

A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca

Vera Follain de Figueiredo

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

A obra de Rubem Fonseca gira em torno de duas vertentes básicas: a violência no mundo urbano e a busca da verdade. A cidade se configura como uma rede intrincada, tecida pelos fios da violência que perpassa os mais diversos campos. Espaço de produção e circulação de inúmeras versões sobre o mesmo fato, na cidade, a busca da verdade resulta inútil. A palavra é uma arma tão eficaz como qualquer outra, instrumento da violência primeira: o encobrimento da verdade.

Palavras-chave

Cidade; violência; palavra; busca da verdade; romance policial.

Abstract

The work of Rubem Fonseca includes two basic subjects: violence in the urban world and the search for the truth. The city takes the shape of an intricate network, woven by the threads of violence that permeates several diverse fields. In the city – space for production and circulation of innumerable versions about only one fact – the search for the truth proves to be useless. The word is a weapon as effective as any other, a means of prime violence: the concealment of the truth.

Keywords

City; violence; word; search for truth; detective novel.

Uma cidade grande gasta muita água e produz muito excremento.

Rubem Fonseca, "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro"

A obra de Rubem Fonseca gira em torno de duas vertentes temáticas básicas: a violência no mundo urbano e a busca da verdade. Essas duas vertentes, entretanto, podem ser reduzidas a uma só, já que um dos sustentáculos da violência urbana é a impossibilidade mesma de se chegar a uma verdade sobre os fatos.

A cidade se configura como uma rede intrincada, tecida pelos fios de uma violência que perpassa os mais diversos campos, tornando-se inútil tentar descobrir onde tudo começa, identificar responsáveis, denunciar a grande mentira que encobre, sobretudo, as ações criminosas dos detentores de alguma espécie de poder.

Espaço de produção e circulação de inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento, na cidade, a busca da verdade, frequentemente, resulta na situação final do romance *A grande arte*: a fita cassete procurada o tempo todo, porque deveria conter uma importante revelação, está em branco. A rede de intrigas é tão bem urdida que, mesmo quando se consegue uma conclusão mais definitiva em relação a um determinado fato, como em *Agosto* (Mattos descobre que Chicão matou o empresário), não se sabe o que fazer, pois trata-se, apenas, de uma verdade parcial, perdida num mar de mentiras que a neutralizam. Nesse sentido, a palavra é uma arma eficaz como qualquer outra. Ainda em *Agosto*, vemos que o atentado contra Lacerda, ocasionador da morte do Major Vaz, é realizado com uma arma de fogo – o revólver –, mas a arma da UDN, que, de certa forma, matou Getúlio, foram as palavras, os boatos, as

difamações, a campanha nos meios de comunicação de massa.

O Rio de Janeiro, na ficção do autor, é apresentado com suas divisões de ordem sócio-econômica – a zona Sul, predominantemente dos ricos, e a zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os pobres –, mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade. A aproximação se dá de várias maneiras. O marginalizado torna-se, muitas vezes, um assalariado do crime, servindo ao empresário que não quer *sujar as mãos*. Por outro lado, o mecanismo de exclusão existente, na cidade, gera um tipo de população que circula por todos os espaços, exatamente porque não tem, de fato, nenhum espaço. Os excluídos buscam a zona Sul para fazer *cobranças*, assaltando e matando. Vivem pelas ruas ou em núcleos de pobreza infiltrados nos bairros ricos – edifícios como aquele onde moravam os assaltantes do conto "Feliz ano novo" ou favelas. O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa.

A cultura de massa traz a violência para dentro das casas, os valores descartáveis do capitalismo de consumo redefinem as relações afetivas e criam situações como as que predominam no livro *Lúcia McCartney*, onde a violência, decorrente das várias formas de poder que os homens buscam exercer sobre os demais, torna impossível uma comunicação real entre as pessoas, uma relação que fosse configurada pela troca, pelo intercâmbio de experiências. O conto que dá título ao livro narra a história de uma prostituta, envolvida amorosamente com um cliente burguês, e a

violência surge do fechamento do outro e da situação sem saída na qual ela se encontra, pois, se rejeitar o envolvimento, só lhe resta a rotina da entrega sem emoção. A tensão do conto é alimentada pelo contraste entre a disponibilidade interior de Lúcia e a rigidez esquemática e filosófica do parceiro.

