

O ROMANCE POLICIAL DE RUBEM FONSECA

MARIA DE FÁTIMA MARINHO*

Resumo: *É sobretudo a partir do século XIX que o interesse pela leitura de textos envolvendo enigmas policiais começa a despontar e rapidamente se delinea um paradigma que, com ligeiras variantes, se manterá quase até à atualidade. Os romances publicados nas últimas décadas, porém, tendem a redefinir o código e o descentramento destas personagens, que não têm já o mesmo nível de excentricidade gratuita (como Poirot ou Sherlock Holmes), mas sim um posicionamento derivado da banalização dos polícias/detetives, que se situam ao nível do cidadão comum, problemático, de pequenos hábitos desviantes em relação a uma norma moralizante e rígida. Os romances do brasileiro Rubem Fonseca situam-se nesta linha e polícias, advogados e criminosos contracenam, envoltos em ambientes de corrupção de toda a ordem e de relações bem afastadas das que se poderiam considerar pertencer a um espaço moral privilegiado. Neste pequeno ensaio, abordaremos preferencialmente os romances de Rubem Fonseca de temática policial.*

Palavras-chave: *Romance policial; Detetive; Advogado; Polícia; Rubem Fonseca.*

Abstract: *It was from the 19th century onwards that the interest in reading texts involving detective puzzles began to emerge and a paradigm was quickly established which, with slight variations, has remained almost the same until today. The novels published in recent decades, however, have tended to redefine the code and de-centre these characters, who no longer have the same level of gratuitous eccentricity (as Poirot or Sherlock Holmes), but rather a positioning derived from the trivialisation of police/detectives, who are placed at the level of the ordinary, problematic citizen, with small habits that deviate from a rigid, moralising norm. Rubem Fonseca's novels are in this vein, with policemen, lawyers and criminals playing off against each other, surrounded by corruption of all kinds and relationships far removed from those that could be considered to belong to a privileged moral space. In this short essay, we will focus on Rubem Fonseca's crime-themed novels.*

Keywords: *Crime novel; Detective; Lawyer; Policeman; Rubem Fonseca.*

É sobretudo a partir do século XIX que o interesse pela leitura de textos envolvendo enigmas policiais começa a despontar e rapidamente se delinea um paradigma que, com ligeiras variantes, se manterá quase até à atualidade, mesmo se algumas destas variantes autonomizam certas características que potenciam o aparecimento de personagens que escapam ao esquema estabelecido.

É curioso verificar que, e apesar das inevitáveis modificações, a figura do polícia/detetive mantém traços comuns, que não são difíceis de enumerar. Como alerta Marion François (2021), o polícia/detetive é frequentemente um excêntrico, alguém que acentua elementos que o distinguem do comum. Esses elementos variam consoante o tempo e as

* U. Porto / CITCEM (ORCID: UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: fmarinho@letras.up.pt. ORCID: 00 00000206800573.

circunstâncias, mas imprimem-lhe sempre a marca exótica ou inesperada. Se Holmes, o célebre detetive de Sir Arthur Conan Doyle, é viciado em ópio e apresenta todas as características de descentramento em relação ao homem vitoriano do seu tempo e classe social, Poirot, a famosa personagem de Agatha Christie, polícia belga reformado, tem um aspeto que raia a caricatura, tal como a aparência de Miss Marple, paradigma da idosa britânica do campo, contrasta com a sua argúcia e conhecimento do mundo. A lista poderia ser completada por muitas outras figuras como o comissário Maigret, de Georges Simenon, o advogado Perry Mason, de Erle Stanley Gardner, e muitos outros, cuja enumeração se tornaria tão fastidiosa quanto inútil. Retenhamos alguns aspetos que poderão ajudar a análise que pretendemos efetuar: todos são difíceis de levar a sério num primeiro momento, quer pelos criminosos, quer pelas polícias locais, quer pelas famílias das vítimas, porque o aspeto, as atitudes ou os hábitos os ridicularizam; são impolutos e possuem uma inteligência ou um poder de dedução superiores. Sabemos, desde o início, que eles descobrirão o criminoso, sabemos também que as soluções óbvias ou convenientes raramente são as corretas e que só nas últimas páginas dos romances a explicação será cristalina e incontestável. Não temos também dúvidas sobre as clientes do advogado Perry Mason, sempre inocentes e, fruto da época e do ambiente, também sempre mulheres. Há ainda a certeza de que o julgamento e a respetiva pena são tão desinteressantes quanto completamente ignorados por estes heróis cuja funcionalidade termina com o desvendar do mistério (François 2021, p. 270).

