O excesso que representa o descontrole (de comer) inerente à compulsão oprime seu agente condutor (Ana) por, em certa medida, resignar o comportamento da personagem a atender e satisfazer os desejos da obsessão. Contudo, o sintoma compulsivo (comer) de Ana não é suficiente para ensejar a complexidade mental dessa personagem. Sua compulsão ultrapassa o limite da repetição de um comportamento pessoal (voltado para o próprio corpo) que intenciona a satisfação da obsessão. Ana, assim como o Cobrador, subverte a frustração pessoal pela degradação efetiva da sociedade capitalista. Desse modo, as fantasias de agressão, que normalmente são reprimidas pela ordem moral da sociedade, são presentificadas através das ações das personagens. A aliança disforme concebida pelos dois parece representar uma simbiose patológica, cuja missão (mortificada) sensibiliza e significa suas descrenças existenciais. A atração pelos opostos (mulher branca, rica, culta; homem pobre, inculto) forma uma aliança subjetiva comum ao casal de matarem o que lhes consomem. Ela, os excessos capitalistas que pela falta de limites a fez compulsiva; ele, a carência social desmedida que, pela falta de recursos constitutivos de uma identidade pessoal respeitada, tornou-o um agente da miséria.

Estamos no meu quarto, em pé, sobancelha com sobancelha, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremendo e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais, sem parar, ela grita a boca aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem, ai, ai, adoro a tua obsessão!, ela grita, água e sal e porra jorram de nossos corpos, sem parar. (FONSECA, 1989, p. 27, grifos nossos).

Consagrada a aliança afetiva, o casal concebe que a mesma agressão com que são atacados, pelas diferentes formas da manutenção capitalista, deve eles também atacar, tendo a clareza de quem são os inimigos.

Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. [...]. Ana me ensinou a usar explosivos [...]. Eu estava certo em meus impulsos, meu

erro era não saber quem era o inimigo e porque era inimigo. Agora sei. Ana me ensinou. (FONSECA, 1989, p. 28- 29).

O excerto sugere que a aliança do casal alcança o *status* sublime em que a aprendizagem dada pela personagem feminina, não por acaso alguém que faz parte do campo inimigo, que conhece de perto a condição burguesa, assevera a lógica de seu comportamento sanguinário. O fato de Ana ser rica e infeliz certifica que ambos, e muitos outros, são enganados pelo sistema de consumo. A força dessa crença reveste a ideia de um “anjo torto” que como um messias deve reconstruir a história de submissão e reconstituir a dignidade.

Eis-me de novo/ouvindo os Beatles/na Rádio Mundial/às nove horas da noite/num quarto/que poderia ser/e era/ de um santo mortificado/Não havia pecado/e não sei porque me lepravam/por ser inocente/ou burro. (FONSECA, 1989, p. 18, grifos nossos).

A inserção sutil dos Beatles na Rádio Mundial sugere o estereótipo de imagem consagrada cujas vozes atingem longo raio de alcance que, em certa medida, associa ao ideal de alcance pretendido pelo manifesto antiburguês do casal.

Ana inverte o papel feminino burguês tradicional, ancorado no lar e nos objetos de consumo compensatórios enquanto o companheiro, engravatado, trabalha em um escritório refrigerado, como sugere a cena do disfarce de muambeiro. – “A empregada abriu a porta [...]. Surgiu uma moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos. [...]. O marido estava trabalhando e o menino no colégio”. (FONSECA, 1989, p. 21). Apesar de pertencer ao mesmo mundo capitalista da mulher que é assistida por empregada e marido, Ana reescreve sua história considerando o mal estar suscitado pela sociedade. – “Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. [...] Ana atira tão bem quanto eu, só não saber manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta” (FONSECA, 1989, p. 29). A personagem feminina transgride, assim, as convenções burguesas não admitindo a alienação supérflua da “madame” que prima pelo conforto físico à beira da piscina enquanto, lá fora, os miseráveis morrem de fome. Contudo, seu desconforto pessoal não é benevolente; ela, assim como o Cobrador, deseja atingir e exterminar o mal pela raiz. O fato de saber manipular explosivos e atirar indica que ela vinha se preparando, se não, já atuando, pela esfera da marginalidade como forma de reivindicar seu descontentamento. Através de Ana, o narrador-protagonista descobre que sua missão social deve ser parte de algo maior, de uma missão político-social contra as corporações econômicas.

Matar um por um é coisa mística e disso me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente o que pudermos. Será meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos pra iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba, de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia e que vocês serão usados. Beijo o meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei o louco da Magnum. (FONSECA, 1989, p. 28, grifos nossos).

Elevar seu comportamento antiburguês anterior à Ana Palindrômica como místico sugere o cunho pessoal consagrado a si mesmo: pela revolta dos desejos pessoais irrealizados, pela fúria de ser invadido pelos objetos de consumo inalcançáveis e por toda discriminação à que sua condição social o submete. O romantismo desse comportamento residia na crença que aliviando seu ódio, exterminando alguns tipos burgueses, ele estaria definitivamente afastando todo o mal que lhe consome. Em sua nova perspectiva, o poder que Ana Palindrômica lhe confere (missão) o torna uma espécie de agente especial que dará voz contestadora a toda uma classe. “Leio para Ana o que escrevi, nosso primeiro manifesto de Natal, para os jornais. [...]. E o meu exemplo deve ser seguido por outro, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto.” (FONSECA, 1989, p. 29, grifos nossos). A citação acalenta a ideia de um subversivo social tornar-se um revolucionário reconhecido popularmente por suas idealizações político-sociais. Não sendo aceito pela classe dominante, o prestígio que almeja alcançar diz respeito à representação tácita de como os burgueses estigmatizam os pobres. Os mesmos veículos de comunicação (TV, jornal, revista etc.) que oprimem o Cobrador serão, a partir de agora, instrumento de identificação de seus opositores.

Notícia: O governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: Menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração. Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão Perus. Notícia: Os festejos natalinos causarão este ano mais vítimas de trânsito e de agressões do que nos anos anteriores. Polícia e hospitais preparam-se para as comemorações de Natal. O cardeal na televisão: a festa de Natal está deturpada, o seu sentido não é este, essa história de Papai Noel é uma invenção infeliz. O cardeal afirma que Papai Noel é um palhaço fictício. Véspera de Natal é um bom dia para essa gente pagar o que devem, diz Ana. (FONSECA, 1989, p. 28, grifos nossos).

O montante de notícias sobre o mesmo evento natalino sugere a desigualdade moral entre as instituições formadoras de opinião (governo, indústria, jornal, religião), cada qual defendendo seus interesses. De forma semelhante procedem Ana Palindrômica e o Cobrador: “O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana”.

(FONSECA, 1989, p. 28). A alcunha atribuída a essa personagem, Palindrômica, refere-se ao adjetivo “palíndromo” que, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, “diz-se de ou frase ou palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa”.<sup>42</sup> Os palíndromos também são conhecidos como anacíclicos, isto é, que voltam em sentido inverso, que refazem inversamente o ciclo. A alcunha Ana Palindrômica sugere, assim, a reversibilidade de seu comportamento diante à sua condição burguesa.<sup>43</sup>

Nos contos “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”, publicados em *Feliz ano novo*, Rubem Fonseca expõe o outro lado da realidade da violência do sistema ao apresentar como protagonista um burguês que exterioriza a agressividade do mundo capital por meio da violência. O executivo sai todas as noites, em seu tradicional passeio noturno, após jantar com a esposa e os filhos, para aliviar a tensão do dia de trabalho. O instrumento de sua violência não é uma arma tradicional, mas um objeto de consumo luxuoso, um Jaguar preto. Aleatoriamente, o executivo escolhe sua vítima:

Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. (FONSECA, 2004, p. 244).

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. [...]. 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 atrolei co a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 2004, p. 249).

---

<sup>42</sup> Disponível em *Dicionário Eletrônico Houaiss*.

<sup>43</sup> Se pensarmos que o conto foi escrito na época da ditadura militar, a experiência da personagem com explosivos pode aludir à guerrilha urbana. Com este posicionamento político e com o conhecimento mais amplo para combater a burguesia, Ana serve como uma espécie de educadora do Cobrador, agora revolucionário. Nesse sentido, Ana Palindrômica representa tanto um perigo simbólico como real. Enquanto perigo simbólico, ela representa a possibilidade de educação e conscientização dos menos favorecidos quanto à miséria e o estado de exploração em que vivem. Enquanto perigo real, Ana representa o perigo da conscientização juntamente com a necessidade de uma ação revolucionária (de guerrilha) para mudança da situação de desprestígio, desigualdade e miséria que os pobres vivem. Essas implicações tornam a personagem um perigo aos burgueses e ao regime militar.

Nas respectivas cenas de “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II” a crueldade caracteriza um estado humano que transcende a desigualdade entre as classes sociais. Ambas as condições sociais padecem o mal-estar civilizatório de serem semelhantes no que têm de pior. Nas narrativas de Rubem Fonseca, não há a forma discriminatória do herói ou bandido que simplifica o “estado de coisas” imputado às personagens. A violência da classe alta, na figura do executivo, justifica-se como transgressão da vida cotidiana e pela normalidade da violência à sua volta (física ou simbólica). O carro luxuoso concentra o poder do executivo que percebe a violência como transgressão que propicia alívio da vida rotineira. Além do trabalho burocrático de executivo, a vida conjugal da personagem também representa um cárcere que atende às convenções sociais e o violenta.

Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Você não para de trabalhar. [...]. A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária juntas. Vamos dar uma volta de carro? Convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. (FONSECA, 2004, p. 243, grifos nossos).

O executivo segue a convenção matrimonial de prover a família sabendo que ao fim do dia poderá extravasar seus instintos agressivos. Em ação, o homem e o carro transformam-se em uma única coisa. – “O teu carro é melhor que você, disse Ângela. Um completa o outro, eu disse”. (FONSECA, 2004, p. 249). Como o executivo (gordo e pai de família) não têm relação sexual com suas vítimas, sua virilidade sexual parece transferir-se à potência do motor comprado. – “Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos”. O mesmo poder viril que sujeita o mais fraco, tornando-o vítima, alcança “O Cobrador” por instrumento diferente. Enquanto um usa o carro, o outro se utiliza da arma. Na cena do estupro da jovem que é enganada pelo falso bombeiro, o Cobrador usa um Cobra (arma)<sup>44</sup> para persuadir a jovem. – “Deve haver algum engano, ela disse, nós não precisamos de bombeiro. Tirei o Cobra de dentro da caixa. Precisa sim, é bom ficarem quietas se não mato as duas”. (FONSECA, 1989, p. 21). A apropriação do corpo como

---

<sup>44</sup> Há, aqui, uma impregnação vocabular de nítida conotação sexual, pois o tipo de arma utilizada pela personagem (Cobra) se associa ao modo vulgar de nomeação do pênis, responsável pela violência.

sendo um objeto que pode ser dominado pela força é reafirmada pelo círculo de esperma feito entorno do umbigo da vítima.

Em “O outro”, conto também de *Feliz Ano Novo*, a violência da classe alta também acontece pelas mãos de um executivo que se sente ameaçado por um pedinte que passa a persegui-lo. O “outro” é uma imagem fantasiada pelo executivo que vê um homem forte e perigoso quando, na realidade, trata-se de um menino pedinte.

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 2004, p. 224).

No conto, os temores mais evidentes do menino são relativos à falta de remédio para tratar a doença da mãe e do caixão para enterrá-la (depois de morta). Sem desejar, o executivo torna-se “provedor” e algoz do pedinte, misturando os papéis de acordo com a percepção (e voz) da cena. Apesar de possuírem motivos distintos, o medo surge como elemento comum ao mundo distante das personagens, e razão do assassinato.

Em “O cobrador”, o elemento social marginalizado, fruto de desigualdades afirmadas pela sociedade industrial e pós-industrial, opera a violência como instrumento de inversão de poder e forma de se constituir sujeito de sua própria história. A narração agride momentaneamente o leitor pela crueldade e descrição objetiva dos crimes cometidos. Parte dessa agressão dirigida ao leitor se dá pela forma do conto que busca estratégias de exacerbação da violência por meio de uma linguagem seca e obscena na descrição do sexo e da morte. A violência, antes de ser meio, é o resultado dos antagonismos sociais produzidos pelo sistema capitalista que transforma tudo e todos em mercadoria. Assim, Rubem Fonseca, utilizando-se de elementos e temas estruturais da narrativa policial *noir*, percorre os caminhos da literatura social por meio da exacerbação dos antagonismos de classes e da violência decorrente dessa luta não oficial.

## **2.2. Braz Chediak: dos sets de filmagem para a literatura policial contemporânea**

O livro-depoimento *Braz Chediak: fragmentos de uma vida*, organizado por Sérgio Rodrigues Reis em 2005, conta as histórias da infância e o dia-dia-agitado nos sets de filmagens desse cineasta dedicado à literatura. Nascido em Três Corações, Minas Gerais, Braz herdou do pai (Elias Chediak, um agente ferroviário da Rede Mineira de Viação) o



gosto pela literatura e pelo cinema. Ao pé do fogão de lenha, Elias se deliciava com *Taras bulba* de Nicolai Gógol, enquanto o filho lia histórias de *Romeu e Julieta*, *O homem da máscara de ferro*, *O conde de monte Cristo*. (REIS, 2005, p. 52). A constante mudança de endereço da família seguindo as estações da ferrovia fez com que o menino Chediak logo se afastasse da família indo morar na casa dos avós paternos. Consigo levou as boas lembranças das conversas envolta da mesa, onde os pais e irmãos comentavam sonhos de mil e uma noites de guerras literárias. O que talvez ainda não soubesse é que a emoção desses momentos em família o influenciaria a desejar estar noutra plano das histórias, por detrás das câmeras.

Em sua trajetória no cinema dirigiu e roteirizou, em parceria com Emiliano Queiroz e Fernando Ferreira, a adaptação da peça homônima *Navalha na Carne* (1969) de Plínio Marcos, escrita em 1967. O trabalho resultou em longa-metragem com duração original de noventa minutos que foram reduzidos devido aos cortes da censura militar.

Mesmo muito comentado e analisado no Brasil, coube a um crítico americano do jornal *New York Times* [Vincent Canby era, na época, o principal crítico de cinema e teatro americano] perceber as influencias que assimilei em meu processo criativo. O filme foi elogiadíssimo. Infelizmente, a Embrafilme, cujo diretor era nomeado pela ditadura militar, o breou em todos os festivais. (CHEDIAK *apud* REIS, 2005, p. 178, grifos nossos).

*Navalha na Carne* percorre o submundo da Lapa carioca contando a história da prostituta Neusa Suely, personagem moralmente oprimida pelo cafetão Vado, personagem que controla tanto Neusa quanto Veludo, um homossexual estereotipado e irônico da “bicha” extrovertida/submissa. As personagens se digladiam numa constante violência moral em meio à opressão em que vivem à margem da sociedade capitalista. Em seu processo criativo, Braz Chediak priorizou detalhes realistas do submundo da prostituição.

Como morei na Lapa, coração da prostituição carioca conhecia bem o comportamento das prostitutas e dos gigolôs, conhecia a luz o cheiro e os sons do ambiente. Mesmo assim, voltei a frequentá-la anotando detalhes como roupas penteados e gestos. Nas noites de chuva, com a luz se refletindo no asfalto, a zona era deserta, solitária, dava a sensação de tristeza e abandono. Foi assim que eu a incorporei. Ali, no passeio público, rodei a sequencia da prostituta Neusa Suely fazendo o *trottoir*, com o chão molhado e as grades brilhando. (CHEDIAK *apud* REIS, 2005, p. 165).

O olhar técnico lançado aos reais frequentadores do submundo da Lapa carioca, encontra os detalhes dos ambientes e de seus frequentadores que caracterizam as personagens do filme. Segundo a perspectiva do cineasta, o passeio exibicionista da

prostituta, construído em uma noite chuvosa, encenaria melhor a proposta de mulher perdida. Outra estratégia do efeito realista é a atenção voltada para as ações e diálogos das personagens filmadas em preto e branco. A escassez de cores colabora para a elevação do tom dramático melancólico de *Navalha na carne*. Com essa técnica, a atenção do telespectador está voltada para o ambiente e para as personagens, para seus gestos carregados de simbolismo marginal e para seus diálogos desprovidos de pudor. Todo o discurso passa, assim, pela representação da ausência afetiva real entre as personagens. Este discurso aparentemente pobre que não almeja além do que a mão pode alcançar, metaforiza também, por meio da vanguarda cinematográfica brasileira, a opressão vivenciada por produtores culturais e artistas mais expressivos durante a ditadura militar (1964-1985). Entre os anos de 1980 e 1981, as adaptações cinematográficas dirigidas e roteirizadas das peças teatrais de Nelson Rodrigues, *Bonitinha, mas ordinária* (ou *Otto Lara Rezende*)<sup>45</sup> e *Perdoa-me por me traíres*<sup>46</sup> seguem a mesma linha de histórias que trata dos sórdidos desejos humanos contrastando com a moralidade social como em *Navalha na carne*.

Em 2005, Flávio Moreira da Costa organiza a coletânea *Crime Feito em Casa: Contos Policiais Brasileiros*, propondo a apresentação de narrativas policiais curtas escritas por vários autores brasileiros dentre eles Braz Chediak. O conto apresentado por

---

<sup>45</sup> O filme inicia com os comentários do crítico cinematográfico Luciano Ramos. “No final dos anos 70, o ciclo do ‘Cinema novo’ já tinha se encerrado e a única coisa que parecia se capaz de atrair o grande público para o cinema nacional era o erotismo. Ao lado do baixo nível das Pornochanchadas que dominaram totalmente a década de 70, entretanto, surgiu obras dignas, inteligentes e muito instigantes, nas quais o erotismo funcionava apenas como um pano de fundo. Esse é o caso de quase todos os filmes baseados nos textos do dramaturgo Nelson Rodrigues. Cineastas famosos obtiveram excelentes e lucrativos resultados adaptando as suas peças para o cinema. É o caso de Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor e Neville de Almeida, com *Boca de ouro*, *Toda nudez será castigada* e *A dama do loteação*. Mas foi em 1981, que o então pouco conhecido Braz Chediak, filmou aquele que iria superar todos os anteriores em termos de bilheteria, *Bonitinha mas ordinária*. Os exacerbados diálogos de Nelson Rodrigues deu suporte a uma história que reflete as contradições morais da classe média carioca e que já fora filmada em 1963, com Odete Lara e Jece Valadão. Bastante fiel ao texto original, *Bonitinha mas ordinária* mostra uma menina de dezessete anos violentada por cinco homens, por isso seus pais resolvem comprar um marido para ela. No decorrer do filme, assistimos a desagregação completa dessa família rica, tradicional e capaz de abandonar a qualquer escrúpulo só para manter as aparências. É nesse clima doentio de sexualidade reprimida e hipocrisia social que o drama se desenrola, apoiado nas figura marcantes de Lucélia Santos, José Wilker, Vera Fischer, e outros grandes nomes do cinema nacional, bom divertimento”. *Bonitinha, mas ordinária*. (Direção Braz Chediak). 1981. Duração: 01h47minmin.

