

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



MEDO E VIOLÊNCIA: REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA POLICIAL CARIOCA DO SÉCULO XXI

RODRIGO DE SOUSA BARRETO

Tese orientada pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Brasileiros (Dissertação)

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



MEDO E VIOLÊNCIA: REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA POLICIAL CARIOCA DO SÉCULO XXI

RODRIGO DE SOUSA BARRETO

Tese orientada pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Brasileiros (Dissertação)

2018

*Dedico este trabalho aos meus pais, Emília e Paulo.
Sem eles não faria sentido.*

Agradecimentos

Agradeço, em especial, à Professora Doutora Alva Martínez Teixeira por toda a atenção e por todos os valorosos ensinamentos. Seus conselhos, críticas e sugestões foram fundamentais e imprescindíveis para quaisquer méritos que por ventura tenha este trabalho.

Agradeço aos professores da Faculdade de Letras e do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa pela experiência de aprendizado e, em especial, ao Professor Doutor José Damião Rodrigues pela acolhida e sempre pronta disponibilidade e à Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu por haver me possibilitado novas compreensões da Literatura.

Resumo:

A dissertação analisa as representações da violência e do medo na literatura policial carioca contemporânea, possuindo como ponto de partida as ideias de que esse gênero, o policial, tem como característica precípua tentar compreender a cidade e de que esse é um gênero em que a violência e o medo estão fortemente presentes. Levando em consideração os alargamentos que tal gênero contemporaneamente experimenta, bem como suas correlações com outros gêneros, em especial com certa literatura criminal, foram selecionadas cinco obras: *Inferno*, de Patrícia Melo; *Calibre 22*, de Rubem Fonseca; *Suicidas*, de Raphael Montes; *Oeste*, de Alexandre Fraga; e *Um lugar perigoso*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. O primeiro romance, *Inferno*, escolhe como protagonista um jovem traficante de uma favela carioca, questionando, assim, como as circunstâncias sociais influenciam numa possível culpabilidade do sujeito. *Calibre 22* é uma coletânea de relatos que, utilizando mecanismos dos gêneros policial e criminal, explora temas como a homofobia ou o machismo e apresenta questionamentos sobre a justiça e a verdade. *Suicidas* é um romance de teor psicológico que retrata a relação entre jovens da elite carioca, representando certo ensimesmamento dessa classe e que reapresenta a questão do fato e da versão. *Oeste*, por sua vez, é, assim como *Inferno*, um romance que trata de dinâmicas grupais, porém, nesse caso, especificamente da máfia do jogo do bicho. Por fim, *Um lugar perigoso* é um romance muito claramente identificado com o policial e que examina a vida do homem comum e urbano, em específico o morador de Copacabana. Nessa literatura policial carioca, não há homogeneidade nem quanto à forma, nem quanto ao conteúdo, mas encontram-se destacadamente discussões tais como verdade, justiça, inocência e culpa. Além disso, de modo central, são a violência e o medo os elementos que literariamente permitem a apresentação desses questionamentos.

Palavras-chave: Ficção, policial, criminal, violência, medo

Abstract:

This dissertation analyzes the representations of violence and fear in contemporary detective fiction from Rio de Janeiro, taking as starting point the ideas that this genre try to understand the city and that this is a genre in which the elements of violence and fear are strongly present. Taking into account the enlargements that this genre contemporaneously experiences, as well as its intrinsic correlations with other genres, especially with certain criminal literature, were selected five books: *Inferno*, by Patrícia Melo; *Calibre 22*, by Rubem Fonseca; *Suicidas*, by Raphael Montes; *Oeste*, by Alexandre Fraga; and *Um lugar perigoso*, by Luiz Alfredo Garcia-Roza. The first novel, *Inferno*, chooses as protagonist a young drug dealer in a favela, questioning how social circumstances influence a possible culpability of the individual. *Calibre 22* is a collection of short stories that, using mechanisms of the police and criminal genres, explores topics such as homophobia or sexism and presents questions about the possibility of justice and truth. *Suicidas* is a novel of psychological content which represents the relationship between nine elite youths, representing a certain kind of entangling of this class and that restate the issue of fact and version. *Oeste*, in its turn, is in the same way as *Inferno* a novel that discusses group dynamics. However in this case specifically does it about the mafia in Rio de Janeiro. *Um lugar perigoso* is a novel very clearly identified with the detective fiction and that examines the life of the normal and urban man, in particular the resident of Copacabana. In this kind of literature, there is no homogeneity neither in form nor in content. but there are notably discussions about truth, justice, innocence and guilt. Furthermore, in a central way, violence and fear are the elements that literarily allow the presentation of these questions.

Key words: Fiction, police, criminal, violence, fear

Índice

Introdução	8
1. Literatura policial carioca: antecedentes e desenvolvimento	11
1.1. Surgimento e características do romance policial	11
1.2. O romance negro	16
1.3. Primeiros passos do romance policial no Brasil	19
1.4. Literatura policial carioca: entre a favela e o asfalto	23
2. Favela, facção e indivíduo em <i>Inferno</i> , de Patrícia Melo	32
3. Justiça e verdade em <i>Calibre 22</i> , de Rubem Fonseca	59
3.1. Contos de <i>justiceirismo</i>	68
3.2. A verdade em xeque na novela “Calibre 22”	83
4. Aspectos próprios e complementares de <i>Suicidas</i> , de Raphael Montes, e de <i>Oeste</i> , de Alexandre Fraga	89
4.1. O <i>pulp</i> em <i>Suicidas</i>	92
4.2. Apropriação do real em <i>Oeste</i>	95
5. Violência oculta em <i>Um lugar perigoso</i> , de Luiz Alfredo Garcia-Roza	99
Conclusão	115
Referências bibliográficas	118

Introdução

Certa vez, deparei-me com uma entrevista que o escritor cubano Leonardo Padura havia concedido ao *Roda Viva*, um tradicional programa da televisão brasileira. Nessa entrevista, Padura afirmava as relações de sua literatura com Havana, sua cidade natal, e, enquanto eu o ouvia falar, pensava em quais seriam as relações da minha cidade, o Rio de Janeiro, com a literatura que nela se produz atualmente.

Evidentemente, essa questão era muito ampla e, portanto, seria impossível dar conta de tamanho escopo. Não eram, todavia, quaisquer relações entre literatura e cidade que me interessavam. Na realidade, o que me interessava – e eu o percebi muito a partir daquela entrevista – era saber como o traço provavelmente mais importante da realidade carioca atual, a violência, estava literariamente representado. De modo ainda imaturo, passei a me perguntar se a literatura carioca dava conta de representar a problemática da violência que a cidade vivencia e, assim, refletir criticamente sobre o tema. Permanecia, ainda, uma problematização grande e geral, mas que, gradativamente, mediante conversas, leituras e reflexões, ganharia forma.

Leonardo Padura, embora eventualmente escreva em outros gêneros, é um escritor marcado pelo gênero policial. Dele é famosa a série de livros cujo protagonista é o investigador Mário Conde. E que outro gênero lidaria de modo mais direto com a violência do que o policial? Se eu queria pensar sobre a violência em minha cidade natal, ou melhor, se eu queria pensar em como a violência estava literariamente representada, certamente não haveria gênero melhor para fazê-lo do que o policial. Assim, eu avançava em direção a um recorte mais específico que me possibilitasse realizar uma investigação que, se jamais poderá responder em termos finais a questão que inicialmente se me havia imposto, ao menos poderia contribuir com uma parcela de resposta.

Pensar a violência, no entanto, parecia-me algo incompleto. O Rio de Janeiro é evidentemente violento, todos os números, como sabido, o demonstram, e pensar em como essa violência estava representada na literatura policial constituía, sim, um problema, mas me faltava algum aspecto. Faltava alguma peça para montar o quebra-cabeça que resultaria definitivamente naquilo que eu investigaria. Foi, então, que, refletindo sobre essa ausência, percebi o evidente: onde há violência, há medo; uma coisa é, afinal, indissociável da outra. Para responder algo da pergunta que eu havia me feito, mais do que perceber a representação isolada da violência, eu deveria também perceber a representação do medo. O recorte a que eu almejava, enfim, definia-se: eu investigaria as representações da violência e do medo na literatura policial carioca contemporânea.

Além disso, ao encontro do que eu inicialmente apenas intuía, encontravam-se certos ensaios e textos teóricos, como, por exemplo, um artigo de Kuster e Pechman. Para esses autores, nas grandes cidades, acossadas pela violência, haveria um imaginário de que se vive em meio a um

caos urbano em que a cidade não cumpre mais sua função de dar sentido à vida social, levando, desse modo, a um desencantamento com a própria urbe e, conseqüentemente, com a sociedade. Nesse sentido, a ideia de mais ordem e mais segurança, em resposta à violência urbana, estaria, por fim, atrelada à sensação de que a cidade, como espaço de convivência e sociabilidade, falece. Nessa morte da cidade enquanto espaço de convívio, recrudesceria o medo (Kuster e Pechman, 2007, pp. 600-602).

Se o problema, então, delineava-se, faltava-me definir o objeto, ou melhor, qual seria o *corpus* com o qual eu trabalharia. Para determiná-lo, a primeira medida foi destacar os autores de maior relevância nessa literatura policial carioca que possuíssem obras produzidas recentemente, uma vez que me interessava o contemporâneo. Parecia-me, ademais, importante eleger autores que possuíssem particularidades e cujas obras realizassem representações distintas tanto da violência quanto do medo, sem deixar de refleti-las a partir de suas relações com a cidade.

Não era, no entanto, fácil escolher autores que dialogassem exclusivamente com a literatura policial, ao menos não com o que mais tradicionalmente se compreende como literatura policial. Desde o início, enquanto ainda formava o *corpus*, já ficava evidente que a realidade dessa literatura no Rio de Janeiro era a de um alargamento do gênero, ou seja, de uma escrita fronteira e, por vezes, híbrida. Os autores que eu pesquisava, preocupados concomitantemente com a violência, o medo, a relação desses elementos com a cidade e, além de tudo, produzindo, em alguma medida, no gênero policial, não faziam uma literatura policial clássica, valendo-se de outras possibilidades literárias, como a *noir*, a criminal, e não só. Seria fundamental, portanto, alargar a compreensão do gênero policial e, talvez, entender que, contemporaneamente, no Rio de Janeiro, o policial e o criminal se entrelaçam, conforme tentaremos argumentar neste trabalho. Nossa compreensão seria, dessa maneira, semelhante ao conceito que Soler propõe quando diz que a literatura policial sempre gera uma reflexão sobre a realidade social. Essa reflexão é que nos interessaria, sobretudo quando feita em relação aos elementos destacados para este trabalho, a violência e o medo (Soler, 2015, p. 16).

Tendo em vista tais aspectos, para formar o *corpus*, escolhi, primeiramente, três autores que muito claramente impactaram a literatura policial e criminal carioca e que, dessa forma, ajudaram a definir suas principais linhas: Rubem Fonseca, cujas marcas são praticamente indelévels da Literatura Brasileira; Luiz Alfredo Garcia-Roza, que possui uma importante obra policial caracterizada pela presença de um personagem detetivesco; e Patrícia Melo, que inicialmente surge dialogando com o criminal de Rubem Fonseca, mas que posteriormente cria uma obra importante e diferente ao discutir o crime no espaço de uma favela carioca.