Os romances publicados nas últimas décadas, porém, tendem a redefinir o código e o descentramento destas personagens, que não têm já o mesmo nível de excentricidade gratuita, mas sim um posicionamento derivado da banalização dos polícias/detetives, que se situam ao nível do cidadão comum, problemático, de pequenos hábitos desviantes em relação a uma norma moralizante e rígida. São muito diferentes as atuações dos polícias/detetives/advogados ou de outras personagens intervenientes na investigação em romances da islandesa Yrsa Sigurdardóttir, do sueco Stieg Larsson ou do norueguês Jo Nesbø. Nestes romances nórdicos, os protagonistas são gente comum, sem excentricidades, sem estatutos especiais, lidam com os problemas da cidade moderna, com os traumas da sociedade da era pós-industrial, com perversidades e promiscuidades próprias da nova conjuntura social e do novo jogo de forças entre os diversos atores familiares, profissionais e/ou marginais.

Yrsa Sigurdardóttir constrói a advogada Thora Gudmundsdóttir como uma mulher divorciada, mãe de três filhos, e a partir de determinado momento, de novo casada (vamos seguindo o seu percurso pessoal e familiar ao longo de uma série de romances), cujas características nada têm de excêntrico ou de maniaco; o mesmo se passa com o polícia Huldar, da esquadra de Reiquiavique, um pouco deslocado em relação aos seus colegas, despromovido depois de um incidente e com a psicóloga Freyja, empregada num centro de acolhimento para a infância desprotegida, promovida no último

romance, *The Fallout*, a colaboradora da polícia. Stieg Larsson, na trilogia *Millennium*, constrói uma personagem feminina associada, dotada de amplos conhecimentos de informática, e Jo Nesbø dá vida ao comissário Harry Hole, algo desajustado, com moderados problemas de álcool e métodos heterodoxos.

A construção destas personagens, estruturalmente mais banais ou mais facilmente confundidas com atores da vida quotidiana, implica uma menor distinção entre elas e os criminosos, criando um ambiente de envolvimento recíproco que determina um tipo de leitura peculiar e deduções que se afastam das tradicionalmente utilizadas.

Numa linha semelhante à enunciada, situam-se os romances do brasileiro Rubem Fonseca onde contracenam polícias, advogados e criminosos, envoltos em ambientes de corrupção de toda a ordem e de relações bem afastadas das que se poderiam considerar pertencer a um espaço moral privilegiado, para usarmos a terminologia canónica que classifica a caracterização do herói. Abordaremos preferencialmente os romances de temática policial (*A Grande Arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, *Agosto*, *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* e *O Seminarista*), bem como o conto homónimo da coletânea *A Coleira do Cão*. De entre estes textos, destacaremos *O Seminarista*, publicado em 2009, pela sua especificidade que, a seu tempo, desenvolveremos.