<sup>46</sup> Em *Perdoa-me por me traíres*, Gilberto vive a certeza de que Judite, sua mulher, linda e sensual, tem um amante. A filha Ana, de 16 anos, acredita que sua mãe, Judite, se matou quando na realidade foi assassinada por seu tio Raul, irmão mais velho de Gilberto. Louco, Gilberto é internado em uma clínica. Sufocada pelo ambiente da casa do tio, com quem passa a morar, Ana sente-se tentada pela prostituição de luxo, a que é levada por Zaira Zambelli, sua colega de escola, muito mais experiente que Ana. No bordel de luxo, Ana se envolve com um velho deputado, fato descoberto, mas acobertado pelo tio, que tenciona tirar vantagem de Ana. *Perdoa-me por me traíres*. (Direção Braz Chediak). 1981. Duração: 01h31min.

Chediak chama-se “O peixinho dourado”, nome também de uma narrativa assinada por Dalton Trevisan (*Desastres do amor*, de 1968), importante contista da literatura brasileira. Moreira da Costa nos conta que Chediak “ensaaiou a mão num primeiro romance policial, ainda inédito. É por ter lido esses originais que resolvi pedir a ele que escrevesse um conto para esta antologia”. (MOREIRA DA COSTA, 2005, p.332). Publicado em 2010, *Cortina de sangue, uma aventura de Popeye* (romance referido por Costa) é o primeiro (e único) romance policial de Braz Chediak.<sup>47</sup>

### **2.3 A tradição da narrativa *noir* em “O peixinho dourado”, de Braz Chediak: “dente por dente, olho por olho”**

O conto “O peixinho dourado”, de Braz Chediak, pode ser associado àquela categoria da narrativa *noir* descrita por Duhamel em que a paixão desordenada e a excessiva violência se encontram, assim como as descrições frias e criação de personagens amorais. Tal como sugere a tradição *noir*, o conto, mesmo tendo uma voz narrativa em terceira pessoa, funde tempo e ação. Isto é, os acontecimentos se dão no mesmo instante da narração.

Num clima de mistério e mentiras, um homem sem entraves morais inicia uma trajetória de vingança pela morte de uma moça chamada Laura. No submundo marginal pelo qual desfilam todas as personagens exala a falsidade, inclusive na personagem principal que, além de não ser nomeada (é utilizado apenas o epíteto “o homem de terno cinzento”), esconde sua identidade, revelada apenas no final da narrativa quando sabemos que Laura é a filha desaparecida do “homem de terno cinzento”, um delegado de Polícia.

---

<sup>47</sup> O detetive criado por Chediak, Popeye, atua à margem, valendo-se de métodos muitas vezes ilegais e violentos para sua investigação. Ele conta extraoficialmente com os recursos da polícia (por meio de seu sócio, o delegado Bastos) e com alguns comparsas de rua, como Sabugo e Rato, este um perito de rua em arrombar fechaduras que, às vezes, presta serviços extraoficiais para a polícia, mantendo com esta um acordo de passividade às escuras. A partir de um jogo intertextual, próprio da literatura policial, Chediak o leva a personagem Norma Jean, que desempenha importante papel no conto “O peixinho dourado”, para o romance. Norma Jean aparece, em *Cortina de Sangue*, grávida e casada com a personagem alcunhada de Sabugo. Em “O peixinho dourado”, o irmão de Norma Jean, o garoto de olhos coloridos, é um menino também engraxate. Popeye, enquanto investigador assalariado e de caráter durão, trabalha conforme seus instintos; não segue as ordens de Max (chefe da agência de investigação e secretário de segurança pública) e faz das citações literárias de Bastos uma espécie de alter-ego em conflito com seus pensamentos. Em *Cortina de sangue*, Popeye é contratado para investigar o desaparecimento de Leila Santoro, uma importante atriz de televisão. A intriga envolve vingança, traição, poder, corrupção, amor bestial e muita violência, assim como prega as normas do gênero *noir*. O nome do detetive-protagonista de Chediak, ao contrário do que sugere várias personagens (elas se referem sempre ao desenho animado), é uma homenagem ao escritor William Faulkner que no romance *Santuário* (1931), nomeia por Popeye um violentador de criança.

Laura torna-se viciada em drogas e morre decorrente de uma overdose de cocaína após ser aliciada pelo namorado Tuxaviu a usar entorpecentes. O tema da vingança, que reaparece neste conto, pode ser considerado traço comum à tradição *noir*, mas não obrigatório a esta. Ao contrário do que vimos em “O Cobrador”, cuja vingança ocorre contra uma classe social a partir de antagonismos criados pela exclusão e pelo desequilíbrio econômico; aqui, o tema da vingança é mais pessoal e familiar.

Ao contrário da proposta fonsequiana, nesse conto de Braz Chediak, o protagonista, delegado da região do Rio Verde (Sul de Minas Gerais), não é uma personagem marginalizada, mas convive diariamente com o submundo do crime. A trama envolve, ainda, um menino engraxate de “olhos coloridos” (morador da Rodoviária de Três Corações); uma garota viciada em drogas apelidada de Norma Jean (referência clara a *Marilyn Monroe*) e dois perigosos traficantes, Tuxaviu e Chico do Ó. Toda a história se localiza espacialmente nas cidades de Três Corações, início da trama, e São Tomé das Letras.

A narração da violência de “O peixinho dourado” está circunscrita ao “novo realismo” brasileiro, valendo lembrar que este mantém certa proximidade com o gênero *noir*, principalmente a partir do tema da violência. Tânia Pellegrini, reportando-se à tradição do realismo brasileiro observa que

O que se vê como novidade, hoje, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência real quanto a representação violenta, via realismo, parece vir de toda parte, atingindo os mais diferentes seguimentos sociais e eclodindo em qualquer contexto. Enquanto representação, afirma-se como elemento discursivo e estilístico peculiar à contemporaneidade; brota com ímpeto e incidência antes insuspeitados, traduzindo, inclusive, subjetividades diferentes das tradicionalmente envolvidas com arte e literatura, e indicando, em letras e imagens, uma espécie de “normalização” estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito, do confronto e mesmo da crueldade e da barbárie. (PELLEGRINI, 2012, p. 39).

O conto de Braz Chediak, apesar de dotado de uma tensão menos violenta que “O Cobrador”, recoloca em “letras e imagens” a exacerbação a violência associada à ótica marginal representada, momentaneamente, pelo delegado-detetive. A história de vingança do “homem de terno cinzento” se inicia *in media res*, como se abrissemos a página e começássemos a leitura num ponto que poderia ser qualquer outro de sua trajetória.

O homem de terno cinzento parecia doente, quando entrou no banheiro da rodoviária. Sua pele estava amarelada, os cabelos desalinhados. Tirou o paletó, arregaçou as mangas e molhou o rosto na

pia, permanecendo muito tempo com a água escorrendo na concha das mãos. Só então o menino, encolhido sobre folhas de jornais, observou seus braços e percebeu as veias com marcas de agulhas e manchas azuis.

O homem olhou-se no espelho e passou as mãos trêmulas sobre a barba por fazer. Do outro lado o menino observava e o homem notou que ele tinha os olhos diferentes, cada um de uma cor.

Tirou da sacola uma pequena borracha transparente. Usando o isqueiro e uma colher preparou uma dose de droga. Fez um garrote, massageou a veia, entrou no cubículo do vaso sanitário e fechou a porta.

O menino ouviu um som rouco seguido de respiração alta. E quando o homem saiu, suas mãos estavam firmes, os olhos brilhavam e ele parecia estar numa viagem de barco que não precisava de remos, rio a baixo. O menino permaneceu sentado, encolhido de frio. Guardou sua caixa de engraxate numa velha mochila amarela e, quando o homem lhe ofereceu um papelote ele apertou a mochila entre os braços, como se se protegendo.

- Não. Só vou de cola, ou de fumo.

O homem deu-lhe uma nota:

- Toma. Compra seu fumo. É bom pra espantar o frio.

O menino hesitou antes de pegar o dinheiro, depois meteu-o no bolso, bafejou nas mãos para aquecê-las e disse baixinho.

- Obrigado. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 333).

A sugestão do cenário (não é preciso descrever com minúcias o banheiro de uma Rodoviária) e a apresentação detalhada do comportamento da personagem principal ajudam a compor traços da realidade do conto, fazendo com que suas personagens sejam abordadas como pessoas próximas do real, que agem de acordo com o meio em que vivem. A contextualização desse espaço já marca, de início, os tipos marginais representados no conto de Chediak, seres excluídos de um sistema de produção: um suposto viciado em drogas e um menor abandonado. Ambos, cada um de uma forma, são vítimas da sociedade que encontram na marginalia seu espaço de vivência. A narração antipsicológica, própria ao estilo *noir*, não informa os motivos interiores que levam o “homem de terno cinzento” a fazer uso do entorpecente, apenas sugere pela descrição posterior ao uso (mãos firmes, olhos brilhando) que o efeito lhe serve como um antídoto contra sua aparente doença. Dessa forma, o narrador nos direciona para a identificação da marginalidade através da descrição minuciosa do comportamento da personagem.