Escolhidos os autores, era hora de escolher suas obras: dos dois primeiros, o critério foi, em boa medida, temporal. Analisaria, então, respectivamente os livros *Calibre 22* (composto de

vários contos e de uma novela) e *Um lugar perigoso*, que eram exatamente os últimos livros que os autores haviam publicado; aquele, em 2017, e este, em 2014. Já no caso de Patrícia Melo, o critério principal foi a relevância de uma obra que, além de ser particular dentro da produção da própria autora, também é, em boa medida, na literatura policial brasileira e carioca. *Inferno*, lançando em 2000, privilegia um espaço secundarizado, a favela, e o faz para tratar da formação de um traficante, abordando, desse modo, questões que não poderíamos ignorar, mesmo que, no caso desse romance, fosse necessário alargar ainda mais a compreensão e as fronteiras do gênero policial e englobar territórios literários confinantes e complementares.

Essas três obras forneceria uma boa gama de elementos para que eu pudesse pensar as questões que me interessavam; no entanto, analisando o que se estava produzindo, dois autores me chamaram atenção. Um deles foi Raphael Montes, que se apresenta como um autor especificamente do gênero policial e que atualmente é um dos escritores com maiores espaço de mídia e sucesso de vendas no Brasil. A relevância da obra de Montes, porém, estava em outra questão. Seu romance de estreia, *Suicidas*, publicado em 2012, trata da relação entre jovens da elite carioca de maneira psicológica e, em boa medida, representando certo ensimesmamento dessa classe social, algo que dialogaria de algum modo com *Calibre 22*, inclusive pela forte violência, mas que se contraporía a *Inferno*, já que esta obra está muito mais preocupada em destrinchar determinados aspectos sociais. Teríamos, assim, um romance que poderia ser pensado complementarmente àquelas obras. Situação parecida ocorreria com *Oeste*, de Alexandre Fraga. Nesse romance, Fraga trata de uma guerra entre famílias que compõem a cúpula da contravenção carioca, retratando realisticamente a dinâmica da máfia do jogo do bicho. Esse realismo esteve pautado, conforme se verá, em eventos reais e de amplo conhecimento público. Ademais, havia mais dois fatores interessantes: o fato de ser o autor um policial federal e o diálogo que, de certo modo, a obra estabelece com *Inferno*.

Assim, buscando respostas, ou ao menos possibilidades, relativas à questão de como a violência e o medo estão representados na literatura policial carioca contemporânea, compusemos esta dissertação em cinco partes: a primeira é um breve histórico do surgimento da literatura policial e de seu desenvolvimento no Brasil, destacadamente no Rio de Janeiro; a segunda trata especificamente do romance *Inferno*, de Patrícia Melo; a terceira, de *Calibre 22*, de Rubem Fonseca; a quarta, de *Suicidas*, de Raphael Montes, e de *Oeste*, de Alexandre Fraga, pensando-as particularmente, mas também em relação às duas anteriores; e, por fim, a quinta, de *Um lugar perigoso*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, obra mais autônoma neste estudo justamente porque, dentre todas, é a que mais tradicionalmente se caracteriza como policial.

1. Literatura policial carioca: antecedentes e desenvolvimento

1.1. Surgimento e características do romance policial

O romance policial nasce com a modernização das cidades. Nasce, mais precisamente, com as chamadas cidades industriais, visto que, paralelamente ao crescimento delas, aumentavam os níveis de criminalidade e, conseqüentemente, em contraposição, eram ampliados os mecanismos de controle e de punição. A vida passava, dessa forma, a ser cada vez mais vigiada pelo Estado. O progresso tecnológico possibilitaria novos meios para identificar os cidadãos, como, por exemplo, as impressões digitais e a utilização de fotografias, algo fundamental para evolução das investigações policiais e que, evidentemente, influenciaria também a literatura que se debruçaria sobre o tema. Evoluía, então, uma espécie de compasso duplo em que, por um lado, os meios de fiscalização e controle se avolumavam, e, por outro, a cidade tornava-se um ambiente cada mais adoecido na criminalidade.

É justamente nessa sociedade doente que surge o romance policial, gênero no qual o detetive aparecia inicial e simbolicamente como um remédio contra o alastramento da criminalidade. Competia a ele, o detetive, deter as manifestações do mal nessa sociedade enferma e, dessa maneira, reestabelecer o equilíbrio de forças, reordenando racionalmente a cidade. O investigador representava, portanto, a ordem e a razão, enquanto o criminoso, o descontrole e o desfazimento da higidez social. Esse criminoso apresentava-se, ainda, com uma característica extra, própria das populações crescentes nas cidades modernas: a capacidade de desaparecer no anonimato das multidões urbanas. O novo homem urbano se deparava com aglomerações que permitiam às ações criminosas se esvaírem em meio à fumaça das chaminés fabris, dissipando-se pela escuridão.

Concomitantemente, modificava-se também o público leitor, porque ele não apenas aumentava, como também adquiria novos hábitos e novos interesses. As manchetes apelativas, sobretudo as mais sensacionalistas, faziam sucesso. Havia, porém, aqueles que desejavam algo a mais, algo que somente a literatura poderia oferecer e que já estava de certo modo presente nos incipientes relatos criminais: o prazer e o espanto que o mistério da busca por justiça e que o sadismo ante o conhecimento da ocorrência de um crime poderiam provocar. Nesse contexto, o romance policial apareceria, constituindo-se, de acordo com Pierre Boileau e Thomas Narcejac, que referenciam Edgar Allan Poe como o descobridor não-intencional do gênero, da seguinte maneira:

Por definição, o romance policial é um problema (...) é um todo cujas partes estão intimamente ligadas (...). O romance policial possui uma estrutura bem determinada que se constitui instantaneamente, independentemente das intenções

de Poe, pois E. Poe não soube que tinha descoberto o romance policial. Acreditou simplesmente que acabava de inventar uma técnica do raciocínio aplicável à ficção (...). Nenhum outro gênero literário apresenta, no mesmo grau, esse caráter de objeto (...). Ele é o que é. Ou conformamo-nos às suas leis ou destruímo-lo. (Boileau e Narcejac, 1991, pp. 19-20)

No século XIX, quando surgiram os primeiros contos que mais apropriadamente foram identificados como pertencentes ao gênero policial, a ciência positiva desenvolvia-se com a ideia de que era possível racionalizar e compreender logicamente os fenômenos do mundo, e algo semelhante acontecia nas páginas de ficção policial, uma vez que solucionar os enigmas criminais era trabalhá-los a partir de métodos, de deduções, de inferências, de hipóteses e de observações. Solucioná-los era, portanto, trabalhar seus efeitos a partir de causas racionalmente compreensíveis. É, contudo, somente a partir da segunda metade desse século que essa narrativa assumiria as particularidades de um gênero específico e próprio, ligando-se em seguida ao que seria mais tarde denominado literatura de massa, sobretudo no chamado *thriller* (D’Onofrio, 1995, p. 166).

O desenvolvimento do positivismo foi, nesse sentido, fundamental para o surgimento do romance policial, inclusive na medida em que influenciou a atividade de investigação policial a ser uma atividade gradativamente mais complexa (Freitas, 2007, p. 2). Com o crescimento da criminalidade nos centros urbanos, a fim de que se aplacasse a desconfiança nos métodos de prevenção e repressão ao crime, fosse pela incapacidade da polícia em deter a violência, fosse pela corrupção do sistema policial, que nem sempre gozava de grande credibilidade perante os cidadãos, fazia-se necessário investir em novos métodos que apresentassem melhores resultados. Dessa forma, como resposta literária a essa circunstância, surgiria o personagem do detetive, essa figura ímpar e central do gênero policial, a quem competiria atuar na solução dos crimes com o seu raciocínio e sua vocação. Somente ele seria capaz de desvendar aquilo que aparentemente ninguém mais conseguiria, respondendo, assim, ao anseio por justiça que o gênero em si mesmo representava (D’Onofrio, 1995, p. 169).

Foi com Edgar Allan Poe e seus contos “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogert” (1842) e “A carta roubada” (1845) que teríamos o marco do surgimento do gênero, ainda que alguns autores apontem raízes mais distantes. A partir desses contos, o investigador Auguste Dupin, um homem abnegado e com grande capacidade de raciocínio, se consolidaria como a pedra base a partir da qual se definiria a principal característica da personagem detetivesca de então e, assim, do próprio gênero policial, qual seja, o modo de agir assentado no método racional – o “raciocinar infalível” ao qual Julio Cortázar faz menção (2006, p. 123). Um “raciocinar infalível” que visava a resolver os crimes por meio de deduções lógicas.

Em “Os crimes da rua Morgue”, há um prólogo que justamente enaltece as qualidades de análise e de raciocínio que pautariam o trabalho do investigador. Interessante, ainda, perceber, conforme esclarece D’Onofrio, que quem dirige esse prólogo não é nem o autor (Poe) nem propriamente o protagonista (Dupin), mas sim um narrador dúplice que funciona tanto como narrador da história quanto como um confidente do protagonista e que, desse modo, procura explicá-lo (D’Onofrio, 1995, p. 170). O excerto a seguir destaca a capacidade de análise e o espírito da observação, deixando claro como se daria o funcionamento desse personagem:

As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise (...). A faculdade da resolução de problemas possivelmente é muito fortalecida pelo estudo das matemáticas, especialmente pelo mais elevado de seus ramos, o qual, injustamente, apenas em função de suas operações de revisão dos fatos, vem sendo chamado de análise, como se fosse somente isso. Todavia, calcular não é o mesmo que analisar (...). O poder analítico não deve ser confundido com a simples engenhosidade; porque, embora o analista seja necessariamente engenhoso, um homem de engenho muitas vezes é perceptivelmente incapaz em análise pura (...). Entre a engenhosidade e a qualidade analítica existe uma diferença muito maior, sem a menor dúvida, daquela existente entre a fantasia e a imaginação, porém de um caráter muito estritamente análogo. Pode ser comprovado na prática que os engenhosos são sempre fantasiosos, enquanto os realmente imaginativos sempre se demonstram analíticos. (Poe, 2002, pp. 9-12)

O detetive Dupin, todavia, bem como ocorre com outros detetives de romances policiais, não faz parte institucionalmente da polícia. Na realidade, para esse personagem “investigar é um ‘hobby’, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio, e essa, a do detetive não-policial, será também a forma básica de apresentação da narrativa policial ante o leitor” (Reimão, 1983, p. 54). Nesse sentido, o gênero policial se referia mais apropriadamente a um gênero fundamentalmente de investigadores particulares, porque, sem fazer parte do Estado, esses detetives terão suas investigações pautadas por seus próprios interesses circunstanciais.

Outro dado importante é que, nos romances policiais clássicos, boa parte dos narradores era constituída por outros personagens, como no caso do Doutor Watson, o companheiro do famoso detetive Sherlock Holmes, e que funcionava como um narrador-testemunha. Isso ocorreria, conforme afirma Reimão, porque o detetive, nesse tipo de romance, possui uma mente dedutiva que visa a reconstituir mentalmente o crime para em seguida solucioná-lo; assim, caso o leitor entrasse

diretamente em contato com o pensamento do detetive, já não haveria mistério, o que contrariaria a própria concepção do gênero (Reimão, 1983, p. 31).