O mundo romântico de Lúcia, projetado nas canções dos Beatles, se tece de relações tão intransitivas quanto as que existem entre os meios de comunicação de massa e o público, isto é, a personagem recebe as mensagens mas não pode estabelecer uma reciprocidade com quem as envia, não lhe é permitida a troca afetiva. José Roberto, o amante, proíbe respostas – manda cartas, mas Lúcia não tem como respondê-las, pois não conhece o endereço do remetente; telefona, mas não há possibilidade de receber telefonemas. Mantém, exatamente, no nível pessoal, a distância e a simulação de diálogo dos *mass-media*, afirmando a unilateralidade da comunicação. Recorrendo ao pensamento de Baudrillard, segundo o qual "o poder pertence àquele que pode dar e ao qual se não pode retribuir", vemos que José Roberto, encarnando o poder, detém o monopólio da palavra, impedindo que esta seja trocada ou retribuída. A solidão de Lúcia McCartney, expressa no próprio pseudônimo, se define pela impossibilidade de dar respostas, de criar um espaço recíproco onde sua palavra chegue verdadeiramente ao outro. Na casa da tia da personagem, a rotina entre a mulher e o marido reitera a intransitividade das relações:

Meu tio chega diariamente por volta das sete horas com o Estado de S. Paulo debaixo do braço e diz sempre a mesma frase: "uf, que dia, nem tive tempo de ler o jornal", sempre com a mesma inflexão e mesma falta de significado ou destinatário (como o jornal que, no fim de semana é vendido a peso pela minha tia!). Meu tio liga a televisão.¹

1 Rubem FONSECA, "Lúcia McCartney", in *Lúcia McCartney*, 5. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, p. 39.

As palavras do tio são vazias, os comentários repetidos da esposa simulam uma troca que não há, assim como o discurso da televisão para a qual olham todas as noites. A violência está presente nesse cotidiano pela ausência de reciprocidade, que caracteriza a vida na cidade moderna, condenando o indivíduo à pseudo-comunicação, ao isolamento.

O estímulo ao consumo, operado pela publicidade, surge em vários contos, como uma agressão contra os que se encontram à margem das benesses do capitalismo. “Feliz ano novo” se inicia com as personagens diante da televisão. Um mundo encantado de festas de fim de ano maravilhosas surge diante dos olhos dos que não têm o que comer. O assalto que realizarão na casa dos grã-finos será, de certo modo, uma resposta a esta agressão primeira. Em “O cobrador”, o personagem narrador declara:

Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque.²

No caso dos romances de Rubem Fonseca, a opção pelo gênero policial vem reiterar o ângulo de visão que prioriza a violência como princípio básico da vida urbana. Se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances do autor e o *roman noir* de melhor qualidade, como o de Hammett, por exemplo, percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com essas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas. A dissolução dos valores humanísticos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do *detetive*, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor e que podemos encontrar crescentemente no

romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance de enigma. Neste, o detetive chegava à verdade através do raciocínio lógico e não se envolvia na perseguição dos suspeitos como acontece no romance de aventura. O texto policial de Rubem Fonseca, entretanto, retoma, na trajetória do detetive narrador, a tradição do romance policial, imprimindo-lhe uma marca própria.

Ernest Mandel, em *As delícias do crime*, considera que a passagem do pensamento para a ação, por parte dos detetives, foi a chave para a transformação interna do gênero. O personagem, no interior do universo ficcional de Rubem Fonseca, refaz esse percurso – do pensamento à ação – para chegar a um ponto ainda mais adiante: o uso da imaginação para criar versões plausíveis. A indagação sobre a verdade é radicalizada na medida em que se questiona não só a dedução lógica do romance de enigma, mas também a experiência concreta, como caminho para atingi-la. Os personagens narradores, ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível, como acontece tanto em *A grande arte*, como em *Bufo & Spallanzani*.

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

A oposição detetive/criminoso se relativiza em *A grande arte* com a dúvida lançada ao final, sobre a possibilidade de Mandrake ser autor de alguns crimes e, no *Bufo & Spallanzani*, pela reversibilidade dos

papéis de Guedes e Canabrava – este último já havia se comportado como detetive no caso da companhia de seguros e o primeiro, detetive profissional, acaba se opondo à polícia que, em princípio, encarnaria a ordem. Se o detetive pode ser o criminoso e se detetive e narrador se confundem, logo o narrador pode ser o culpado. Por outro lado, o narrador se coloca como leitor de textos alheios – documentos, diários etc. – a partir dos quais constrói sua interpretação, tornando também tênues os limites entre ler e criar. Ora, se é possível o detetive ser o criminoso, se este se confunde com o narrador – que, portanto, passaria a culpado – e se o narrador pode se confundir com a figura de um leitor de textos alheios, logo diluímos também as fronteiras entre leitor e criminoso.