A passividade com a qual o menino-engraxate observa o “homem de terno cinzento” se drogar circunscreve a um tipo de conformação da realidade não menos violenta que a agressão física. Trata-se de uma violência simbólica que induz o indivíduo a se posicionar no espaço social seguindo critérios e padrões de um discurso dominante; no caso, o marginal. Ironicamente, apesar de o leitor ainda não ser informado, o exercício

desse tipo de poder sombrio corruptor da moral padronizada é realizado por um agente da lei. Assim, o delegado inverte o padrão maniqueísta do mocinho e bandido, assumindo, na trama, o contorno paradoxal do anti-herói da lei, que corrompe a vigência moral a qual tem o dever profissional de resguardar: seja por vingança pessoal, seja por desacreditar no sistema judiciário, tornando-se uma espécie de justiceiro-vingador.

A fragmentação da narrativa *noir* solicita a ajuda do leitor para preencher as lacunas psicológicas do conto; um exemplo dessa particularidade é não sermos informados dos sentimentos do menino-engraxate sobre a cena que ele presencia, o narrador confere a objetividade das descrições e deixa o leitor imaginar o motivo da recusa à droga. Dentro da ótica marginal, o “homem de terno cinzento” é “solidário” com o menino-engraxate, oferecendo-lhe dinheiro e mesmo a cocaína.

A narração da violência (física ou simbólica) inscreve leitores e personagens na mesma atmosfera narrativa, fria, cínica; tal como ostenta a tradição *noir*, criminoso, detetive e leitor estão colocados no mesmo patamar ético-moral, impregnados pela corrupção do mundo negro. Assim como o menino-engraxate é espectador do usuário de drogas, nós, leitores vicários, a partir da narração atenta, somos submetidos e, em certa medida, agredidos pela crueza da proximidade entre real e ficcional.

- Vou para o festival de inverno, em São Tomé. A que horas sai o ônibus? – o homem perguntou, articulando as palavras sem abrir a boca.

- Não tem mais ônibus. O festival tá terminando!

O homem vestiu o paletó e saiu. Passou pelo velho Fiat e, quando estava atravessando a ponte em direção à cidade, viu que o menino o seguia.

“Solitário, o garoto”, pensou.

No *trailer* da praça principal pediu um sanduíche. O menino ficou distante, num vão escuro entre os postes, e só depois que o homem foi servido aproximou-se e pediu um cachorro-quente.

- A conta é minha – o homem falou. – Dá também um refrigerante pra ele. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 334).

A referência ao Festival de Inverno de São Tomé das Letras (palco dos hippies), cidade próxima a Três Corações, sugere a movimentação da história por meio do deslocamento da personagem principal que, apesar de não sabermos ainda, está à procura de uma moça desaparecida (Laura). A descrição inicial que o narrador nos apresenta de um homem próximo ao descrito pelas “narrativas *noir*” é amenizada pela ideia de benevolência implicada no ato de alimentar o menino.

Considerando a concepção *noir* do conto, a ação solidária do protagonista ajuda a humanizá-lo na percepção do leitor. Ambas as cenas, a da oferta do dinheiro e da cocaína e

a do sanduíche, são tratadas pelo narrador com total imparcialidade, equiparando uma coisa a outra, ambas necessárias para contornar as dificuldades dos que vivem à margem. Desse modo, o narrador ressalta não só a complexidade de seu anti-herói (que não parece construído por maniqueísmos) como sugere a identificação existente entre as duas personagens (o olhar curioso do menino evidencia muito isso). No espaço marginal em que transitam, o homem e o menino se equivalem e mutuamente se confortam. Atender à fome do menino, em certa medida, evidencia a tentativa de contornar uma carência. A ausência de explicações sobre as personagens (não sabermos suas histórias) faz com que o leitor compartilhe e imagine uma realidade (qualquer que seja) já reconhecida pela ideia da degradação, da ruína periférica. Tânia Pellegrini, reportando-se à arquitetura sombria da obra de Marçal Aquino, aponta que o ambiente realista e de fácil reconhecimento pelo leitor médio dispensa a necessidade de detalhes que prezam o efeito de real. Segundo a autora,

Por isso, estão ausentes as descrições minuciosas, que Barthes recrimina como (pormenores inúteis), pois destinadas a produzir o tradicional (efeito de real); elas, de fato, aqui não são mais necessárias, pois a realidade de que partiriam é de todos sobejamente conhecida e parece aspirada diretamente para dentro da narrativa. (PELLEGRINI, 2012, p. 43).

Relembrando a concepção de Todorov, aqui, ao contrário da “narrativa de enigma”, pretende-se ir da causa ao efeito. A partir do indício do uso de entorpecente (causa), o suspense é mantido pela expectativa do que vai acontecer (efeito).

E quando o garçom se afastou, tirou uma pequena foto colorida e mostrou-a.

- Conhece? O menino examinou-a. Era uma garota de 15 anos, delicada, olhar sereno, um peixinho dourado, pingente, na orelha esquerda.

- Laurinha. Era amiga de minha irmã, Norma Jean, que trabalha em São Tomé. O homem guardou a foto. O menino continuou, com orgulho:

- Minha irmã é gerente da Pousada do Buda! O homem mordeu o sanduíche e, com a boca cheia, sussurrou:

- Onde é que eu encontro o Chico do Ó? O menino pegou a mochila num movimento rápido:

- Não tem ninguém em Três Corações com esse nome! O homem segurou-o pelo braço:

- Quer ir comigo a São Tomé? O menino ficou imóvel. Sua voz saiu sussurrada:

- Eu não gosto de São Tomé! (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 334, grifos nossos).

Pela primeira vez, o “peixinho dourado” objeto símbolo da vingança do “homem de terno cinzento” é referido pelo narrador. A representação desse objeto símbolo lembra a dificuldade do ser humano em acessar e desvendar um mundo submerso e silencioso que parece metaforizar a falta de intimidade do “homem de terno cinzento” com a filha desaparecida, quase estranha a ele. A estranheza também salienta o tom desse diálogo, que a princípio poderia sugerir apenas um ato de caridade, caso não considerássemos que o leitor de narrativa *noir* é sempre desconfiado das intenções das personagens. O narrador não põe o leitor a par de explicações mais significativas como, por exemplo, quem é Laurinha e qual sua relação com as personagens descritas até o momento. A objetividade das representações indica que o narrador informa o necessário para a construção da história, isto é, todos os índices e cada palavra tem um propósito, mesmo que seja o de criação do suspense, visto que a narrativa policial *noir* não se constrói por adereços. Assim, o encontro aparentemente casual no banheiro da rodoviária e o ato solidário com o menino parecem uma estratégia para atrair a atenção do engraxate. Por ele não se mostrar tão receptivo ao consumo do entorpecente, a próxima estratégia do protagonista é persuadi-lo atendendo a mais elementar necessidade do menino pobre, a fome. Todos esses indícios servirão na sequência da investigação do “homem de terno cinzento” a um propósito ainda em suspenso ao leitor. Dessa forma, a narrativa se constrói em dois níveis: o da astúcia do “homem de terno cinzento” que, nessa cena, persuade o menino visando seu interesse; e ao nível da estratégia narrativa que objetiva privilegiar os tons da violência, da manipulação e cinismo do submundo marginal.

O “homem de terno cinzento” sabe quem é o menino-engraxate e por uma razão, ainda desconhecia pelo leitor, precisa dele. O diálogo se torna estranho pelo fato do leitor não ser informado dos fatos que as personagens já espreitam, a tentativa de fuga do menino evidencia que ele não está alheio à personagem Chico do Ó. O reconhecimento de que o protagonista antecede ao leitor e mesmo ao narrador provoca uma quebra significativa da inserção do conto na estrutura *noir*. Uma razão pela qual a simultaneidade narrativa é privilegiada na tradição *noir* diz respeito ao fato de que as ações violentas ambientadas sempre à margem social conotem mais veracidade – o tempo da ação limita-se ao seu movimento, sem que as personagens realizem extensas maquinações. Dessa forma, a estrutura de “O peixinho dourado” sugere um hibridismo próximo ao referido por Todorov a respeito das obras de Dashiell Hammet e Raymond Chandler: ambas são um intermédio entre a “narrativa de enigma” e a “narrativa *noir*”. O mistério que o “homem de



terno cinzento” sustenta parece caminhar ao estilo da “narrativa de enigma” em que somente no final alcançaremos a verdade. É preciso considerar, no entanto, que essa descoberta da verdade não ocorrer simultaneamente entre leitor e detetive, já que o “homem de terno cinzento” sabe de antemão que se trata de uma vingança. Todavia, aspectos ligados à “narrativa *noir*”, como a exacerbação da violência, a brutalidade das personagens e cenários marginais, fazem com que “O peixinho dourado”, mesmo sem atender ao rigor da forma, se associe pelo conteúdo à tradição negra. Isso decorre, em parte, do hibridismo próprio desta vertente policial.

Na cena do diálogo entre o menino e o homem são “apresentadas” (de modo rasteiro) outras personagens do conto. Dentre elas, a mais importante Norman Jean (estereótipo de *Marilyn Monroe*) por ser a próxima pista seguida pelo detetive. Outras informações são dadas ao leitor: seu destino é São Tomé das Letras por que lá estão Norma Jean e Chico do Ó. Todos os indícios conotam imagens símbolo de um mistério que não se sabe qual. O narrador completa o sentido do diálogo rápido feito com falas curtas, descrevendo racionalmente as reações das personagens. Ainda que não saibamos, todas as personagens significativas da história, exceto o namorado de Laura, foram apresentadas nesta cena. Assim, o leitor, ainda em suspenso, tenta entender o interesse do protagonista pelas personagens (Chico do Ó, menino-engraxate e Norma Jean).