Ademais, no romance policial clássico, o criminoso – essa figura a ser revelada (ainda que às vezes o leitor saiba de quem se trata, enquanto não sabem os personagens) e punida para o reestabelecimento da ordem – era, assim como o detetive, ele também uma espécie de motor a partir do qual, ou mesmo para o qual, a história avançava, ou seja, um agente que, com o crime que causara, lançava um vetor que seguiria até o desenlace da descoberta da autoria do crime, quando ocorreria, conseqüentemente, o desfazimento do mistério, a resolução do enigma. A trama do romance policial girava fundamentalmente em torno da resolução de um crime (Massi, 2011, p. 14).

Dessa maneira, esses dois agentes antagônicos, o detetive e o criminoso, concorriam entre si de maneira crucial para o desfecho das histórias, representando respectivamente o bem e o mal, a ordem e a desordem. Suas trajetórias eram estabelecidas quase sempre de modo a se encontrarem no final. Isso, no entanto, não significa que necessariamente ocorresse um encontro de fato entre os dois personagens, mas que, em algum momento, essas trajetórias iriam se encontrar, como acontecia quando o detetive solucionava o crime, descobrindo a verdadeira identidade do criminoso (Massi, 2011, p. 27).

Desenvolviam-se, assim, as duas trajetórias, a do detetive e do criminoso, que se cruzariam no que Massi denomina fase de *sanção* (2011, pp. 20-27). Nessa fase, ocorreria o restabelecimento da ordem social, com o encontro dos percursos do detetive e do criminoso, o inimigo a ser combatido. Essa ideia de sanção adviria das próprias regras da sociedade burguesa, pois, afinal, é com ela que surge o romance policial (Reimão, 1983, p.13). Tal concepção é importante para a compreensão do romance policial tradicional como programa de reestabelecimento da ordem. Em relação a essa questão, diz Massi,

a entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ele o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o romance policial. Segundo ela, aquele que transgredir as regras sociais, de modo a estabelecer uma desordem, deve ser sancionado negativamente por aqueles que zelam pela ordem, quais sejam, a Justiça e a polícia. (...) O criminoso vive em segredo porque sabe que desrespeitou os valores do grupo social ao qual pertence e não quer ser privado da liberdade e da convivência, uma vez que a sociedade pune os sujeitos que não seguem as regras de conduta. O individualismo não tem lugar no romance policial e é sempre punido, uma vez que os códigos individuais não podem sobrepor-se aos códigos coletivos, para não gerar um caos social. (Massi, 2011, pp. 31-32)

Significa dizer que, concomitantemente à retirada do criminoso do âmbito privado e a sua colocação como inimigo da sociedade, havia também a ideia do detetive como herói, o agente que trabalha para o bem da sociedade. Conforme avançava a institucionalização do direito penal, solidificava-se a noção de crime como um mal cometido não apenas contra o indivíduo afetado, mas contra a sociedade. Desse modo, o detetive é a figura que deveria combatê-lo, impedindo que o criminoso atentasse contra a sociedade, porque a sociedade, com seu novo sistema de vigilância e punição, ou seja, em última instância, o seu próprio ordenamento, não poderia ruir (Reimão, 1983, p. 13).

Convém recordar que, justamente pela centralidade dos crimes no gênero policial, Michel Foucault utilizava a expressão “literatura do crime” para se referir ao gênero (2008, p. 56). Para ele, nesse tipo de literatura, “o crime é glorificado (...) porque é uma das belas artes” (Foucault, 2008, p. 56) e “porque a perversidade é uma maneira ainda de ser privilegiado” (Foucault, 2008, p. 56). Escreve, ainda, que, nesse gênero, haveria “toda uma reescrita estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis” (Foucault, 2008, p. 56) e que seria “aparentemente, a descoberta da beleza e da grandeza do crime” (Foucault, 2008, p. 56). É bastante interessante, ademais, o seguinte excerto:

Quanto à literatura policial, (...) ela dá sequência a esse primeiro deslocamento: por suas astúcias, sutilezas e extrema vivacidade de sua inteligência, o criminoso tornou-se insuspeitável; e a luta entre dois puros espíritos — o de assassino e o detetive — constituirá a forma essencial do confronto. Estamos muito longe daqueles relatos que detalhavam a vida e as más ações do criminoso, que o faziam confessar ele mesmo seus crimes e que contavam com minúcias, o suplício sofrido: passou-se da exposição dos fatos ou da confissão ao lento processo da descoberta; do momento do suplício à fase do inquérito; do confronto físico com o poder à luta intelectual entre o criminoso e o inquisidor. (Foucault, 2008, p. 85)

A ideia de que o crime pode ser pensado como obra de arte, no entanto, não é original de Foucault, estando, por exemplo, presente também nas obras de Thomas de Quincey, de forma paradigmática, e em S. S. Van Dine, pseudônimo de Willard Huntigton Wright, filólogo norte-americano e escritor de romances policiais. O crime, para Van Dine, poderia ser utilizado como obra de arte, na medida em que ambos são produtos do espírito humano. O criminoso projetaria, assim, no ato criminoso a sua própria personalidade, “como se deixasse sua assinatura” (Van Dine *apud* Lins, 1947, p. 45).

Desse modo, o crime, se pensarmos geometricamente a estrutura tradicional do gênero policial, é o baricentro de um triângulo em que temos já identificadas as figuras do detetive e do

criminoso em dois dos vértices, e no qual caberia, por consequência, à figura da vítima o vértice restante. Entretanto, a relação desses ângulos com o centro, o crime, dá-se distintamente: o detetive deseja investigá-lo, solucioná-lo, desvendá-lo e, às vezes, também que seja punido o criminoso; este, por sua vez, que, embora tenha sido aquele quem cometeu o delito, nem sempre tem suas razões em cometê-lo exploradas, fica muitas vezes caracterizado como alguém que simplesmente deseja algum tipo de recompensa ou de vingança; e, por fim, a vítima, que é aquele quem sofreu contra si a ação do crime, mas que, no desencadeamento do romance policial tradicional, é em geral a figura menos relevante.

Dessa forma, poderíamos dizer que o romance policial tradicional não se configuraria como um triângulo equilátero, mas sim isósceles, com o detetive e o criminoso em pé de relevância, ou mesmo escaleno, no qual tradicionalmente preponderaria a figura do detetive. Todavia, posteriormente, essa geometria será alterada com a passagem do romance policial tradicional para o moderno, onde a figura do criminoso se torna preponderante, as vítimas ganham importância e o detetive praticamente desaparece, como é o caso de *Talentoso Ripley*, de Patrícia Highsmith.

Dito isso, cumpre destacar que, no surgimento do romance policial, se a violência do crime era central, o medo também o era. O medo seria, na verdade, um propósito intrínseco ao romance policial que, de maneira contrária ao espírito racional do gênero, se estabeleceria como uma espécie de “tortura da imaginação”, a partir da qual emergiria um mundo, a despeito da urbe e da modernidade, selvagem e incivilizado, como se pode depreender das palavras de Julio Cortázar, que, sobre “Os crimes da rua Morgue”, afirmou “ninguém deixará de notar que a análise se aplica a um dos episódios mais cheios de sadismo e mais macabros que se possa imaginar” (2006, p. 127). O medo, sustentado pela expectativa de resolução do mistério, surgia, então, a partir de um crime, efeito de violência, e permanecia como expectativa vil do que poderia ocorrer se o detetive não impedisse o criminoso. O romance policial era, portanto, um jogo de contradição entre o racional e o irracional, entre a lógica e o medo (Freitas, 2007, p. 4).

1.2. O romance negro

No século XX, surge uma nova espécie de narrativa atrelada às mudanças políticas, sociais, econômicas, culturais e filosóficas de então: o romance negro (*roman noir*). Com o pensamento positivista passando a ser questionado e superado, ocorreria também uma modificação na forma com que o personagem detetivesco seria representado na resolução dos crimes – mais tarde, até mesmo a presença desse personagem nos romances policiais seria alterada: ele deixaria de ser uma máquina de raciocínio, passando do detetive focado em pensar para um detetive focado em agir (Nebias, 2017, pp. 188-189). Deixava-se, assim, para trás, o modelo das certezas absolutas e do

otimismo racionalista para se alcançar, em conformidade com o espírito da época, a dúvida sobre quase tudo, num contexto em que existencialismo e pessimismo caminhavam muito próximos e davam um novo tom no pensamento filosófico, nas ciências sociais, nas artes e também na literatura.

Nesse sentido, enquanto o romance policial tradicional expressava uma visão racionalista para a qual a lógica, a observação e a análise poderiam solucionar os crimes levando, então, a lei e a ordem a todos, o romance negro compreenderia que “as estruturas do poder limitam o acesso à intricada relação entre os fatos que conduziria à verdade e que, assim, nem sempre o Estado cumpre seu papel de defender os direitos do cidadão” (Filgueiras, 2012, p. 13). Somava-se a isso a própria evolução do crime que deixava de ser perpetrado individualmente e passava a conhecer uma “expansão qualitativa (...), com o conseqüente domínio do crime organizado” (Mandel, 1988, p. 63 *apud* Nebias, 2017, p. 188).

Dessa maneira, as mudanças do romance policial tradicional para o romance negro estariam relacionadas à própria evolução da criminalidade, já que os problemas da criminalidade não poderiam mais ser resolvidos apenas por um investigador abnegado que, diversas vezes, sequer comparecia ao local do crime. O romantismo detetivesco (ou amadorismo) daria vez ao profissionalismo e, mais do que isso, nessa nova ambientação, a ambientação *noir*, a cidade não seria mais somente a de uma multidão sem rosto, mas uma cidade cheia de angústias e aflições em que a violência e o medo estão em toda parte e surgem a qualquer hora, sem que ninguém, nem mesmo os detetives, estejam imunes a isso.

Pierre Boileau e Thomas Narcejac, no entanto, lembram que os fundamentos desse romance negro já estavam contidos dentro do romance policial tradicional. Tais autores defendem que, na realidade, todas as mudanças dentro do gênero policial foram apenas desdobramentos de germes que estavam lá desde o princípio. Assim, as mudanças externas à literatura e que a impactaram e a influenciaram fizeram, na realidade, com que esses novos modelos fossem germinados e viessem à tona, porém eles já se encontrariam ali, dentro do próprio modelo do gênero policial. Haveria, para esses autores, até mesmo embriões no romance policial que ainda não germinaram, algo que quase ocorreu com o romance negro, não fosse, principalmente na América, haver encontrado terreno fértil (Boileau e Narcejac, 1991, p. 58). Sobre isso, Flávio Carneiro escreve que o romance negro “é o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado” (2005, p. 20).