O deslizamento constante de um papel para outro influencia a oscilação da narrativa de primeira para terceira pessoa. Em consequência da identificação narrador/detetive, a busca da verdade resvala da investigação dos fatos para o ato de narrar: em vez de perseguir os suspeitos para chegar à causa e ao autor do crime, procura-se variar o foco narrativo para ver os fatos de maneira mais completa, ainda que não necessariamente mais verdadeira. Assim como é difícil chegar ao autor do crime, pode ser difícil chegar ao autor do texto, pois este se tece de mil outros textos, conforme atesta o processo de criação do personagem Gustavo Flávio, no *Bufo & Spallanzani*:

Para escrever *Morte e Esporte – Agonia como Essência* – eu enchi o meu computador de milhares de informações – tudo que ia lendo no livro dos outros que, por sua vez, haviam lido nos livros dos outros et cetera ad nauseam.³

Fica evidente nas obras de Rubem Fonseca a retomada da questão do mundo como texto, como “biblioteca de Babel” composta de textos que se inter-referenciam, conforme a problemática de Borges. Daí a fácil identificação entre a imagem do narrador/leitor e a do detetive – se tudo é texto, investigar é ler e reescrever uma nova versão. O jogo se estende até a figura do crítico literário, que seria o leitor mais preocupado em decifrar enigmas, conforme observa o escritor argentino Ricardo Piglia:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria.⁴

A palavra é, então, a grande armadilha que devemos temer; e o discurso, o lugar da violência primeira – o encobrimento da verdade. O texto é o crime primeiro, constituindo-se através da violência da palavra, realizando-se como exercício de poder ao impor sua voz sobre outras vozes silenciadas. Perguntar quem é o autor do crime é também indagar o autor do texto/crime.

A convenção do romance policial é tematizada no conto “Romance negro”, do último livro do autor. Na narrativa, além da ironia voltada contra os debates teóricos envolvendo os rótulos, as classificações dos gêneros literários, percebe-se a crítica à preocupação comercial dos escritores e às vitrines de vaidades em que se constituem os congressos literários:

No dia seguinte, Clotilde e Winner acordam cedo para pegar o Train Noir. O trem, na verdade, não é negro, nem por dentro nem por fora. Negra é a literatura que seus ocupantes, nesta viagem, escrevem, revisam, publicam, propagam e vendem.⁵

3 FONSECA, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985, p. 178.

4 Ricardo PIGLIA, “Crítica y ficción”, *Cuadernos de Extensión Universitaria*, Buenos Aires, n. 9, 1986, p. 13, Série Ensayos.

5 FONSECA, “Romance negro”, in *Romance negro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 148.

2 FONSECA, “O cobrador”, in *O cobrador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 168.

Ao invés de se deixar levar pelas teorias, Winner, o personagem principal cujo nome verdadeiro é Landers, prefere *tecer* considerações sobre a relação entre arte e vida:

O crime perfeito é como uma obra de arte. Na obra de arte, como disse Baudelaire, não existe o acaso, como não existe na mecânica. Uma obra de arte deve ser como uma máquina. O crime perfeito é como uma máquina, acrescenta Winner.⁶

Winner/Landers é, ao mesmo tempo, autor de romances policiais e criminoso mas, também, de certa forma, como veremos, é vítima. Cometeu um crime perfeito e se dá ao luxo de se confessar culpado, brincando com o teorema clássico do gênero: denuncia-se culpado e desafia os demais a descobrirem o crime e a vítima. Através da trajetória do personagem como escritor, Rubem Fonseca problematiza a arbitrariedade que preside as relações entre editor e autor e entre crítico e autor, responsável pela inclusão de alguns no *gueto* de escritores consagrados e a exclusão de outros. A questão do *nome* passa, então, a ser fundamental. O livro de Landers só é avaliado positivamente quando ele se apropria do nome de Winner. A hipertrofia do nome é tão grande que profundas diferenças de estilo na obra ou de comportamento público do ficcionista não chegam a suscitar, nos críticos, dúvidas quanto à autoria do romance.