As ruas cheiravam a corpos, urina, álcool, maconha. Uma hipponga velha dormia sobre a placa BEM-VINDO A SÃO TOMÉ a seu lado um velho de barbas brancas, olhos desiludidos e cansados, que em outros tempos deve ter sonhado com Woodstock, paz e amor, fumava um baseado microscópico, queimando os dedos. [...].

A Pousada Terceiro Olho do Buda estava vazia. Nas paredes, um quadro semelhante a um carro de bois tentava dar um pouco de mineiridade ao ambiente. Num velho sofá uma jovem de cabelos oxigenados brincava com um peixinho num aquário sobre a mesinha de centro. Devia ter uns 20 anos e era bonita. Um baseado caiu de sua mão quando ela virou a cabeça em direção ao visitante. Seus olhos estavam vermelhos e não era de chorar nem de tristeza. Talvez estivesse dopada há muitos anos, talvez desde o ventre da mãe.

O homem sentou-se na poltrona, corpo inclinado, de frente para ela, e viu que o peixe, que girava no aquário, era de plástico dourado. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 335).

A imagem da cidade sugere o movimento contracultural que teve auge no Brasil na década de 1960, sensibilizado, em parte, pela contestação das normas sociais conservadoras. Trata-se de um estilo de vida voltado para pessoas com “espírito” libertário, um tipo de cultura alternativa ou marginal, voltada para as mudanças da consciência, dos valores e do comportamento. Nessa perspectiva, o movimento hippie é

considerado a expressão mais significativa da contracultura no Brasil. A frase idiomática “paz e amor”, máxima do movimento hippie que contestava o uso da violência, reforça a ideia de que o “homem de terno cinzento” entrava num tipo de palco subversivo que cheirava concupiscência.

Na descrição do cenário da Pousada, o quadro na parede, que “tentava dar um pouco de mineiridade ao ambiente”, contrasta com a cena da garota se drogando e revela o tom irônico do narrador diante daquela situação avessa aos valores morais familiares, associados a um estereótipo do interior de Minas Gerais. Tal passagem ilustra bem o tom de humor ácido da “narrativa *noir*”. A descrição atenta (olhos vermelhos, falta de sentimento) reforça a escassez de vida consequente da cultura do “não ter”. Nesse ponto, o conto assoma o contraste entre os que não têm acesso aos benefícios do consumo por falta de oportunidade e os que deliberadamente optam pelo desprovisionamento de conforto e pelo estilo naturalista que comumente se relaciona ao uso desordenado de entorpecentes. Paradoxalmente, esse estilo libertário de vida não burguês está inserido na economia capitalista; nesse caso, através do tráfico ilícito de entorpecentes e, portanto, ao crime organizado. Assim como em “O Cobrador”, temos, em “O peixinho dourado”, uma imagem cíclica perversa do sistema capital que incentiva o consumo, assevera desigualdades e impõe a violência.

Contudo, o silêncio de Laura (ela está morta) não permite saber se sua posição marginal era uma opção, pois todas as informações a seu respeito são dadas por outros. A partir do diálogo com Cleonice, nome real de Norma Jean, o verdadeiro interesse do “homem de terno cinzento” começa a ser revelado ao leitor. Toda a cena é construída a partir de muita violência.

- Eu não quero me hospedar. Estou procurando o Chico do Ó.

A jovem demorou segundos antes de responder. [...].

- Eu só quero uma informação. Fiz um serviço pra ele. Ele matou um menino em Três Corações. Ele fez uma venda de droga e não pagou ao Chico. Um menino engraçado. Tinha os olhos diferentes, cada um de uma cor. Guardava a caixa de engraxate numa mochila amarela. Fui eu quem dei sumiço no corpo. O Chico ainda não me pagou o serviço. [...].

Um grito fino saiu de sua garganta no mesmo instante em que se arremessou contra o homem. Ele puxou seus punhos e ela caiu sobre ele, na poltrona. Havia recuperado a força da juventude, suas unhas eram afiadas. O homem virou-se com um movimento brusco e deu-lhe um tapa de mão aberta. [...].

- Assassino filho da puta. O menino é meu irmão. Fui eu quem fiz a mochila. Ele é meu irmão. Ele não é traficante.

O homem deu-lhe um violento murro no peito e ela caiu, derrubando o aquário. Tentou pegar o peixinho dourado, mas o homem

levantou-a pelos cabelos e deu-lhe outro murro. Ela rolou pelo chão de pedras, engatinhou em círculo, sem rumo, até que encontrou a poltrona.

- Filho-da-puta-. Filho-da-puta!

Ela disse, tentando se erguer, e viu o revólver. Um revólver niquelado, cabo de madreperla.

Seus olhos custaram a caminhar da arma até o rosto do homem. Sua voz demorou a sair.

- Ele fica na Casa de Pedra. É no topo da pedreira, uma casa grande...

O homem pegou o peixinho dourado do chão e saiu. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.336-337).

Como se intuísse que Norma Jean não atenderia outra forma de persuasão, e ao mesmo tempo atendendo à tradição *noir*, o suposto detetive não hesita em surrá-la e atestar a falsa história sobre a morte do menino-engraxate. Tão corruptível e cruel quanto o criminoso, o detetive *noir* revela sua face desumana perseguindo e violentando fisicamente a mulher. A necessidade do suposto detetive aproximar-se do menino-engraxate se explica como parte do projeto de persuasão para saber o paradeiro de Chico do Ó.

Apesar da falsa história sobre a morte do menino-engraxate, a violência com que o “homem de terno cinzento” trata Cleonice para obter a informação sobre Chico do Ó sugere que o detetive tem contas a acertar com o traficante. Mas o leitor ainda é mantido em suspense pelo narrador e protagonista quanto ao motivo real do desejoso encontro. Nessa perspectiva, todo o conto gira em torno da expectativa do leitor sobre uma verdade tangível; por consequência, o leitor se torna espectador tal como ocorria nas “narrativas clássicas de enigma” sem, no entanto, que se tenha um detetive que ao final da história conforme sua emoção por meio de uma retórica racional. O narrador acompanha, assim como o leitor, os passos da personagem principal em sua trajetória de vingança (sem que saibamos, ainda, que se trata de uma vingança). Desse modo, o narrador de “O peixinho dourado” não parece possuir informações prévias ao leitor, diminuindo a distância existente entre ambos. Como a narrativa não é retrospectiva, narrador e receptor caminham juntos sendo passíveis de serem enganados.

O diálogo entre o suposto detetive e Norma Jean acontece ao estilo *noir*: é frio, obscuro, seco e sem floreios, abusando do coloquialismo e particularmente dos palavrões. Boileau-Narcejac apontam que este estilo nu e voluntariamente pobre da linguagem deixa de lado a retórica existente na “narrativa de enigma”, assemelhando-se, dada a profusão de diálogos, a uma espécie de relatório policial. Mesmo em cenas de violência exacerbada, o autor nunca se comove ou toma partido, pois seu detetive não é pago para isso. (Cf. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 61). Como veremos ao final da narrativa, essa isenção

emocional do “homem de terno cinzento” não o faz desumano; ao contrário, ele parece apenas determinado a seguir seu propósito de vingança, mesmo que por meio ilícitos e aparentemente cruéis. A esse respeito vale lembrar as observações de Sandra Lúcia Reimão sobre a amoralidade do detetive da “narrativa *noir*”, pois é esta que o faz realmente humano: como uma pessoa de carne e osso ele pode ser corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, tanto quanto o contraventor que procura. (Cf. REIMÃO, 1983. p. 81).

A cena também parece atender a intenção de representar a solidão que violenta o mundo à margem. Rememorando o encontro do “homem de terno cinzento” com o menino-engraxate no *trailer*, este, segundo o narrador informa, se sente “orgulhoso” pela irmã, mas não desejoso de ir à cidade vê-la. Por outro lado, o desespero pela “morte”, do irmão capaz de vivificar as forças de Cleonice, indica a reciprocidade afetiva de ambos. As lacunas psicológicas são, assim, preenchidas pelo leitor a partir de pequenas peças dadas pelo narrador. O indício, ainda no *trailer*, de o menino-engraxate tentar fugir diante do questionamento sobre Chico do Ó, parece evidenciar algum motivo relacionado ao traficante que induz o menino se manter afastado da cidade de pedras. Contudo, razões à parte, se considerarmos a violência como força corruptora (física ou abstrata) empregada contra a vontade ou liberdade individual, podemos pensar que o menino-engraxate está inscrito na forma de violência afetiva pelo desamparo e impossibilidade de estar com a irmã.

Em posse da informação sobre o paradeiro de Chico do Ó, o “homem de terno cinzento” já é mostrado, pelo narrador, à porta da casa do traficante. Tal procedimento narrativo de quebra (e ausência) dos fatos ajuda a agilizar a ação, levando-a para seu desfecho.

Chico do Ó abriu a porta e pegou o peixinho, levantando-o contra a luz. Seus lábios secos mexiam para os lados. [...].

- O que você quer?

- Branco.

- Eu não mexo com isso. Norma Jean é drogada. Ela te informou errado. O homem de terno cinzento mexeu o pescoço, como se sentisse enforcado pela camisa.