Importante, ademais, assinalar que para Ernest Mandel a história do romance policial conectava-se à história do capitalismo. Sobre essa tese, escreveu que

A história do romance policial é uma história social, pois aparece entrelaçada com a própria história da sociedade. Se formularem a pergunta: ‘por que a história social deveria estar refletida na história de um gênero literário específico?’, a resposta será: porque a história da sociedade burguesa é também a história da propriedade e da negação dessa propriedade – ou, em outras palavras, do crime; porque a história da sociedade burguesa é também a crescente e explosiva contradição entre as necessidades ou paixões individuais e padrões mecanicamente impostos de conformismo social; porque a sociedade burguesa, por si mesma, gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele; ou talvez porque a sociedade burguesa seja, em resumo, uma sociedade criminosa. (Mandel, 1988, p. 212)

E, desenvolvendo esse pensamento, o escritor argentino Ricardo Piglia observou que

Em última instância (...), o único enigma que os romances da série *noir* propõem – e nunca resolvem – é o das relações capitalistas: o dinheiro que legisla a moral e apoia a lei é a única ‘razão’ destes relatos onde tudo se paga. Neste sentido, eu diria que são romances capitalistas no sentido mais literal da palavra: devem ser lidos, penso eu, sobretudo como sintomas. (1994, p. 42 *apud* Filgueiras, 2012, p. 34)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, partindo desse pressuposto, levanta a questão de se, exatamente por causa disso, o romance negro haveria demorado para chegar ao Brasil, uma vez que, somente com Rubem Fonseca, décadas depois do surgimento do gênero, é que ele passou a figurar no país. Aponta a professora que o modelo tradicional do romance policial, conforme se verá adiante, encontrou dificuldades para desenvolver-se entre nós, mas que “o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado” (Figueiredo, 1988, p. 21).

Assim, apesar da demora para seu desenvolvimento no Brasil – algo que teria ocorrido, segundo pressupõe, em razão do tardio desenvolvimento do capitalismo, mas também por causa de pretéritos impedimentos políticos –, o gênero teria encontrado (marcadamente, a partir dos anos 1980, com *A grande arte*, de Rubem Fonseca) uma literatura e uma sociedade que se adequariam ao gênero, em razão de uma “generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para a atitude nostálgica e (...) negativa que caracteriza o detetive do *roman noir*” (Figueiredo, 1988, p. 21).

Seja como for, o fato é que, a partir de Rubem Fonseca, o romance policial no Brasil, embora já houvesse dado seus primeiros passos anteriormente, buscava na literatura *noir* o seu modelo, inclusive o modelo de detetive, nada mais do que um homem comum, medíocre, cheio de

debilidades e que estaria, conforme Flávio Carneiro, “mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante” (Carneiro, 2005, p. 20)¹.

1.3. Primeiros passos do romance policial no Brasil

Apresentamos anteriormente uma explicação para a demora do surgimento da literatura policial no Brasil por meio da precariedade da vida cotidiana, de impedimentos de ordem política e de uma violência policial que contrastaria com o método racional típico do policial clássico. No entanto, conforme afirma Reimão, foi justamente a incorporação à narrativa policial das precariedades do cotidiano de um país em desenvolvimento que conferiria especificidade ao gênero policial no Brasil. É nesse contexto que surge *O mistério*, considerado o primeiro romance policial brasileiro. Publicado em março de 1920, quase oitenta anos depois da publicação de “Crimes da Rua Morgue”, foi escrito em conjunto por quatro escritores: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Côrrea (Reimão, 2014, p. 16).

Em *O mistério*, o Major Mello Bandeira é o detetive encarregado de investigar um assassinato. Tal personagem é construído tendo como base os pressupostos da literatura policial europeia, sendo descrito inclusive como o “Sherlock Holmes da cidade” (Reimão, 2014, p. 18), no caso, do Rio de Janeiro. Da mesma maneira que Holmes, o Major Mello Bandeira é um personagem do tipo cerebral, com grande capacidade dedutiva, ‘uma máquina de pensar’ que trazia, portanto, as características tradicionais do gênero, mas que, embora respeitando o cânone, destoaria dele por seu viés mais cômico, exatamente para conferir especificidade brasileira à narrativa.

Interessante, ainda, é a percepção de Sandra Lúcia Reimão para quem, desde as primeiras manifestações do gênero no Brasil, haveria uma dificuldade de lidarmos com a noção de justiça em que o crime é apenas uma exceção a ser combatida. Nesse mesmo sentido, Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma que “o descrédito nas instituições, a consciência do relativismo das leis, entrava a criação de obras nos moldes do romance clássico” (1988, p. 21). Corroborando esse entendimento, o escritor José Louzeiro, conforme ressalta Magdaleno, afirma que o romance policial de enigma não se adequava bem às características brasileiras, ou seja, o modelo não seria fácil e diretamente transposto para a realidade política, social e cultural do país. O crime, desse modo, não poderia ser retratado na literatura com algo excepcional, incomum, porque, numa sociedade em que problemas

¹ O alastramento dessa literatura *noir*, ao longo do século XX, parece-nos fundamental para que literaturas, de certo modo, fronteiriças ao gênero policial e muito conectadas a um gênero criminal em sentido amplo pudessem recrudescer, inclusive no Brasil. Isso porque, no gênero *noir*, há um olhar muito voltado para o pessimismo e para uma violência crua em que o protagonista já não é um homem com grandes habilidades nem valores elevados, possibilitando uma literatura em que os policiais são corruptos ou extremamente violentos e em que os criminosos podem ser os protagonistas, deixando aos policiais um papel meramente secundário (quando existente). Nesse sentido, parece-nos que a literatura *noir* possibilitou posteriormente a germinação, ou um maior desenvolvimento, de uma certa literatura criminal que, na verdade, embora possa ser pensada como um passo adiante, não deixará de estar relacionada, em boa medida, com o gênero policial, independente da presença de detetives ou investigadores.

como a desigualdade social, a flexibilidade das leis e a cultura da violência são a regra, não faria sentido pensar o crime como um fenômeno atípico (Louzeiro *apud* Magdaleno, 2007, p. 43).

Ainda assim, mais de três décadas após *O mistério*, os próximos livros de destaque no gênero não fugiriam ao molde que *O mistério* havia procurado incorporar. *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A ideia de matar Belina* (1968), todos de Luiz Lopes Coelho, teriam vendido mais de cinquenta mil exemplares, um número muito bom mesmo sob os parâmetros de hoje. Lopes Coelho publicaria, ainda, trinta e três contos policiais, sendo que em vinte e três deles apareceria o Detetive Leite, personagem que, entretanto, possuía a interessante peculiaridade de ser um detetive com características mais genuinamente nacionais, o que Flávio Moreira da Costa chamou de “detetive à brasileira” (2012, p. 19). Sobre Luiz Lopes Coelho, numa crítica literária publicada em razão do relançamento da obra, o crítico literário Ruan de Sousa Gabriel escreveu que

Nas décadas seguintes, outros autores brasileiros arriscavam escrever histórias de mistério, mas era comum que se valessem dos clichês do gênero (...). Lopes Coelho manteve o bom humor, mas adicionou a geografia urbana (de São Paulo, no caso), deu profundidade psicológica aos personagens e ambiguidade moral aos criminosos, concebeu uma estrutura sólida que só revela a solução do mistério nas últimas linhas (...). Doutor Leite encara o mistério como um problema lógico a ser decifrado pelo raciocínio, não como uma luta moral entre mocinhos e bandidos (...). Doutor Leite é também um detetive bossa-nova – aquele fleuma dos detetives europeus não resistiu ao sol dos trópicos e derreteu. O delegado paulistano não é melancólico como Sherlock Holmes nem avesso às mulheres como Dupin. (Gabriel, 2017, s.p.)

Como fica evidenciado pela lacuna entre a publicação de *O mistério* e *A morte no envelope*, o desenvolvimento da literatura policial no Brasil não ocorreu de maneira nem contínua nem linear, de modo que uma análise historiográfica, do período pós-Lopes Coelho até a solidificação com Rubem Fonseca, só pode ser realizada a partir da busca de tendências literárias, ainda que pequenas, por um lado, e de casos de sucesso, por outro (Costa, 2012, p. 20).

Nessa transposição do gênero policial para o Brasil, ou seja, nessa tentativa de se criar uma literatura policial com características nacionais, foi muito utilizada uma exacerbação do viés cômico e muitas vezes caricatural, enfatizando que existia uma inadequação entre o gênero policial tradicional e a realidade brasileira. Esse exagero ajudava a enfatizar as limitações daquele modelo clássico em relação à realidade brasileira e também a mostrar que, no caso do romance policial

brasileiro, as regras de construção de uma história policial precisariam ser adaptadas (Reimão, 2014, p. 16).

Foi isso justamente o que fez Luiz Fernando Veríssimo. Ampliando a tendência de comicidade na literatura policial brasileira, ele lança, em 1979, o detetive Ed Mort, com o livro *Ed Mort e suas histórias*, fazendo certa paródia do estilo *noir*. Nesses relatos, Veríssimo exagera os clichês do gênero ao incorporar a própria tradição dessa literatura para, em seguida, através da sátira, refletir sobre ela². Os diversos contos que compõem o livro partem sempre da mesma estrutura: Ed Mort está em seu escritório, desocupado e sem dinheiro. Chega, então, alguma mulher pedindo que ele localize o marido desaparecido, o que ele conseguirá fazer, porém, sem ser pago, fazendo com que o leitor, no conto seguinte, encontre o personagem novamente endividado esperando algum novo caso em seu escritório (Reimão, 2014, p. 19).

Sobre essa tentativa de criar uma caracterização mais propriamente nacional, Reimão afirma que havia nos detetives uma alteração do modelo da literatura policial clássica, uma vez que ocorre justamente uma busca, ainda que difusa, de “brasilidade” (Reimão, 2014, p. 20). Diversas características tais como excesso de sentimentalismo e de sexualidade, misticismo, limitação intelectual, ingenuidade e falta de recursos financeiros, confeririam comicidade ao enredo. Por essa razão, quanto mais brasileiro fosse um personagem, mais nítida seria a distância entre a literatura policial tradicional e mesmo *noir* (modelos internacionais a serem transpostos) e a literatura policial brasileira. Ainda mais necessária seria também a comicidade para ressaltar e dimensionar o distanciamento entre uma coisa e outra. Para Louzeiro, a ironia era justamente o processo pelo qual o romance policial precisava passar para que se adaptasse à sociedade brasileira (Louzeiro *apud* Magdaleno, 2007, p. 44).