A narração em primeira pessoa é, predominante, o que configura um tipo de focalização interna responsável por enigmas, assuntos mal resolvidos e parcialidade de opiniões e conflitos. Estes narradores, frequentemente coincidentes com os detetives, polícias ou advogados, revelam uma fragilidade e vulnerabilidade impensáveis nos protagonistas dos tradicionais romances policiais. Frases como «A ideia de que houvesse outra pessoa naquele porão, me vigiando em silêncio, encheu-me de pânico» (Fonseca 1990 [1988], p. 202), proferida pelo narrador de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, um cineasta, seria inadequada ou inesperada na boca de um detetive ou polícia correspondente ao paradigma tacitamente aceite. Esta ausência de uma certa inacessibilidade ou de uma total imunidade como as verificadas nas personagens Poirot ou Miss Marple, jamais em real perigo de vida ou de atentado contra a integridade física, levanta infrações ao código e impossibilita aqueles atores de serem considerados como detentores de verdades incontestadas. Revelando envoltos próximos dos criminosos e condutas que nem sempre se afastam completamente das destes últimos, os narradores desvendam as incapacidades e tragédias de um ambiente violento, corrupto, amoral.

Centrando-nos ainda nos narradores, deverá ter-se em conta a particularidade do romance *Bufo & Spallanzani*, narrado em segunda pessoa, no intuito de imprimir veracidade ao narrado. A partir do segundo capítulo, a narração em terceira pessoa afasta o narrador do enredo e destina-se a apresentar uma história que o narrador parece relatar como mero espectador, mas que acaba por se descobrir ser ele o assassino convicto do crime enunciado desde o início, embora um assassino especial porque a pedido da própria vítima:

Mas se ela não tinha coragem de se matar engolindo alguns comprimidos também não teria apertado o gatilho de um revólver. Quem vai apertar o gatilho do revólver é você, disse Delfina. [...]. Colocou na minha mão o revólver niquelado — não sei onde ela o arranjou — que eu larguei no chão, com repulsa e medo. Mas, na verdade, eu já estava então convencido de que matá-la seria um gesto de bondade da minha parte, até mesmo de arrependimento e generosidade. [...]. Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho, qualquer escritor de livros policiais sabe que ficam marcas de pólvora na mão dos suicidas com arma de fogo. Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim (Fonseca 1985, pp. 335-337).

Esta espécie de confissão de culpa, bem diferente da culpa descoberta por Poirot em *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), onde o narrador também é o assassino, mas onde não há lugar a qualquer confissão, mas à perfeita dedução do detetive belga, afasta *Bufo* e *Spallanzani* do código moral canônico e coloca-o num espaço transgressivo e de rutura. O próprio narrador afirma que «Todo o romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente» (Fonseca 1985, p. 257) e que «A verdade é que nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura intrigante» (Fonseca 1985, p. 260). Estas duas constatações revelam um perfeito conhecimento da técnica narrativa e indiciam indiretamente uma chave de leitura de muitos dos textos de Rubem Fonseca. São narrativas desconcertantes, avassaladoras, próximas de uma realidade violenta e urbana. Os protagonistas desta selva promíscua e corrupta, os investigadores, circulam entre os romances e tornam-se uma espécie de símbolos identificadores da luta inglória e cruel. Chamam-se Mandrake (advogado), Raul, Guedes, Mattos (polícias), contrapontos honestos de uma sociedade à beira do abismo. Mattos, o polícia presente no romance *Agosto*, é talvez o caso limite desta série de lutadores anti-corrupção. Mattos, doente de estômago, é o único polícia que não se deixa aliciar por práticas fraudulentas, é marginalizado por não participar do paradigma e acaba por ser morto por um dos criminosos: «Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu no chão, morto pelo disparo de Chicão» (Fonseca 1991 [1990], p. 275).

A violência e os assassinos em série existem em todos estes romances e parece haver uma grande facilidade em matar (que culmina, como veremos, em *O Seminarista*), por razões variadas, que contemplam todas as hipóteses ou justificações, presentes nos textos do género.