- É pra meu uso. Vim pro festival de inverno. O meu acabou... Ouviram ruídos lá fora. Chico do Ó empunhou o revólver. O homem falou voz arrastada:

- É o vento. Nessa droga de cidade não para de ventar. Chico esperou alguns segundos, colocou novamente a arma sobre os joelhos. Pelo espelho da cristaleira o homem notou a sombra que se aproximou sob a porta. Chico pegou o copo e levou-o aos lábios no instante em que

a porta se abria. O homem do terno cinzento abaixou-se veloz, pegou seu revólver no coldre do tornozelo e disparou. Chico do Ó sentiu o impacto do chumbo na testa, seus olhos pálidos se arregalaram. O copo caiu da mão, o revolver caiu do joelho, o corpo caiu tremendo. O homem ouviu o clic da arma em suas costas e disse, devagar:

- Não tem balas. A jovem apertou o gatilho outra vez e, decepcionada com a arma descarregada, jogou-a contra o homem. Ele desviou-se, segurou-a pelo braço e levou até a cadeira. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 337).

O realismo que Chediak confere à cena do assassinato é intrínseco à proposta crua do “novo realismo” da narrativa brasileira contemporânea. Tânia Pellegrini, analisando o conto “Boi”, de Marçal Aquino,<sup>48</sup> descreve o tipo de realismo do autor que se aproxima da proposta de Braz Chediak:

O realismo de Aquino, então, é visceral e de outro tipo: suga o real concreto, quase sem mediação, em cenas e movimentos rápidos, *shots* curtos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira pessoa ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos discursivos ou rarefações psicologizantes. Tudo bastante cinematográfico [...] e facilmente reconhecível por qualquer leitor; tudo simples, claro, objetivo, articulado com a agudeza quase científica de um observador naturalista, sem complacência para com o real concreto. (PELLEGRINI, 2012, p. 43-44).

“O peixinho dourado” (e em especial a cena do assassinato de Chico do Ó) expressa as particularidades previstas por Pellegrini em relação à narrativa de Aquino, pois o desfecho do assassinato é rápido e sem floreios, e o diálogo dotado de falas curtas e frias. O modo como o “homem de terno cinzento” manobra a arma retirada do tornozelo ao mesmo tempo em que prevê a chegada de Cleonice parecem roteirizadas, ensaiadas tais como as lutas entre mocinho e bandido encenadas pelos velhos faroestes americanos. Trata-se, nesse caso, da representação da luta do bem contra o mal, pois o leitor sabe que Chico do Ó é um traficante de drogas e, portanto, uma espécie de símbolo do mal social, ao passo que não sabe ainda quem é o “homem de terno cinzento” – apesar de reconhecê-lo como inscrito no território da violência (usuário de drogas; assassino de crianças; capaz de surrar uma mulher).

Ironicamente, Chico do Ó morre sem saber o motivo. A precipitação de Norma Jean deixa dúvidas se o “homem de terno cinzento” iria expor ao traficante o real motivo

---

<sup>48</sup>Segundo Pellegrini, “Marçal Aquino ficou conhecido especificamente por utilizar a violência como *leitmotif* de seus contos, romances e roteiros de cinema, na esteira da matriz criada antes por João Antônio, [...] cuja ficção já vicejava uma pilantragem miúda, gestada e nutrida pela desigualdade social. Outra matriz já exaustivamente estudada é Rubem Fonseca, que aprofunda essas feridas, introduzindo uma crueldade descarnada e fria em relação ao ser humano, até então, inédita em nossa prosa”. O conto “Boi” (2003) se encontra na “coletânea *Famílias terrivelmente felizes*” (PELLEGRINI, 2012, p. 41-42).

de sua presença antes de assassiná-lo. O modo impassível do “homem de terno cinzento”, não demonstrando ódio ou algum outro sentimento, imprime a plena concordância com o gênero *noir*, que prescreve o rigor impessoal do detetive. O leitor, em suspenso, acompanha a trajetória de um assassinato sem motivo manifesto. Entretanto, o leitor sabe que a vítima é um traficante, colocando o “homem de terno cinzento”, provisoriamente ao menos, do lado do bem. Parte dessa configuração é dada pela descrição rápida do cenário onde se localiza a casa de Chico do Ó, no alto de uma imponente pedreira, e do comportamento do traficante, calmo e bebendo uísque. Esse dois aspectos deixam evidente a imagem afortunada de um traficante de entorpecentes que desfruta os benefícios adquiridos através do banditismo. Dentro do contexto da história, a representação ativa do traficante está associada ao provimento da luxúria harmonizada pelo consumo de entorpecentes por personagens que vivenciam o festival de inverno. O outro lado do cenário é representado pelas ruas e becos sujos da cidade, lugares destinados ao mundo marginalizado por onde perambulam velhos hippies desiludidos e meninos abandonados.

A cena do assassinato ajuda a compor a destreza intelectual e física do detetive de Chediak capaz de prever o interesse do traficante pelo “peixinho dourado” (objeto-símbolo que liga as personagens e as histórias) e a fúria de Cleonice diante da possível morte do irmão (espécie de duplo da vingança imposta por ele mesmo) e de matar Chico do Ó apenas com um tiro certeiro: “O copo caiu da mão, o revolver caiu do joelho, o corpo caiu tremendo”. A velocidade da cena (construída por meio de frases curtas e pela ênfase no verbo “cair”), inesperada para o leitor, projeta o controle emocional do “homem de terno cinzento”, capaz de avançar passo a passo, pista a pista (conforme um detetive da “narrativa de enigma”) em busca do culpado (indireto) pela morte de Laura.

O narrador do conto opta por apontar os detalhes da cena a partir de um diálogo estranho entre os dois homens. A narração, apesar de abrandar a cena do assassinato inserindo certa poeticidade na representação (essa poeticidade está aliada à concisão e rapidez da cena), não rompe com o tom bruto, seco e sarcástico próprio ao gênero *noir* e sua associação ao “realismo feroz” de Fonseca (segundo Candido) e “visceral” de Aquino (segundo Pellegrini). Estão todos inscritos na tradição do realismo na nossa literária urbana.

Libertário, subversivo, confiante, contestador de tradições e instituições, encarnava então o que havia de mais moderno em arte e literatura. Assim cresceu e se ramificou, fazendo da objetividade da experiência, da vida quotidiana e da luta do indivíduo contra um “mundo extremo” seu tema preferencial. O que se modificou aos poucos, ao longo do tempo, foram

as posturas e os métodos adotados pelos escritores, os traços mentais e efetivos que imprimiram às obras, a escolha e a disposição dos detalhes da vida cotidiana observados, em suma, a organização e articulação coerentes dos materiais representados, consubstanciando uma inter-relação dialética entre indivíduo e sociedade, em cada momento. (PELLEGRINI, 2012, p. 38).

Cumprido o assassinato, o “homem de terno cinzento” se detém em Norma Jean, personagem que tem a função narrativa de dar entendimento à trajetória de vingança do suposto detetive.

- Desculpa eu ter batido em você. Fui obrigado, senão você ia perceber que era tudo uma farsa. Seu irmão está vivo. [...]. Pegou uma pequena fotografia no bolso.

- Você conheceu? A jovem pegou a foto e olhou-a com tristeza. Custou a responder.

- É Laura. Era minha amiga. O peixinho... Foi eu quem deu pra ela. Eu faço artesanato. Foi ela quem me apelidou de Norma Jean. Meu nome é Cleonice. Mas quando pinte os cabelos de loiro ela disse que fiquei parecendo com uma artista antiga. Marilyn não sei o quê, que o pessoal chamava de Norma Jean. Ela queria ser artista. O homem pegou a foto com ternura. A moça continuou, como se sonhasse:

- Nós viemos pra São Tomé. Ela gostava de ver o pôr-do-sol e cantar. Cantava músicas esquisitas, dizia que eram indianas. Depois conheceu um cara chamado Tuxaviu. Ele tinha língua presa. Acho que foi por isso... ela tinha pena das pessoas. Ela fez um colar com um dos peixinhos e pendurou no pescoço dele. Era amigo do Chico do Ó. Disseram que iam levar a gente pra televisão, pra trabalhar em novela no Rio. Foram eles que fizeram a gente cheirar. Eu não queria. Laurinha não queria... eles riram, disseram que era uma vez só... A gente se viciou. Um dia a gente cheirou demais, Laurinha não aguentou. O coração... Eles deixaram o corpo dela na pedreira. Disseram que se eu contasse pra alguém... O senhor conheceu ela:

- Era minha filha.

A jovem encarou o homem, surpresa. Ele guardou a foto e tirou algumas notas na carteira. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338).

A partir do diálogo com Cleonice, o “homem de terno cinzento” reafirma a contraface do detetive humanizado das narrativas *noir*, já esboçada anteriormente pelo ato solidário com o menino-engraxate. O mesmo questionamento feito ao menino, ainda no *trailer*, sobre conhecer a garota da foto é refeito à Cleonice com a singular e significativa diferença do tempo verbal: agora se referindo a Laura no passado revelando que ela está morta. Nessa perspectiva, o menino-engraxate atua principalmente como elemento de conexão que ganha sentido na relação com outras personagens. Para o narrador, o menino-engraxate serviu tanto para viabilizar a imagem de Laura ao leitor como para confundir-lo sobre a (morte da) personagem.

Os irmãos ganharão significados exteriores à trama, sendo, por assim dizer, “libertos” pelo suposto detetive – “Sai fora dessa e tira ele também. [...] tirou algumas notas da carteira. Toma. Pega seu irmão e cai fora. Suma. Vão pra outra cidade, para o Rio, São Paulo, sei lá. Mas... É a única maneira de vocês não morrerem”. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338-339). A atitude complacente do suposto detetive parece servir a dois propósitos, o de preservar Cleonice e o irmão de uma possível perseguição de outros traficantes e ao mesmo tempo de eliminar testemunhas de seu crime.