A consolidação, porém, de uma literatura policial no Brasil ocorreria não por meio desse viés cômico, mas, na verdade, de maneira distinta, um pouco mais adiante, com Rubem Fonseca. Em 1983, ele, que já publicava desde 1963, quando estreou com *Os prisioneiros*, publicaria seu primeiro romance policial, *A grande arte*, tornando-se realmente o grande nome brasileiro do gênero. Mandrake, o detetive protagonista de *A grande arte* e talvez o principal personagem da obra de Rubem Fonseca, havia surgido no conto “O caso de F. A.”, que fazia parte do livro de contos *Lúcia McCartney* (1969), e reaparecido, antes de *A grande arte*, nos contos “Dia dos Namorados”,

² Sobre as características do personagem de Veríssimo, Magdaleno escreve que: “No fim da década de 70, o escritor [Luiz Fernando Veríssimo] criou o detetive Ed Mort, *que ironizava os investigadores durões, comuns nas narrativas negras americanas (...)*. O detetive só comia em botequins, dividia o seu escritório (o ambiente é tão minúsculo que ele chama de escri, porque o tório não cabe lá dentro) com um grupo de baratas (que se reúnem constantemente num canto para rir dele) e um rato albino chamado Voltaire. Apesar de ter morrido mais de uma vez, ressuscitou sem maiores problemas. Os jornais que ele consulta são antigos, porque não há dinheiro para comprar novos, o telefone está cortado por falta de pagamento e no ambiente de trabalho há apenas uma mesa e uma cadeira. O movimento por ali é enorme, só que não é de pessoas e, sim, de baratas. O que atrai a clientela, composta principalmente de mulheres, é muito mais o charme do detetive do que os casos que possa desvendar. O personagem de Veríssimo está sempre sem dinheiro e levando calote dos clientes. Mesmo assim, não perde a pose. Numa plaqueta, pendurada na porta do escritório, ele estampa o seu nome com orgulho: Mort, Ed Mort” (Magdaleno, 2007, p. 40).

de *Feliz ano novo* (1975), e “Mandrake”, de *O cobrador* (1979). No entanto, em *A grande arte*, vemos sua atuação mais especificamente identificada com o policial, sobretudo de viés *noir*. Ademais, conforme Pellegrini, de modo geral em relação à sua obra, Rubem Fonseca traria uma brutalização da vida urbana como denúncia das condições violentas, em diversos aspectos e sentidos, da sociedade brasileira (Pellegrini, 2008a, p. 184). Esse *brutalismo* viria a ser um de seus traços mais marcantes.

De acordo com um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Alfredo Bosi (1977), Rubem Fonseca teria sido o principal representante da tendência brutalista na literatura brasileira da época. Tal tendência teria se formado no país durante a década de 1960, dentro de um contexto no qual se expandia a vida urbana, com o crescimento do capitalismo de massa e suas desigualdades, e também com um contexto histórico particular de censura artística e opressão política. Nesse contexto, a literatura fonssequiana e o *brutalismo* eram produzidos, em boa medida, também como uma resposta à rudeza do período militar e de repressão. Surgiam, então, diversas representações da violência, como aquela que Rubem Fonseca pretendia, mas não apenas ele:

Dans les années soixante-dix, [...] les semences lancées par João Antônio e Rubem Fonseca donnèrent naissance à un mouvement qu'on a appelé “le boom du conte brésilien”, représenté par des auteurs comme Sérgio Sant’Anna, Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo. Le climat de violence qui imprègne leurs oeuvres reflète autant la répression politique que la dissolution du tissu social. (Pinto, 2005, p. 39).

Nesse sentido, de acordo com Fábio Mendes, o *brutalismo* seria um tipo de representação extremada da violência. Seria, assim, um discurso, em relação a temas e conteúdos, que privilegiaria “o excesso, o desvio moral, a perversão, o crime, a natureza hedionda de certas práticas sociais” (Mendes, 2015, p. 68) e que, em relação à forma e à linguagem, se constituiria de “narrativas fragmentárias” (Mendes, 2015, p. 68) em que estariam bastante presentes características tais como “sintaxe fraturada, períodos curtos, descontinuidade das cenas, ações, circunstâncias” (Mendes, 2015, p. 68).

Para reforçar essa conceituação, Fábio Mendes traz as palavras do professor Karl Eric Schøllhammer, as quais pela importância e precisão transcreveremos. Schøllhammer, ao fazer seu mapeamento da Literatura Brasileira contemporânea, em relação à prosa brutalista de Rubem Fonseca, afirma que

Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, 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. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou 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 seu particular ‘realismo cruel’. (Schøllhammer, 2009, p. 27)

É importante para o escopo deste trabalho trazer à tona particularmente a afirmação do professor Schøllhammer segundo a qual a prosa nacional brasileira de então buscava na violência, associada à representação realista, um elemento de renovação da literatura. Ele dirá que, na prosa brutalista de Rubem Fonseca, que vai ao âmago da violência e dela se nutre, a cidade aparece como “realidade dividida, na qual a cisão simbólica (...) agora se delineava entre a ‘cidade oficial’ e a ‘cidade marginal’” (Schøllhammer, 2009, p. 28). Para ele, essa renovação teria sido alcançada exatamente por Rubem Fonseca, que alterou os paradigmas do realismo e, assim, tornou-se uma figura central do cânone da Literatura Brasileira. (Schøllhammer, 2009, pp. 27-30).

Além disso, consoante Louzeiro, a retomada do romance policial no Brasil nos anos 1980 com Rubem Fonseca, bem como seu posterior crescimento e consolidação, estaria associada ao fato de que, segundo ele, o intelectual brasileiro não teria aderido a uma literatura policial voltada meramente para o entretenimento e classificada como baixa-literatura, justamente porque era urgente que se deixasse uma marca própria no mercado editorial mundial. Nessa busca por uma marca, um estilo próprio, Louzeiro afirma que o escritor brasileiro do gênero policial conseguiu alcançá-la exatamente quando deixou transparecer suas preocupações sociais, uma vez que, num país com tantos problemas, seria impossível deixar de falar e de refletir sobre eles (Louzeiro *apud* Magdaleno, 2007, p. 42). Acrescentaríamos, por fim, que essa marca está indissociavelmente ligada a uma busca por retratar a cidade e suas contradições, como tentaremos mostrar no tópico a seguir.

1.4. Literatura policial carioca: entre a favela e o asfalto

Na década de 1990, encontramos duas linhas importantes da literatura policial no Rio de Janeiro: uma que possui como principal cenário a favela, em que se destacou a escritora Patrícia Melo, autora de *Inferno* (2000), apresentando uma literatura de viés quase puramente criminal, sem presença nítida das características do gênero tradicional; e outra baseada no asfalto e em suas classes médias, com referências tanto da literatura policial tradicional quanto *noir*, representada sobretudo pelo carioca Luiz Alfredo Garcia-Roza, autor de *O silêncio da chuva* (1996).

Patrícia Melo, em 2000, publicaria seu romance mais importante, *Inferno*, deixando a cidade de São Paulo, que era o cenário habitual de seus romances, para centrar o enredo numa favela carioca. O protagonista do livro já não é mais um matador de aluguel, como era o protagonista de seu romance *O matador* (1995), mas um menino nascido e criado no morro. Em *Inferno*, é narrado o crescimento de Reizinho desde que ele era um menino que desejava ser soldado do tráfico, passando por sua ascensão como chefe do morro até chegar à sua queda.

Cabe, porém, antes de prosseguirmos, ressaltar o caráter distintivo de *Inferno*, porque essa obra não é exatamente uma obra do gênero policial no sentido pelo qual geralmente esse gênero é compreendido, visto que não há nenhuma investigação em andamento, mas sim uma obra mais concernente a certa literatura criminal presente na Literatura Brasileira contemporânea. Apesar disso, a escolha dessa obra no *corpus* deste trabalho se justifica exatamente pelo enriquecimento que ela propicia a este estudo em razão de suas características limítrofes com o gênero policial – o que, inclusive, fará com que a Professora Elena Soler (2014) discuta a classificação desse romance quanto ao gênero – e também pela literatura policial brasileira secundarizar o espaço da favela.

Assim, foi necessário que alargássemos o *corpus* um pouco além das fronteiras tradicionais do gênero policial, possibilitando um retrato mais abrangente das questões estudadas e, ao mesmo tempo, não ignorando um fenômeno literário muito relevante no Brasil contemporâneo, e que beira as fronteiras da literatura policial, ao tornar central dois de seus elementos: o crime e o criminoso, de maneira a nos fazer refletir, inclusive, sobre se esse tipo literatura criminal não seria uma manifestação do gênero policial. Além disso, a forma tão premente com que *Inferno* trata o medo e a violência, em específico a violência praticada dentro da circunstância de uma favela e o medo sentido nela, faz com que sua presença neste estudo seja indispensável.

Inferno surge, porém, na esteira de um romance bastante importante. Em 1997, Paulo Lins publicava *Cidade de Deus*, obra em que é narrada a história do conjunto habitacional homônimo ao título do romance e que foca, sobretudo, no desenvolvimento do tráfico de drogas no lugar. Os três capítulos do livro, “História de Inferninho”, “História de Pardalzinho” e “História de Zé Miúdo” retratam as décadas de 1960, 70 e 80, respectivamente, da história do local. Visto como naturalista e com forte influência etnográfica, o autor teria afirmado que “tudo no livro é real” (Schøllhammer, 2009, p. 45). A linguagem coloquial, apesar do narrador em terceira pessoa, atravessa o percurso da infância à idade adulta de seus protagonistas, em forma memorialista, saindo de uma infância inocente até chegar à violência do tráfico com seus bandidos.

Sobre esse romance e também sobre sua adaptação para o cinema, o Professor João César de Castro Rocha, no brilhante artigo “A guerra de relatos no Brasil. Ou: ‘a dialética da marginalidade’” (2013), destaca que “a brutal violência de Zé Pequeno parece sugerir que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise” (Rocha, 2013,

p. 28). Isso porque Zé Pequeno (o principal e mais cruel bandido de *Cidade de Deus*) parece ter sido elevado, sobretudo pelo efeito catártico do cinema, do ponto de vista simbólico, a uma condição de ícone da representação de uma violência urbana contemporânea (violência essa que tem como uma de suas características a possibilidade de ocorrer a qualquer um e a qualquer momento do dia). Há, no entanto, outro aspecto maior que é a possível figuração destacada do romance *Cidade de Deus*, bem como sua adaptação cinematográfica, num dos polos da batalha simbólica que o professor identifica como o polo de uma crítica direta e veemente à desigualdade social, sem margem para compatibilização de discursos; enquanto, do outro lado, em contraposição, estariam obras que retomam a ideia da conciliação das diferenças (Rocha, 2013, p. 28).

Reconhecendo essa *batalha simbólica*, João César de Castro Rocha defenderá que está em voga a luta desses dois polos por uma forma de representar o país e seus problemas urbanos, uma luta em que se pode identificar a transição de dois modelos, a passagem da “dialética da malandragem para a dialética da marginalidade” (Rocha, 2013, p. 36). Segundo sua hipótese, nessa transformação, com a tomada de espaço pela dialética da marginalidade, haveria uma “superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação (...) que pode ser percebida nas representações culturais e simbólicas desse conflitos” (Rocha, 2013, p. 36). De modo mais definido, assim ele expõe as diferenças conceituais entre tais dialéticas:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. Em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na produção cultural de nossos dias. (Rocha, 2013, p. 37)

Nesse sentido, João César de Castro Rocha elucida que, em razão do ponto de vista adotado em *Cidade de Deus*, tem-se uma perspectiva em que a possibilidade de superação da desigualdade social é inviabilizada, de maneira que, tomando-se em conta a ideia de dialética da malandragem, o morador da favela retratado no romance não pode ser absorvido pelo polo positivo, pois a ele, ao morador comum, só caberia o papel de “otário” em oposição ao papel do “malandro”, ou seja, àquele só cabe ser indivíduo, enquanto a este ocorre uma busca por um papel de “pessoa”, nos termos de Roberto Da Matta trazidos no artigo ora em tela.