Analisando, mesmo se superficialmente, os outros protagonistas, destacamos Mandrake, advogado, que se situa no campo oposto de um Perry Mason (personagem de Erle Stanley Gardner), defensor de vítimas femininas, sempre inocentes e injustamente

suspeitas. Mandrake mexe-se num universo povoado de anti-heróis, personagens que escapam à decência burguesa e que chegam mesmo a tentar incriminá-lo e a atentar contra a vida dele, tal como acontece com Mattos, em *Agosto*, que acaba mesmo por morrer:

Fui [eu, Mandrake] andando de costas e ele me seguindo, sempre apontando o revólver para mim. Passei pela sala, em direção à porta da rua, onde Raul [o polícia honesto] estava tocando à campainha. Então Altolaguirre deu o primeiro tiro. Senti o impacto da bala perfurando o meu joelho e curvei-me de dor, soltando o livro que tinha nas mãos. Quase não ouvi o segundo tiro (Fonseca 2005, p. 115).

A narração em primeira pessoa parece instaurar um clima de autenticidade e de adequação ao momento do discurso, difícil de ignorar. A narração instantânea permite criar a simultaneidade do conhecimento, aumentando o *suspense* e evitando comentários decorrentes de uma focalização omnisciente e intrusiva. É também porque o ponto de vista é parcial que é possível facilmente incriminar os investigadores, que não são igualmente detentores da verdade e terão de se dedicar a deduções mais ou menos argutas para desvendar o crime. É até curioso verificar que o aparecimento de tentativas de incriminar os narradores polícias/advogados (únicos incorruptos, aliás), bem como a referência a *fait-divers*, concorrem para criar um discurso que pode ser lido com ceticismo e desconfiança. O leitor é confrontado com pequenos incidentes, aparentemente desprovidos de funcionalidade narrativa, mas que ajudam a integrá-lo em quadros do *bas-fond* urbano (como a referência aos bicheiros e sua cumplicidade com a polícia, em *Agosto*) ou em intrigas políticas aliciantes, como é o caso, no mesmo romance, do assassinio do jornalista Carlos Lacerda e do suicídio de Getúlio Vargas. Narrada em terceira pessoa, com uma focalização omnisciente, a morte de Getúlio é relatada lentamente, penetrando o leitor nos seus pensamentos mais íntimos:

Faria o que tinha de ser feito. Desafronta e redenção. Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele. Sim, sua filha agora o perdoaria.

Apanhou o revólver da gaveta da cómoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho (Fonseca 1991 [1990], p. 260).

Não será por acaso que este romance, narrado em terceira pessoa com um narrador de focalização omnisciente, consegue definir o ambiente multifacetado do Rio de Janeiro de 1954. Ao usar esta técnica narrativa, o autor empírico legitima a penetração em diversos ambientes, consegue fazer o narratário/leitor ver em direto os pensamentos e atos de Getúlio, dos seus políticos, da investigação policial, da corrupção generalizada, dos bicheiros, de Mattos, de suas namoradas, das intrigas amorosas e políticas.

Se quiséssemos fazer uma súmula da técnica narrativa de Rubem Fonseca, bom conhecedor do ambiente das esquadras de polícia brasileiras, poderíamos afirmar que, salvo algumas exceções, ele usa a focalização interna, que os protagonistas, polícias e advogados, são ilhas honestas num mundo amoral, corrupto e violento, são vulneráveis e não estão inseridos numa bolha protetora e artificial.

Bastante diferente é o romance *O Seminarista*, publicado em 2009, onde não há polícias ou advogados, onde o narrador é um assassino assalariado, que assume uma narração em primeira pessoa, relatando, com uma aparente objetividade, crimes gratuitos, perante os quais nada sente, abstando-se de juízos valorativos. Sem qualquer máscara ou ambiguidade, o Especialista, como se autodenomina («Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço.» [Fonseca 2009, p. 7]), afirma fazer serviços para um Despachante que lhe paga, apelidando de «fregueses» as vítimas que irá liquidar. Tudo é narrado com a maior das naturalidades, sem sombra de remorso ou mistério. Numa linguagem a tender para o oralizante, ele anuncia «eu vou contar como foram alguns dos meus serviços» (Fonseca 2009, p. 7), a fim de deixar bem clara a sua profissão. Esta banalização do crime parece derivar dos cenários de violência e morte que assinalámos nos textos anteriormente analisados. Sem agentes da autoridade encarregados de minimizar ou, pelo menos, de codificar o tipo de conduta aceitável, o discurso deste narrador não assenta em nenhum contrato secularmente estabelecido, antes se posiciona num estatuto semelhante ao de um deus, com poder de vida e de morte. Atentemos na seguinte passagem, que se repetirá, com variantes, ao longo das páginas em que contará alguns dos seus serviços:

Sempre odiei, desde criança, esses papais-noéis fazendo Ô! Ô! Ô! Sei que o ódio é um surto de insanidade, como disse Horácio, Ira furor brevis est, mas ninguém está livre dele. Vesti uma roupa alinhada, peguei uma caixa vazia e fiz um enorme embrulho de presente. Coloquei sob a camisa a minha Beretta com silenciador e toquei a campainha da casa do freguês.

Para sorte minha quem abriu a porta foi o Papai Noel, “Entra, entra”, ele disse, “feliz Natal!”

“Faz Ô! Ô! Ô! pra mim”, pedi, enquanto constatava a berruga [sic] ao lado do nariz.

“Ô! Ô! Ô!”, ele fez. Dei um tiro na sua cabeça. Sempre dou um tiro na cabeça. Com esses coletes novos à prova de bala, aquela técnica de atirar no terceiro botão da camisa para furar o coração pode não funcionar (Fonseca 2009, p. 8).

Tudo é relatado sem emoção, num registo de banalidade assustador. Depois de centenas de páginas que têm como pano de fundo a marginalidade carioca, a vida

desinteressante e complicada de uma pequena burguesia ou de um proletariado urbano sem grandes perspectivas, mas, e apesar de uma aceitação inequívoca da corrupção e dos expedientes obscuros, detentores ainda de alguma moralidade, mesmo se indireta e de contornos oblíquos, este romance desconcerta, agride, mostra o outro lado, o ponto de vista da violência absoluta.

E, no meio de um registo oral, direto, sem censuras, aparecem frases em latim e esse processo repetir-se-á ao longo do livro, numa constante tão estranha quanto misteriosa. É certo que se trata de um antigo seminarista, é certo que o emprego do latim poderá ser a caricatura escandalosa do presuntivo padre que se dedica a práticas pouco convencionais, mas também é certo que nada no discurso do Especialista (chamemos-lhe provisoriamente assim) nos prepara para as frases em latim tão insistentemente reiteradas.

Qual será, então, o significado deste latim, aparentemente tão deslocado? De uma leitura simplista (o antigo seminarista tem ainda reminiscências do que aprendeu e usa-o de forma carnavalesca) poderemos passar para uma leitura mais consentânea com o significado do romance. O uso do latim terá como funcionalidade a instauração da máscara, da duplicidade linguística que acarretará a complexidade da personagem que se esconde sob uma capa de superficialidade máxima, mas que aparenta ter uma outra vida em latência. Saber latim é antes de mais aproveitar a inexpressividade, a opacidade de uma frase que nada diz, tudo significando.

Ao tentar mudar de vida, aposentando-se, tal como se de um emprego normal se tratasse, o Especialista constrói uma outra identidade, que apague o passado, sem, contudo, o aniquilar definitivamente. A opção pela nova nomeação obedece a um conjunto de códigos confusamente explicados pelo narrador, mas que se tornam descritivos da sua nova forma de vida:

É fácil comprar uma identidade falsa, certidão de nascimento, carteira com retrato, tudo. Mas o meu primeiro nome não abandono, não vou deixar de ser José [...]. O novo nome que vou adotar será José Joaquim, vou colocar um Joaquim depois do José e os homens lá em cima, é claro, vão gostar, vão gostar também de eu ter adotado o nome Kibir, Alcácer-Quibir é parte da nossa história (Fonseca 2009, pp. 35 e 37).