A vontade de saber mais sobre a filha, ou mesmo, percorrer os caminhos por onde tortuosamente ela se perdeu, parece estar amalgamado na própria trajetória de vingança de seu pai. Percorrer a cidade de São Tomé detalhando as características das pessoas que frequentam o festival de inverno, estar com Norma Jean na situação do uso de entorpecente e se apresentar como um usuário que precisa e por tanto se “resigna” ao traficante, metaforiza a trajetória de vida de Laura que é subvertida ao propósito de vingança do “homem de terno cinzento”. Nessa perspectiva, a vingança do suposto detetive destitui a noção de um justiceiro que prima exterminar o banditismo, acolhendo a ideia de um pai, ao que parece ausente, em busca dos traços significativos da filha. Norma Jean e o menino-engraxate seriam, então, uma espécie de compensação pelo que o pai não conseguiu ser, ou fazer pela filha (livrá-la do perigo eminente). – “Ele ainda não transa droga, mas está quase. Já conta vantagem dizendo que cheira cola e puxa fumo. [...] O festival acabou. O pessoal tá comento a sair. Qualquer um te deixa na Rodoviária de Três Corações.” (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338-339).

Para eliminação dos vestígios do crime, o “homem de terno cinzento” precisa compor mais uma cena:

A menina afastou-se. O homem fechou a porta, tirou do bolso um punhado de balas e carregou o revólver niquelado. Limpou-o com um lenço, colocou-o na mão de Chico, apertando-o forte na coronha, e ajudou-o a disparar dois tiros.

Depois pegou a arma do morto e colocou-a no bolso.

Foi até o banheiro, lavou o rosto, molhou um pedaço de papel higiênico, esfregou-o sobre as manchas azuis e as marcas de agulhas, tirando-as dos braços, jogou-o no vaso e apertou o botão da descarga. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.339).

O suposto detetive usa seus conhecimentos de policial para encobrir os rastros do crime criando uma cenografia que falseia a realidade da morte de Chico do Ó. Deixar o revólver niquelado cabo de madreperla nas mãos do traficante sugere um estratagema ainda encoberto ao leitor, evidenciando a impostura de seu comportamento. Toda trajetória



de vingança do “homem de terno cinzento” envolve fingimentos estratégicos. Mesmo sua identidade ainda é falseada pelo uso de uma alcunha, o leitor ainda em suspenso não sabe a identidade do pai de Laura, assim como não é informado pelo narrador ou protagonista sobre o paradeiro de Tuxaviu, personagem importante na trajetória de morte de Laura. Parte da farsa do “homem de terno cinzento” está ligada à imagem marginal projetada pelas marcas falsas de usuário de drogas e pela simulação do uso no banheiro da rodoviária de Três Corações. A construção de tal personagem marginal garante não só mais realismo à encenação como promove uma maior ambiguidade de sua figura. Assim, a personagem ganha múltiplas acepções no conto: de usuário de drogas a detetive; de detetive a matador profissional; de matador a pai; de pai a delegado de Polícia, tudo isso sem que o leitor saiba de seu nome, ele é apenas “o homem de terno cinzento”. A narrativa de Chediak promove, assim, uma inversão na identidade de seu protagonista:

Quando chegou à delegacia o jovem detetive de plantão foi a seu encontro:

- O senhor parece cansado, doutor. Não dormiu:
- Passei a noite lendo.
- Romance?
- A bíblia!
- Eu sei. Aquele negócio de tomar porrada e virar a outra face.
- Ou dente por dente, olho por olho. Alguma novidade?
- Coisa micha. Mas em Três Corações o negócio ferveu.

- Descobriram quem matou o Tuxaviu. Foi o Chico do Ó. Acharam o corpo dele em São Tomé. O delegado tirou seu paletó cinzento, pendurou-o cobrindo a placa “Delegacia Regional e Rio Verde”, e serviu-se de uma caneca de café. O jovem detetive continuou:

-Tinha um revolver niquelado com ele. O perito diz que foi o mesmo que matou o Tuxaviu. E perto do corpo um peixinho dourado, igual ao que ele usava no pescoço. Houve troca de tiros. É disputa de ponto, ou queima de arquivo. O assassino fugiu. O delegado tomou um gole de café.

- Tem alguma ocorrência:

- Só coisa sem importância. Com esse frio ninguém sai nas ruas. Uma briga de marido e mulher, um bêbado que quebrou uma vitrina e um varredor da rodoviária que encontrou uma mochila amarela no embarque para o Rio de Janeiro. Pensou que fosse bomba. Era só uma caixa de engraxate. Anda vendo televisão demais. O detetive saiu. O delegado foi até o arquivo, tirou um álbum de fotografias, arrancou uma em que dois homens sorriam para as pedras de São Tomé. Abriu uma caixa de lápis de cor e desenhou um peixinho dourado na testa de cada um. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.339-340).

A trajetória de vingança, que se inicia *in media res*, é retomada ao final da narrativa, informando ao leitor que o delegado já havia estado em Três Corações para matar Tuxaviu, o homem responsável pelo aliciamento de Laura e um dos culpados

indiretos pela sua morte. O revólver colocado nas mãos de Chico do Ó o culparia da morte de Tuxaviu, forjando uma briga entre traficantes. O ato do delegado se justifica dentro de sua trajetória de vingança pessoal, mas o mostra lado a lado com o mundo do crime.

A imagem do peixinho dourado ganha significados diferentes no decorrer da história. Primeiro, ela surge como pingente na orelha esquerda de Laurinha que é reconhecida na foto pelo menino engraxate; nesse contexto, é símbolo de beleza, juventude e da liberdade associada ao mistério da figura de Norma Jean. Em outro momento, a imagem do “peixinho dourador” de plástico no aquário sugere mentira, falsidade, um peixe morto falseando a vida, assim como Norma Jean aos poucos se mata pelo uso de entorpecentes. Nas mãos do “homem de terno cinzento”, o peixinho dourado de plástico é um passaporte para a entrada na casa do traficante. Nas lembranças de Cleonice, é símbolo de amizade. No pescoço de Tuxaviu, confere a resignação de Laura diante dos desejos do namorado; espécie de elo sedutor que une o casal. No momento final, desenhado na foto no meio da testa de Tuxaviu e Chico do Ó, representa a consumação da vingança do delegado-detetive-pai. De acordo com as convenções do gênero *noir* e as subvertendo em certo sentido, o detetive, aqui, é substituído por um delegado de polícia que, a despeito de ser institucionalizado, comporta-se tal como o detetive de qualquer “narrativa *noir*”, que participa ativamente dos “escombros do mundo”.

A temática do mundo do crime ganha destaque na narrativa de Braz Chediak a partir da configuração de seus personagens, todos de alguma maneira associados ao submundo do crime e à marginalia. A expressão mais trágica desse mundo é representada por Laura, a filha desaparecida do “homem de terno cinzento”, vítima do vício. Atribuir à Laura características singelas e doces (gostar de música indiana, ver o por do sol e se solidarizar com as pessoas) ajuda a construir uma imagem de inocência que justifica, dentro da perspectiva do anti-herói, a simpatia do leitor pelo “homem de terno cinzento” e, mesmo, e sua trajetória de violência – reconhecida, no entanto, apenas no final da narrativa. A narrativa do conto, assim como assegura o rigor da “narrativa *noir*”, se constrói a partir de imagens realistas e secas, levando o leitor para dentro da ação. Todo o conto parece um mosaico de informações e situações que compõem um enredo que apreende o leitor pelo impacto e vivacidade da trama. O tema da vingança, apesar de bruto, não é alheio ao leitor que compreende a força da narrativa policial *noir* e dos fundamentos que constroem a violência de seu protagonista.

Examinando a construção do conto, podemos dividi-lo em quatro partes considerando o deslocamento do “homem de terno cinzento”. A primeira se dá na Rodoviária e na Praça Central de Três Corações quando o protagonista nos é apresentado como um possível usuário de drogas, e a procura por Chico do Ó pode estar associada à compra de entorpecentes. A segunda parte se localiza em São Tomé das Letras, mais especificadamente na Pousada onde Cleonice trabalha. Nesse momento, toda a cena sugere que o “homem de terno cinzento” seja um matador de aluguel e que a procura pelo traficante e por Laura esteja associada a dívidas de drogas. O terceiro espaço-momento do conto se dá na casa de Chico do Ó e na revelação final do propósito do “homem de terno cinzento”: a vingança pela morte da filha Laura. A quarta e última parte se dá com a revelação não esperada pelo leitor de que o “homem de terno cinzento” é, na verdade, um delegado de polícia que utiliza o aparato institucional para vingar a morte da filha. A construção do conto evidencia, assim, o tema da falsidade como princípio estruturador e organizador da narrativa, já seu protagonista é um homem construído mediante várias realidades associadas ao mundo marginal: viciado em drogas; detetive; matador profissional e agente do tráfico. Se o tema da falsidade, representado pela imagem do “peixinho dourado”, é estruturador da narrativa no nível formal; o da vingança se sobressai no nível do enredo, pois se trata, em último caso, da história de um pai que vinga a morte da filha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa dissertação de Mestrado, *A violência como protagonista: a tradição noir na narrativa (policia) mineira*, tratamos, em linhas gerais, da classificação das duas principais vertentes da literatura policial. O gênero policial criado por Edgar Allan Poe pode ser entendido como um tipo de narrativa ficcional que apresenta um enigma que envolve, sempre, a solução de um crime. No interior do gênero, a investigação obedece a uma ordem de descoberta, tendo como referência o crime e seus índices (as pistas deixadas pelo criminoso). A história do crime e a história do inquérito constituem a estrutura básica da “narrativa de enigma”. Ambas as histórias são, na verdade, um pretexto para a exposição de um problema que mostre a superioridade do investigador em relação ao comportamento humano. A arquitetura da narrativa aguça o medo e a curiosidade do leitor pela minúcia investigativa do detetive, que não abandona o caso até chegar ao culpado. O arquétipo do detetive racional pretende um tipo de narrativa que expõe a eficiência e superioridade intelectual concentrada na minoria, reflexo de uma função ideológica para a qual o mais apto também é o mais rico ou nascido em uma família tradicional. Dupin e seus herdeiros avessos à violência física configuram um tipo simbólico da ordem moral aceita socialmente que, indiretamente, violenta a massa popular (personagens que não se associam a uma elite cultural e social) pela estilização da ilegalidade delinquente constar entre os que se encontram à margem da imagem socialmente idealizada.