Dessa maneira, João César de Castro Rocha preocupa-se com o modo como, nessa “dialética da marginalidade”, tem-se procedido à autorrepresentação, ou seja, a representação de si

mesmo e de seu grupo social feita por aqueles que estão inseridos em realidades periféricas e excluídas, expressando-se com sua própria voz. Nesse sentido, a chamada “dialética da marginalidade”, segundo expõe Rocha, consistiria num esforço sério, e o romance *Cidade de Deus* seria um dos principais exemplos dessa tentativa de interpretar a sociedade brasileira contemporânea, sobretudo no que concerne às suas estruturas de exclusão. Assim, a “dialética da marginalidade” seria bem mais do que uma literatura de favela, pois não possuiria apenas o valor de relato ou de testemunho, mas um modo particular, próprio e direto de interpretar a própria realidade sem a necessidade de intérpretes porvindouros. Sobre esse aspecto, diz o professor,

Se não me equivoco, em seu momento atual, a “dialética da marginalidade” pretende oferecer uma análise alternativa da desigualdade social e sobretudo de suas consequências, a fim de criar condições *subjetivas* de superação do modelo de formação da sociedade brasileira. (Rocha, 2013, p. 58)

As afirmações de João César de Castro Rocha fazem-nos pensar se o romance *Inferno* poderia ou não expressar essa “dialética da marginalidade”. Sem pretender dar respostas definitivas, e ainda sem analisar a narrativa propriamente dita, uma vez que o romance será analisado em capítulo posterior, cabe ressaltar que a autora Patrícia Melo tem uma trajetória de vida bastante distinta da trajetória de Paulo Lins. Sobre isso, em tom ácido, Karl Eric Schøllhammer diz que Patrícia Melo, embora tenha empreendido um livro ambientado numa favela carioca e cujo cerne é a violência entre facções e entre traficantes, somente teria colocado os pés numa favela depois de ter escrito os vinte capítulos de seu livro; enquanto que Paulo Lins nasceu, cresceu e morou a maior parte de sua vida na Cidade de Deus (Schøllhammer, 2009, p. 44). Em relação à trajetória de vida de Lins, e no que parece ser não só uma resposta aos estudos acadêmicos acerca da favela, mas também a *Inferno*, de Patrícia Melo, escreve Ferréz que

Paulo Lins escreveu o livro morando na boca de fumo da quadra 13, comia mal, dormia mal, e perdia um amigo todo dia, era estudante universitário em meio a tudo isso, ganhava meio salário mínimo da Faperj mas como todo bom morador de favela, fazia a siviologia, dava aulas e vendia roupas de mão em mão. (...) não é só o Machado de Assis que tem essa cor, fez academia pra esse tanto de branco se intitular escritor (...). Sem julgamento, sem panfletagem, escreveu por dom, por amor, por necessidade de querer gritar, mas teve que ouvir o toque de recolher da favela, imposta por quem nunca pisou nela (...). Escreveu Cidade de Deus no meio do inferno (...). Por ser escrito por quem é o tema, o texto não é monótono, não cheira a tese. (2013, s.p.)

No entanto, diferentemente do que Férrez opina, parece-nos simplista imaginar que Paulo Lins tenha escrito um bom e importante romance, no caso *Cidade de Deus*, em razão apenas de ser uma testemunha direta daquela realidade. Se assim fosse, exagerando o argumento, todo residente de favela (ou de qualquer outro ambiente escolhido para ser retratado) escreveria um romance de qualidade. Ou seja, o fato de ser um morador de favela não é exclusivamente a qualidade que possibilitou a Lins escrever tal livro; ele só pode fazê-lo porque possuía evidentemente outros domínios da técnica literária, além de possuir talento de escritor e vocação para tal. Apesar disso, ser morador da favela, tomando-se em conta os argumentos supracitados do professor João César de Castro Rocha, seria uma qualidade que possibilitaria a produção do que chamou de “dialética da marginalidade”, naquele sentido de oferecer uma nova e particular visão sobre a realidade dos excluídos; visão produzida por eles próprios.

A literatura policial, bem como ocorreu em relação à literatura brasileira de modo geral, não tomaria, porém, a temática da favela como o caminho prioritário. Na realidade, o mundo do asfalto permaneceria como a via principal. Um pouco antes de *Cidade de Deus* (que, não obstante não fosse um romance policial, colocou em foco a questão da favela) e de *Inferno*, Tony Bellotto³ lançava, em 1995⁴, *Bellini e a Esfinge*, utilizando-se dos traços mais característicos do romance *noir* para compor sua representação da cidade de São Paulo e de seu protagonista. No submundo paulistano, o detetive Remo Bellini seria o responsável pelas investigações apresentadas. Trata-se de um ex-advogado, cansado da carreira e que, convivendo com seus traumas, passa a trabalhar para uma agência de detetives particulares. Bellotto apresentaria, desse modo, uma visão *noir* ao mesmo tempo entendida e desencantada da cidade (que só parece pacífica vista de cima, de longe, porque sabe que a realidade das ruas é bastante distinta).

No mesmo sentido, porém tendo como ambiente principal o Rio de Janeiro, Luiz Alfredo Garcia-Roza, professor universitário de longa carreira, um ano depois da estreia de Bellotto e depois de já haver publicado vários títulos acadêmicos ligados à psicologia e à filosofia, lança seu primeiro

3 Tony Bellotto publicaria, ainda, *Bellini e o demônio* (1997), *BR 163: duas histórias na estrada* (2001), *Os insones* (2007), *No buraco* (2010) e *Bellini e o labirinto* (2014). Além disso, organizaria a coletânea de contos *Rio noir* (2014), que inclui, além de um texto dele próprio, textos de MV Bill, Luiz Eduardo Soares, Guilherme Fiuza, Arthur Dapieve, Victoria Saramago, Arnaldo Bloch, Adriana Lisboa, Tony Bellotto, Alexandre Fraga, Marcelo Ferroni, Flávio Carneiro, Raphael Montes e Luis Fernando Veríssimo e Luiz Alfredo Garcia-Roza.

4 Também em 1995, o apresentador e humorista Jô Soares publicara o *O xangô de Baker Street*, que se relaciona, pelo humor, pela intertextualidade e pelo enigma, muito mais à literatura policial de Luis Fernando Veríssimo e de Luiz Lopes Coelho do que com a brutalidade de Rubem Fonseca e Patrícia Mello. Em *O xangô de Baker Street*, de maneira bastante caricata, o imperador Dom Pedro II convoca o detetive Sherlock Holmes para que seja investigado o roubo de um valioso violino, o que o acaba levando a confrontar um assassino em série. Jô Soares publicaria, ainda, *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998), *O Assassinato na Academia Brasileira de Letras* (2005) e *As esganadas* (2011).

romance de literatura policial: *O silêncio da chuva* (1996), em que, o investigador Espinosa, responsável pela 1ª Delegacia do Rio de Janeiro, surgia como protagonista.

Já nesse primeiro romance, consoante Sandra Reimão, Espinosa aparece como um detetive do tipo lógico-dedutivo, sem com isso ser extraordinário ou genial (Reimão, 2014, p. 19). Todavia, na afirmação de Magdaleno, Espinosa passa mais tempo elucubrando, protegendo suas testemunhas e entrevistando suspeitos do que propriamente chegando a conclusões – isso porque, na realidade, Espinosa já é um tipo bastante afastado dos investigadores do gênero policial tradicional, estando mais identificado com o tipo de investigador que aparece no romance *noir*, um tipo mediano, cheio de falhas e sem habilidades excepcionais (Magdaleno, 2007, p. 33). Nas palavras do escritor Raphael Montes, o detetive Espinosa é “uma espécie de detetive Maigret brasileiro: um sujeito ordinário, calmo, introspectivo, honesto, de hábitos simples, com gosto para boa música e boa literatura e de uma integridade pessoal inesperada para o leitor que traz no imaginário a truculência da polícia carioca” (Montes, 2016d, s.p).

A integridade talvez seja o traço mais positivo de Espinosa em relação à sua atividade, ainda que isso não faça com que se torne um detetive mais eficiente em relação à resolução dos crimes. Nesse sentido, o próprio autor, em entrevista a *Folha de São Paulo*, explica as razões para trabalhar com um protagonista mediano,

o que pretendo com o Espinosa é mostrar que pode haver uma polícia inteligente e essa inteligência não precisa ser a do grande gênio. O policial pode ser um homem comum e, necessariamente, um sujeito ético (...). [Mas] Ele é mau detetive. Sua racionalidade é sempre atravessada pelo imaginário. Poderia até tentar psicanalisar meu personagem, mas não. Ele é assim porque é assim. A partir de um instrumental analítico, Espinosa seria um personagem fake, nem psicanalista nem delegado. (Garcia-Roza, 2003, s.p.)

Além disso, Espinosa reflete muito sobre o que é a polícia, em especial a polícia carioca. Sempre desconfia de que uma parte dos policiais de sua delegacia é corrupta e sabe também que não é benquisto por esses policiais. Em diversas ocasiões, Espinosa parece temer ser afastado para que esse grupo possa continuar praticando seus crimes. Nesse sentido,

Num país marcado por tamanha desigualdade, a função da polícia não pode ser outra senão impedir o terceiro mundo de invadir o primeiro, Espinosa sabia disso, alguns poucos como ele também sabiam, os demais eram tão marginais quanto os bandidos que eles prendiam. (Garcia-Roza, 1999, p. 44)

Em *Céu de origamis* (2009), há um diálogo entre Espinosa e seu filho Júlio bastante ilustrativo dessas reflexões (o filho cresceu nos Estados Unidos longe do pai, visitando-o apenas nas férias e esse diálogo representa uma das contestações que o filho tem a fazer em relação ao pai). Diz o detetive, apesar de considerar que é filósofo apenas no nome, que

Acredito que sua dúvida não é se eu sou um policial corrupto. Isso você sabe que eu não sou. A verdade é que operamos o tempo todo numa zona de fronteira entre o bem e o mal, o legal e o ilegal, o certo e o errado. Essa fronteira não é uma linha que se possa traçar, delimitando claramente duas regiões: é uma fronteira larga o bastante para criar uma terceira região cujos limites não são nem nítidos nem rígidos (...). Essa linha divisória é facilmente apagada, esses limites são facilmente ultrapassáveis – e são frequentemente ultrapassados. O policial trabalha nesse espaço que ele acha que é real e bem delimitado, quando na verdade é quase irreal, mais imaginário do que real, no interior do que ele constrói, dia após dia, seus valores, tão frágeis quanto a linha que separa o bem do mal. Isso assusta não apenas você, meu filho, mas também a mim. (Garcia-Roza, 2009, p. 59)

Refletir sobre a polícia foi, aliás, uma vertente fortemente explorada na literatura brasileira a partir dos anos 2000. Essa literatura, ainda que nem sempre ficcional ou propriamente do gênero policial, alcançou enorme sucesso de público durante esse período e o antropólogo Luiz Eduardo Soares, que antes já havia lançado *Meu casaco de general* (2000) e *Cabeça de porco* (2005), foi um dos autores mais felizes nesse aspecto. Em 2006, ele, junto aos policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, lançava o livro *Elite da tropa*, que seria levado ao cinema com o nome de *Tropa de elite*.