A adoção de um novo nome transforma o Especialista numa pessoa aparentemente normal, embora as razões para incorporar a célebre batalha/derrota com uma grafia homófona possam ser objeto de descodificação. Se José era o seu verdadeiro nome e Joaquim o de um antepassado, Kibir ao ser relacionado com a batalha onde desapareceu D. Sebastião e um grande número de militares do exército português, não pode ser ignorado. Símbolo de morte e enigma, mas também de esperança e messianismo, a batalha de 1578 é uma constante no imaginário português e poderá sê-lo no imaginário

brasileiro quando, irônica e caricaturalmente, queira envolver antepassados, mais míticos do que reais. E o Especialista transforma-se, encontra uma namorada alemã, Kirsten, formada em tradução e que, como não podia deixar de ser, vem a descobrir-se ser filha do Despachante, seu antigo empregador.

Mais uma vez, a máscara, a duplicidade contra a aparente simplicidade da mudança: encarregada de o vigiar, Kirsten acaba por se apaixonar e o sentimento é mútuo. A situação agrava-se, regressam as mortes sucessivas e violentas, incluindo a do Despachante, pai de Kirsten, e a da própria Kirsten. O fim é circular, narrado como um desenlace natural depois do caos criado pelas mortes abruptas de duas personagens importantes para o enredo. Voltamos à banalização do crime, à sua prática despreocupada:

Toda semana eu ia ao cemitério onde Kirsten estava enterrada e colocava flores na sua sepultura.

Muitos meses se passaram desde que ela morreu. O delegado não me indiciou por nenhuma das mortes, livre-me da polícia, mas o tira Vasquez ficou meu amigo e às vezes almoçamos juntos num pé-sujo. É o único amigo que tenho. Mulher não tenho nenhuma. [...]

“Seminarista, tenho um serviço para você”.

Liguei o gravador do aparelho telefônico. “Vai falando”.

Enquanto me passavam as informações necessárias, peguei minha Glock que estava na mesinha e fiquei admirando sua terrível simetria (Fonseca 2009, pp. 177-178).

O retomar da antiga atividade, já não sob as ordens do Despachante, morto, assume alguns cambiantes dignos de nota. De Especialista, o narrador passa a Seminarista, acentuando o caráter lúdico da atividade, em nada condizente com a designação; a simetria da arma poderá corresponder à simetria do relato, à incapacidade de real transformação.

É um texto de máscaras repetidamente estilhaçadas, sùmula das obras anteriores, apresentação despida e descomprometida do crime, considerado um trabalho para quem o realiza sem qualquer emoção.

Ao contrário do romance de Dostoiévski, *Crime e Castigo*, estes são todos crimes sem castigo, espantosamente impunes e sem qualquer investigação a eles associada. É como se o assassinio fosse o objetivo pretendido, princípio e fim em si mesmo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- FONSECA, Rubem, 2009. *O Seminarista*. Rio de Janeiro: Agir.
- FONSECA, Rubem, 2005. *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 1991 [1990]. *Agosto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FONSECA, Rubem, 1990 [1988]. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FONSECA, Rubem, 1988 [1983]. *A Grande Arte*. Lisboa: Edições 70.
- FONSECA, Rubem, 1985. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem, 1965. *A Coleira do Cão*. Rio de Janeiro: Edições GRD.
- FRANÇOIS, Marion, 2021. Le Détective, un Excentrique très Exposé. Em: LAHMÉDI, Moez, e Kamel FEKI, dir. *Les Nouveaux Avatars du Roman Policier*. Paris: Classiques Garnier, pp. 267-282.
- PETROV, Petar, 2000. *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- PRIESTMAN, Martin, org., 2003. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCAGGS, John, 2005. *Crime Fiction*. Londres; Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group.