De acordo com os autores e as épocas, podem ser acrescidos, excluídos ou mantidos elementos que compõem o universo da narrativa policial, sem necessariamente haver supressão da matriz estruturante. Assim, elementos como medo, ódio, mistério, suspense e curiosidade são dosados conforme a forma e o conteúdo narrativo da obra.

Na tradição *noir*, a narrativa realizada em primeira pessoa otimiza a fusão da história do crime e da investigação passando à representação realista de uma trama viva, realizada por personagens e situações que aproximam ficção e realidade. Temas que abortam o mundo do crime, com os seus guetos e habitantes, detetives corruptos e tipos ambíguos são especialmente requeridos pela narrativa policial *noir*. Aliada à temática do submundo do crime, a corrupção social entre os ricos aparece como um agente que deflagra o poder corruptor do capitalismo. Em resumo, temas que se associam à violência, seja ela física ou simbólica, são estruturantes na narrativa policial *noir*, pois, conforme

lembra Todorov, esta se constitui “não entorno de um processo de apresentação, mas em torno do meio de representação; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas”. (TODOROV, 2008, p. 99).

Na literatura brasileira pós-1960 emerge o chamado “novo realismo” que, sem a pretensão de um engajamento literário explícito – “sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54) –, dialoga com a tradição policial *noir* e com a tendência social da literatura a partir da exposição do tema da violência, que se mostra não só como elemento físico, mas, sobretudo, simbólico. Um aspecto que se destaca nas narrativas do chamado “novo realismo” diz respeito ao uso de “personagens amorais” que ocupam espaços sociais marginais e são responsáveis pela estilização da violência por meio de uma linguagem extremamente coloquial e repleta de gírias e de descrições e ações frias e cínicas, aspectos visíveis na tradição policial *noir* com a qual dialogam e que mostram a eficácia do uso da primeira pessoa como estratégia de apagamento das “distâncias sociais, identificando-se [o autor] com a matéria popular” conforme observou Antonio Candido em “A nova narrativa”. (CANDIDO, 1989, p. 213). Neste estudo, destacamos duas dessas narrativas, ambas de escritores mineiros: “O cobrador” (1979), de Rubem Fonseca, “O peixinho dourado” (2005), de Braz Chediak.

Em “O cobrador” é possível ver como a emergência da violência (seu crescimento e adensamento) tem relação direta com a desigualdade social e a pressão capitalista do consumo, visto que o narrador do conto de Fonseca se autointitula “cobrador” de bens e direitos que nunca usufruiu. A frase-dívida do conto (“estão me devendo...”) funciona não apenas como motivação/mote para o exercício da violência contra a classe devedora (a burguesia), mas, sobretudo, como expressão de denúncia das tensões sociais. Essa estrutura social desequilibrada, pendente mais para uns que outros, é bem representada pela “narrativa *noir*”, que se “preocupa mais com a violência do que com encontrar a solução de qualquer mistério”, pois, como nos lembra Mandel, ela é um exercício diário da crueldade, brutalidade e sadismo decorrentes de nossa própria realidade. (Cf. Mandel, 1988, p. 150). Essa realidade, conforme apontou Tânia Pellegrini, é de “vício, violência e desespero para os menos afortunados, de medo explícito ou inconsciente para os outros, mas de insegurança intensa e geral para todos”. (PELLEGRINI, 2012, p. 40).

“O peixinho dourado”, homenagem clara de Chediak a um de seus mestres, o escritor curitibano Dalton Trevisan, não trata de antagonismos sociais de maneira tão

evidente como em “O cobrador”, mas expõe, via sua associação à “narrativa policial *noir*”, a violência como tema, forma e linguagem, buscando construir uma rede de relações entre personagens marginais a fim de destacar elementos comuns ao gênero. Entre esses elementos ressalta-se o detetive. Figura tarimbada da “narrativa de enigma”, o detetive sofreu na “narrativa *noir*” importantes modificações, chegando mesmo a desaparecer em alguns casos. A perda da imunidade e a transformação de seu caráter (dotado, na “narrativa *noir*”, de proximidade à do criminoso) fazem com que ele seja mais realista justamente porque mais humano aos olhos do leitor. Longe de ser concebido como “máquina de pensar” e “solucionador de enigmas” (intelectualmente colocado acima de todos), o detetive-delegado de “O peixinho dourado” modela suas ações a partir da mesma violência que credita aos que persegue: “o homem de terno cinzento” é capaz de matar, surrar, mentir e burlar regras, mesmo estando ao lado da lei (ele é um delegado agindo em nome de uma moral particular, a vingança pela morte da filha). Assim, o detetive não nomeado de Chediak é colocado no mesmo patamar ético-moral do mundo do crime do qual se aproxima não só por suas ações, mas também devido ao seu papel de agente da lei. Em última hipótese, a exposição do crime organizado (tráfico de drogas) em uma cidade pequena e turística como São Tomé das Letras deflagra uma realidade incômoda, perversa (e cotidiana): o sistema capital, que incentiva o consumo de drogas (como ideal libertário), assevera as desigualdades sociais e impõe a violência.

## REFERÊNCIAS

### Obras de ficção

CHEDIAK, Braz. *Cortina de sangue: uma aventura de Popeye*. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.

CHEDIAK, Braz. O peixinho dourado. In: MOREIRA COSTA, Flávio. (Org.). *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. São Paulo: Record, 2005.

FAULKNER, Willian. *Santuário*. Tradução de Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Victor Civita, 1980. (CIP Brasil. Catalogação na fonte. Câmara Brasileira do Livro).

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. Tradução de Candido Villalva. São Paulo: Nova Cultura, 1957. (Coleção Campeões de Bilheterias).

PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

POE, Edgar Allan. *Os assassínios da rua morgue: e outros contos*. Tradução de Álvaro Plínio de Aguiar e Raul Polillo. São Paulo: Boa Ventura, 1960. (Coleção Grandes Autores).

MOREIRA COSTA, Flávio. (Org.). *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. São Paulo: Record, 2005.

### Obras críticas

BOILEAU-NARCEJAC, Pierre, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática S.A, 1991. (Série Fundamentos 86).

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: UNB, 1985.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

BRAIT, Beht. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios 3).

CAMARANI, Ana Luiza Silva; TELAROLLI, Sylvia. Romance negro de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial? *Itinerários*, Araraquara, nº26, São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates).

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. *Nau literária (Dossiê a literatura em tempos de repressão)*, nº01, Porto Alegre, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade da narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº20, Brasília, 2002.

DIAS, Ângela Maria. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº26, Brasília, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2001.

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

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. Pior do que assassino.... *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº29, Brasília, 2007.

FIORATI, Gustavo. As páginas proibidas. In: *Revista Pesquisa FAPESP*. São Paulo, 2012, n.º 199.

GANCHHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios 207).

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca: do lirismo à violência. *Literatura e Sociedade*. USP, 1999.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann, Revisão Técnica Carlos Antonio Machado. São Paulo: Busca vida. 1988. (Coleção Capa preta vol.1).

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



MESSA, Fabio de Carvalho. *O gozo estético do crime - Dicção homicida na ficção contemporânea*. Blumenau: Letranova, 2008.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). *A aventura literária: Ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado Letras/FAPESP, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº39, Brasília, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº24, Brasília, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *Poesia e Prosa*. São Paulo: Ediouro, s/d.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura policial brasileira*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Coleção Descobrimo o Brasil).

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense S.A, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 109).

REIS, Sérgio Rodrigo. *Braz Chediak: fragmentos de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso Serie Cinema Brasil).

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº29, Brasília, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção Contemporânea filosofia, literatura e artes).

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1979. (Biblioteca tempo universitário 49).

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

### **Obras cinematográficas**

*As confissões de Frei Abóbora*. (Direção Braz Chediak). 1971. Duração: 01h40minmin.

*Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende*. (Direção Braz Chediak). 1981. Duração: 01h47minmin.

*Navalha na carne*. (Direção Braz Chediak). 1969. Duração: 01h30minmin.

*Perdoa-me por me traíres.* (Direção Braz Chediak). 1981. Duração: 01h31minmin

### **Dicionários**

DUARTE, Constância Lima. *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros.* Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010.

E-dicionário do Carlos Ceia: <http://www.edtl.com.pt/> (Acesso em 13/09/2012).

*HOUAISS* – Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 2004.