No livro *Elite da tropa* (2006), as narrativas foram baseadas tanto na experiência pessoal de seus autores policiais como também em trabalhos de campo por eles desenvolvidos, transformando o que seria um relato ora autobiográfico, ora etnográfico em uma versão ficcionalizada, algo, nesse aspecto, similar ao método de Paulo Lins, em *Cidade de Deus*, porém que agora tomava a perspectiva oposta. É na primeira parte do livro, chamada de “Diários da Guerra”, que são apresentados relatos da rotina da Polícia Militar do Rio de Janeiro, principalmente de incursões a favelas. Nesses relatos está fortemente presente a violência policial como forma de atuação policial nos morros cariocas.

Esses relatos da violência a partir da perspectiva policial foram alvo de intensos debates, principalmente quando surgiu o filme *Tropa de elite*, com seu estrondoso sucesso de público. De um lado, estavam os que acusavam o filme de fazer, de maneira fascista, uma naturalização e uma apologia da violência contra os pobres, sobretudo, os negros; do outro lado, estavam os que

defendiam que nem o livro nem o filme naturalizavam a violência policial contra os pobres, mas sim apresentavam, a partir de uma perspectiva do policial, como isso acontecia (o que seria exatamente um ponto de crítica).

No entanto, o grande problema é que, perfurando essas duas perspectivas que, embora distintas, viam uma crítica às formas de atuação da polícia militar, aparecia outra, muito difundida no grande público não-especializado, que confundia pobreza e criminalidade, ou melhor, que criminalizava a pobreza e que legitimava a violência policial (leia-se aqui violência absolutamente autoritária, ilegal e muitas vezes com métodos como a tortura ou com mortes injustificáveis) em razão de um discurso de guerra em que os inimigos seriam justamente aqueles (pobre, negro, do morro) identificados nas obras.

Na mesma época, um outro escritor ligado à polícia, porém, dessa vez, a Federal e não a Militar, surgiria, dedicando-se, contudo, mais propriamente às ficções criminais, ainda que nitidamente baseadas em fatos públicos, caso de Alexandre Fraga, autor do romance *Oeste*. Depois de haver estreado na literatura em 2002, com *Quando os demônios vão ao confessionário* e posteriormente publicado, em 2008, *Canibal de Copacabana*, o policial federal Alexandre Fraga publicaria, em 2014, *Oeste – A guerra do jogo do bicho*. O livro narra a história da cúpula do jogo do bicho no Rio de Janeiro cujos chefes e seus herdeiros estão numa constante disputa para se manterem no poder. Num *thriller* bem construído e que foi por Montes (2016e) comparado ao *Poderoso chefão*, de Mario Puzo, Fraga perpassa diversos cenários não apenas da cidade do Rio de Janeiro, como também do Estado, saindo do clichê de narrativas que se passam na Zona Sul carioca. Indo da Zona Oeste à Baixada Fluminense, Fraga constrói um romance policial que diverge dos traços mais marcantes do que vinha sendo produzido em termos de literatura policial carioca. Nesse romance, o crime não é apresentado da perspectiva do indivíduo, mas de grupos e mesmo gerações.

Por sua vez, em 2012, estreava Raphael Montes, um dos autores de literatura policial que mais tem alcançado sucesso com o público no Brasil. Seu primeiro livro, *Suicidas* (2012), foi publicado depois de chamar a atenção no concurso Prêmio Benvirá de Literatura, da Editora Saraiva. Embora não tenha ganhado o prêmio, Montes conseguiu que seu romance sobre as mortes de nove jovens da elite da Zona Sul carioca fosse publicado. Nesse romance, Montes aborda a relação entre esses jovens de uma maneira quase fechada em relação ao mundo externo e mais preocupada com as questões psicológicas. Não há uma preocupação efetiva e nítida em relação a problemáticas sociais. Aproximando-se mais da ideia de “quem cometeu o crime?” e também do “por quê cometeu?”, Montes retoma uma estrutura semelhante à estrutura de *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, porém acrescentado elementos de *thriller* e também dos romances policiais contemporâneos, entre os quais, a discussão sobre o que é verdade e versão e o excesso de

violência. Posteriormente, Montes lançaria *Dias perfeitos* (2014), *O vilarejo* (2015) e *Jantar secreto* (2016).

Feito esse breve histórico em que tentamos ressaltar algumas tendências principais da literatura policial e criminal brasileira, nomeadamente, carioca, podemos afirmar que, após ultrapassar um primeiro momento em que a literatura policial tentava ‘abrasileirar-se’, essa literatura policial e criminal carioca foi definindo caminhos que hoje parecem mais consolidados, embora ainda difusos e heterogêneos. Nesse sentido, procuramos destacar três autores principais, Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Garcia-Roza, acrescentando a eles, embora com um perfil mais de *thriller*, as literaturas de Alexandre Fraga e de Raphael Montes, as quais trabalharemos de maneira complementar, principalmente em relação a obras de Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Nos capítulos seguintes, perquiriremos essas cinco veredas, tentando compreender como a violência e o medo estão representados na literatura policial carioca contemporânea.

2. Favela, facção e indivíduo em *Inferno*, de Patrícia Melo

No capítulo anterior, nos referimos ao fato de que o romance *Inferno*, de Patrícia Melo, não poderia ser classificado exatamente como pertencendo ao gênero policial, uma vez que não há nenhuma linha investigativa nem algum crime a ser decifrado; o que há, na verdade, é a trajetória de um jovem que inicia num posto baixo dentro da hierarquia do tráfico da favela do Berimbau até alcançar o posto de chefe, bem como sua subsequente derrocada. Em meio a esse contexto, encontramos diversas disputas violentas entre os traficantes, sejam da mesma facção, sejam de facções rivais.

Também nos referimos ao fato de que a literatura policial brasileira, assim como a carioca mais especificamente, secundarizou, e secundariza, a favela como espaço a ser retratado, algo que causa certa estranheza, visto que, além de todas evocações simbólicas e representativas que esse ambiente poderia suscitar, trata-se de um espaço em que encontramos uma criminalidade muito evidenciada no contexto brasileiro contemporâneo, em especial os crimes cometidos pelas facções de narcotraficantes. Dessa forma, optamos por alargar o que tradicionalmente se entende como gênero policial para que não ignorássemos não apenas a favela enquanto espaço a ser representado, mas também uma obra que tem como núcleo os crimes e os criminosos dessa circunstância. Essa escolha, no entanto, nos levou a uma outra questão a que também muito sucintamente nos referimos no capítulo anterior e que é a seguinte: em que medida a literatura criminal se relaciona ou faz parte do gênero policial?

A professora Elena Soler debateu a classificação de *Inferno* quanto ao gênero, quando discutiu se, tratando-se de um romance mais claramente identificado como de favela, poderia, conforme sua conceituação, ser também classificado como romance criminal (Soler, 2015, p. 16). Sobre esse conceito, escreve que

La novela criminal, cuando no es solo novela de enigma sino reflexión sobre la realidad social, es siempre, de una u otra forma, una reflexión sobre la inocencia — la de la víctima, inocente, o tal vez no —, sobre la culpabilidad — la del criminal, culpable, o tal vez no —, sobre el entorno colectivo de la inocencia y de la culpabilidad y sobre las oscuras formas del mal en la condición humana. Y en el valor catártico de esa exhibición del mal ajeno, de ese crimen que nosotros nunca cometeríamos — o tal vez sí, y eso es lo más inquietante — reside una de las razones de su éxito de público. (Soler, 2015, p. 16)

A partir da ideia exposta, percebemos que não é difícil enquadrar *Inferno* como um romance criminal, já que a intenção de Patrícia Melo parece, em boa medida, apresentar todo um

contexto social em que possíveis condicionantes haveriam levado os criminosos apresentados no romance às suas situações de pertencimento a facções e à criminalidade, discutindo, portanto, questões de inocência e culpabilidade (ou seja, até onde é culpa do indivíduo ou do meio social). A questão de tratar-se ou não de uma novela de favela, todavia, para nós, é menos interessante, porque não enxergamos “de favela” como um gênero claramente definido e que ajude a avançar na análise dessa obra. Entendemos ser mais interessante saber em qual medida, sendo criminal, está relacionada com o policial e também como se daria essa possível relação.

Como sabemos, na literatura contemporânea, muitas vezes, é difícil classificar uma obra em razão de uma falta de fronteiras rígidas entre um gênero e outro. As obras contemporâneas mutuamente se apropriam uma das outras, criando relações, algumas vezes, claras, outras vezes, nem tanto, mas quase sempre de modo a fundir características. Assim, nessa falta de fronteiras claramente definidas, há também um certo hibridismo que ocorre em relação a técnicas, estilos, estruturas, linguagens e, conseqüentemente, entre gêneros. Entendemos, desse modo, que o gênero criminal pode ser compreendido como uma escrita historicamente derivada da literatura policial, na medida em que trabalha com os três elementos principais dessa literatura (investigador, vítima e criminoso), ainda que de maneira distinta da tradicional, evidenciando mais os dois últimos elementos do que o primeiro e, assim, fazendo com que as histórias apresentem características diferentes e aparentemente mais próprias.

Desse modo, conquanto um possível gênero de favela venha a ser coisa distinta do que estamos discutindo (já que é plena e obviamente possível ser de favela sem ser policial ou mesmo criminal), adotamos o entendimento de que o gênero criminal pode ser pensado como bastante próximo do gênero policial e, por essa razão, embora possuindo características distinguídas, não os trataremos como gêneros completamente apartados, mas como um explorando aspectos característicos do outro e ambos fundamentalmente baseados na ideia de entender a cidade, sobretudo as metrópoles, a partir de seus crimes – pois, como afirma o escritor Alberto Mussa, “são os crimes que definem a cidade” (Mussa, 2013, p. 7). Em suma, afirmaríamos que a literatura criminal pode ser entendida como intrinsecamente ligada à literatura policial, na medida em que ambas se concentram em refletir sobre a cidade, tendo, no entanto, a literatura criminal, muitas vezes, um olhar mais especificamente voltado, conforme elucidou Soler, sobre como a cidade, ou seja, o meio social, atua na configuração da inocência ou da culpa; além de esse gênero geralmente apresentar a perspectiva do criminoso, figura essa que é colocada de maneira indissociável à cidade e aos problemas advindos dela.

As cidades são, aliás, eixo fundamental não apenas para a literatura policial, mas para a Literatura Brasileira contemporânea de modo geral, conforme expõe Beatriz Resende, que afirma

ser exatamente a violência⁵ das grandes cidades o tema mais evidente da prosa brasileira contemporânea (Resende, 2008, p. 32). Todavia, se, como sabemos, a temática da violência não é nem recente, nem exclusiva da contemporaneidade, qual seria o critério distinguidor que permitiria afirmar ser a violência nas grandes cidades o traço mais marcante da produção literária de um Brasil contemporâneo?