Landers mata para se apropriar de um nome que lhe permitiria entrar no círculo fechado dos escritores famosos de romance policial. Comete uma violência em resposta à violência anterior provocada pelos que detêm o poder literário – editores, críticos. Com isso, mergulha numa intensa crise de identidade: ao roubar o nome, não abriu um caminho para si, reafirmou o caminho do outro. Landers continuou no anonimato. Num mundo onde as palavras não têm

compromisso com o real, não foi Landers que matou Winner, mas o contrário: Winner matou Landers. O círculo dos literatos não se abriu para um escritor até então desconhecido. A frase do verdadeiro Winner – “as palavras são nossas inimigas” – faz alusão ao vazio criado pela perda da referencialidade que acaba enredando o indivíduo, aprisionando-o num labirinto sem saída, porque a saída seria o sentido, encoberto pelas próprias palavras. Veiculadoras de rótulos, as palavras conspiram contra o conhecimento da realidade. O assassinato do homossexual que desconfia da fraude de Landers é interpretado dentro de um quadro de preconceitos. Os crimes praticados por Landers são absorvidos pela ficção maior criada por sua companheira e editora, Clotilde. A versão de Clotilde tem respaldo porque se apóia num quadro de expectativas já instituído: o escritor famoso, de tanto criar situações criminosas em seus livros, leva a imaginação às últimas consequências e imagina que cometeu o crime. Ao impedir que o marido se denuncie, Clotilde, pela segunda vez, decreta a exclusão de Landers do mundo literário: a primeira foi quando não leu direito e avaliou negativamente o livro que Landers, um desconhecido, lhe enviara. Por outro lado, Winner já estava morto como escritor, na medida em que declara que não conseguia mais escrever e, nesse sentido, Landers, ao ocupar o lugar dele, lhe deu vida. No anonimato das grandes cidades, onde as pessoas só importam pelos títulos que lhe forem conferidos, o desaparecimento do indivíduo Winner só teria algum significado maior para o homossexual com quem mantinha um caso amoroso e que foi eliminado.

Não é à toa que, em *Agosto*, ao abordar um tema histórico, Rubem Fonseca vai selecionar um episódio pontuado pela violência. O relato da investigação dos crimes se confunde, assim, com o discurso de reconstituição histórica, remetendo-nos, inclusive, para o sentido grego do verbo *istoreo* – perguntar, investigar.

A História, tal como tratada no romance, se circunscreve no âmbito da definição encontrada em “O cobrador”: “A História é feita de gente morta / e o futuro de gente que vai morrer”. O Rio de Janeiro dos anos 50, no romance, é retratado cuidadosamente, traçando-se com precisão documental os espaços de circulação da classe dominante da época, envolvida com o jogo político da então Capital da República. A expansão do mundo do crime atinge o centro de decisão política do País e a violência define os rumos da História do Brasil.

A cidade, na obra de Rubem Fonseca, é, por excelência, a Babel enlouquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela incomunicabilidade, como acontece com o narrador do conto “O outro”, de *Feliz ano novo*, cujo medo cria uma imagem ameaçadora do menino que pedia esmola, levando-o a matar o pedinte:

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.⁷

O conto que abre o livro *Romance negro* chama-se “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. A epígrafe, retirada de um texto de Joaquim Manuel de Macedo, referindo-se ao Rio do século XVII, é a seguinte: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”. Através desta citação, Rubem Fonseca inscreve-se na tradição da narrativa urbana carioca, da qual fazem parte, dentre outros, Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio. Entretanto, como observa Renato Cor-

deiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*,⁸ retoma a tradição tornando-se “intencionalmente infiel, para reciclá-la”, buscando um espaço próprio:

Como companheiro de passeio, situado em outro tempo, Rubem Fonseca dialoga com a tradição que Macedo legou. Ainda sob o signo da perversão, o escritor contemporâneo quer resgatar o que a cidade expulsa, para transformá-la em objeto de utilidade e prazer.

A violência de que trata o conto não é expressa por ações contundentes como as que são narradas em *Feliz ano novo*. Expressa-se pela pintura de um quadro onde se evidencia o mecanismo de exclusão que vem sendo perpetuado por um modelo econômico e social injusto. Augusto, o personagem principal, quer escrever um livro sobre o Centro da cidade do Rio de Janeiro que, como suas andanças pelas ruas, ultrapassando preconceitos e moralismos, incluía aqueles que a cidade exclui.

No último parágrafo de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, os aspectos da natureza, geralmente tão exaltados quando se fala da cidade, são descritos de forma a destacar que até a paisagem não consegue escapar do que chamamos a geografia da violência:

Espera o dia raiar, em pé na beira do cais. As águas do mar fedem. A maré sobe e baixa de encontro ao paredão do cais, causando um som que parece um suspiro um gemido. É domingo, o dia surge cinzento; aos domingos a maioria dos restaurantes do centro não abre; como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora.⁹

7 FONSECA, “O outro”, in *Feliz ano novo*, Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 72.

8 Renato Cordeiro GOMES, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 148.

9 “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, in *Romance negro*, ed. cit., p. 50.