Em primeiro lugar, devemos perceber que a própria afirmação já contém em si o pressuposto de que há grandes cidades, algo que só passa a ocorrer efetivamente no Brasil a partir dos anos 1960 e 1970, com fenômenos simultâneos de urbanização, industrialização e migração em massa de determinadas populações, sobretudo as nordestinas, para determinados polos de atração, sobretudo o Sudoeste (em especial, as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro). Além disso, devemos ter em conta que estas grandes cidades, sobretudo a partir dos anos 1990, vivenciariam a expansão de uma violência relativa às facções criminosas. Estaríamos, assim, excluindo nessa classificação a violência contida, por exemplo, em obras literárias ambientadas no interior, tais como *Grande Sertão: Veredas*, *Vidas Secas*, *Os Cangaceiros* ou *O Tempo e o Vento*. Nesse sentido, ainda segundo Resende, a cidade, mais especificamente a grande cidade, teria se tornado um espaço para o qual confluem conflitos, ao mesmo tempo, individuais e públicos, ameaçando o presente e impossibilitando o futuro (Resende, 2008, pp. 32-33).

Em segundo lugar, não estamos levando em consideração apenas o surgimento, seu impacto inicial e a continuidade do tema da violência (e, em nosso caso, também do medo) na produção literária brasileira, como também uma certa disseminação do assunto e, por que não, a disseminação também de uma certa linguagem, em especial a do chamado *brutalismo*. Nesse sentido, se Rubem Fonseca surge nos anos 1960, é bem verdade que ele não é o criador de um fenômeno isolado, mas sim, conforme vimos no capítulo anterior, um autor que dialogava com seu espaço e tempo literários e cuja marca se fez sentir fortemente na Literatura Brasileira subsequente ao seu aparecimento.

É importante destacar, consoante elucida Schøllhammer, que, tendo em vista as possibilidades de interligação entre realidade e literatura, a violência vem encontrando “um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção” (Schøllhammer, 2007, p. 28) e ainda que, na confrontação com o mundo real, a violência tornou-se um assunto de

5 Acredito ser importante trazer desde já a reflexão de Carolina Grillo, que, em excelente tese sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, escreve: “Para um carioca de classe média ou alta, o ponto de partida para se refletir sobre a violência urbana tende forçosamente a ser a insegurança e o medo da ação de criminosos pobres. Este viés é mais poderoso do que qualquer outro. Moro no interior de muros, grades, câmeras de segurança e alarmes. Como eu poderia ignorar mais de vinte anos tendo pesadelos com assaltos durante o sono? Como colocar entre parênteses a experiência de armas apontadas para mim e para os meus familiares? Foi preciso dedicar um imenso esforço interno para desprender-me do meu lugar inicial de vítima e alinhar-me com a imparcialidade moral de uma pesquisadora, cujo anseio de ‘neutralidade’ científica sabe-se que nunca se realiza plenamente.” (Grillo, 2013, pp. 32 – 33)

primeira ordem que, não por outro motivo, vem tomando lugar nos debates públicos. Dada essa relevância, por qual razão esse alastramento da temática da violência não ocorreria na literatura?

Para responder a essa pergunta, reafirmamos os argumentos de Schøllhammer (2007) quando ele diz que essas representações da violência são um agente importante, tendo destaque nas dinâmicas sociais e culturais, dentro do processo geral de simbolização da realidade. No entanto, em sentido um pouco diverso, pensamos que, sendo esse um fenômeno social de grande impacto, se assim não ocorresse, haveria um abismo entre realidade e literatura, e esta estaria, de certa maneira, esvaziada de uma parcela de suas funções, em específico a capacidade de reflexão sobre uma sociedade. É, aliás, o próprio Schøllhammer quem afirma que, durante os anos 1990, com os níveis de violência urbana já tendo ultrapassado números alarmantes, a originalidade, no meio literário brasileiro, se ligaria intimamente a esta nova realidade (2007, p. 41). Assim, podemos pensar que é, como consequência deste contexto, que Patrícia Melo lança, em 2000, o seu romance *Inferno*.

Em *Inferno*, será contada a história de José Luís Reis, o Reizinho, desde o momento no qual ele é uma criança, no fictício morro do Berimbau, no Rio de Janeiro, já envolvido, porém, com o tráfico de drogas, passando por um momento de glória, ao tornar-se o chefe do tráfico, até chegar à sua derrocada, quando ele se vê obrigado a fugir do seu local de origem para Roraima, retornando um tempo depois e terminando como alguém sem relevância ou poder. O romance está incrustado numa grande cidade, uma metrópole, o Rio de Janeiro, singular, inclusive, pela vultuosidade de seus problemas, especialmente, a violência e, conseqüentemente, o medo. Ademais, a história se passa dentro de uma favela localizada aos pés de Copacabana, algo que, em razão da dicotomia favela-asfalto, facilita a apresentação de uma série de contradições.

A dinâmica entre personagens, ou mesmo aquilo que poderíamos chamar de individualidade do personagem, no sentido de sua psicologia, ações e pensamentos sem interação imediata com os demais, é arquitetada a partir da escolha desse *locus*, de modo que a construção dos personagens é pensada muito mais sob perspectiva das diversas influências que o meio poderia exercer sobre um indivíduo do que seu inverso, ou seja, toma-se a ideia de que o homem é, em grande medida, fruto do seu meio, estando, assim, bastante condicionado por ele. No romance em questão, os antagonismos aparentemente intrínsecos àquela favela, sobretudo as lutas dentro da facção para tomar o poder no tráfico, condicionam fortemente os personagens.

Neste *bildungsroman* irônico, conforme o classifica Soler (2014, p. 10), na medida em que se trata de um romance de formação de um traficante, temos uma narrativa em terceira pessoa, o que possibilita uma visão mais distante e panorâmica, diferente do que Patrícia Melo havia imprimido em romances anteriores, como, por exemplo, em *Acqua toffana* (1994) e *O matador* (1995), algo que talvez possa ser justificado pelo interesse da autora em compor a obra de maneira mais sociológica. Assim, a narrativa de *Inferno* é iniciada em meio a uma linguagem que nos leva

justamente de volta ao *brutalismo*, valendo-se de num estilo direto, enxuto, conciso, mas sobretudo se utilizando da enumeração como mecanismo de apreensão da realidade fragmentada da favela. Este recurso estilístico, é interessante perceber, baseia-se na colagem, emblema da renovação das artes modernas e tipicamente modernista no Brasil. Além disso, tal colagem visa a criar um vasto painel do que seria uma favela qualificada, adjetivada. Assim, o leitor é levado a assistir a essa favela a partir da referenciação de elementos ora paupérrimos, ora simplesmente naturais (como no caso do Sol, que serve para mostrar o calor infernal que faz no lugar) e, outras vezes, até mesmo com certo tom preconceituoso do narrador (como no caso dos nomes pluralizados que adviriam de aportuguesamentos derivados do inglês e que, por não serem tradicionais, seriam nomes típicos de favelados), conforme o trecho a seguir:

Sol, piolhos, trambique, gente boa, trapos, mosca, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluindo Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela. (Melo, 2010, pp. 9-10)

Após essa espécie de apresentação, Melo descreverá o protagonista, utilizando o mesmo método de fragmentos e cortes rápidos para caracterizar tal personagem nesse mosaico que é a favela do Berimbau. Mais do que isso, apresentará desde logo alguns dos conflitos, seja num nível principal, seja num nível secundário, que, embora incipientes, permeiam a história. Na primeira cena, o protagonista está com uma “pipa nas mãos” (Melo, 2010, p. 9), enquanto uma equipe telejornalística está na favela filmando uma menina “que diz saber sambar” (Melo, 2010, p. 9). Dois jovens a observam, ridicularizando-a, e perguntam aos repórteres se podem cantar um *rap*. Ao deixá-los cantar, eles, porém, cantam trechos do roqueiro baiano Raul Seixas, e não um *rap*, como era esperado. Os garotos não sabem disso, mas o cinegrafista sim, de maneira que tal discurso nos faz inferir que o elemento estranho ao lugar tem acesso a um determinado conhecimento que aqueles jovens não possuem. Embora seja sutil a narração de como alguém externo à favela detém um tipo de conhecimento que aqueles rapazes não detêm, o trecho parece sugerir um desnível cultural entre os favelados e a classe média, que não vive ali, como no caso do cinegrafista.

Em seguida, Reizinho sobe o morro e por ele passam “domésticas”, “pedreiros”, “gigolôs”, “porteiros”, “ladrões de carros”, “manobristas”, “assaltantes”, “costureiras”, “traficante de armas” (Melo, 2010, p. 10), todos num mesmo fluxo, dentro do mesmo balaio e sem qualquer distinção

entre si. A favela é colocada, então, como um terreno de mistura, mas não uma mistura qualquer. Nela, elementos pertencentes aos estratos sociais mais baixos, se pensados por uma ótica de classes, mas que ainda assim possuem a dignidade do trabalho legal, por assim dizer, tais como costureiras e porteiros, são colocados no mesmo tumulto ao lado de traficantes, assaltantes e ladrões de carros. Acostumado a essa confusão, Reizinho caminha mais preocupado com os cachorros que cruzam seu caminho do que com as pessoas.

Essa mesma tônica é mantida quando, ainda nas linhas iniciais do romance, a descrição do cenário, feita em fractais – “lá do alto, veem-se muitas parabólicas e telhas Eternit. Aviões voando baixo. Lixo. Cachorro defecando no mato. Trens. Prédios de dois andares. Orelhões, filas. O vento está forte” (Melo, 2010, p. 10) – transmuta-se nos pensamentos de Reizinho por meio de um discurso indireto livre que tem o condão de permitir que o leitor conheça aquilo que se passa em seus pensamentos. São mostrados os sonhos e as fantasias de menino que, todavia, ao simbolizarem uma ótica de classes, assemelham-se mais a um modelo teórico convertido em literatura do que realmente à representação literária de uma criatura humana. Um exemplo disso é o seguinte trecho:

Se fosse brincar, escolhia outra coisa, enterrava uma chave no sofá de napa verde, um traste velho que a patroa da mãe metera na casa deles, vrummm, simulava a ignição e transportava passageiros elegantes do Hotel Nacional, vrum, Leblon, Copacabana, Ipanema, Barra, shoppings, compras, vrum, avenida Atlântica, praias, perfumes, mulheres de pernas cruzadas, lábios, vrum, sedas pretas, brancas, saltos altos. (Melo, 2010, p. 10)

Parece-nos evidente que, ao optar por uma profissão conectada àquelas já apresentadas como dos estratos mais baixos para expor a fantasia do menino, qual seja, a de motorista de “passageiros elegantes”, a autora tenta deslocar a sua própria leitura de divisão de classes para os olhos do personagem, como se ele fosse capaz tão somente de imaginar-se desempenhando os mesmos papéis sociais que são expostos como próprios ou naturais dos moradores daquele lugar. Se, à primeira vista, essa arquitetura do personagem pode parecer muito atraente, à medida que se analisa a obra, no entanto, ela se revela profundamente problemática, porquanto, em vez de enriquecer o teor literário do romance em questão, acaba fazendo exatamente o contrário, já que parte de uma teoria, ou em outras palavras, de uma concepção apriorística daquela realidade social para apenas depois desenvolver os personagens que, em razão dos motivos apresentados, mostrar-se-ão mais planos e achatados do que seria o desejável. Assim, as individualidades nunca romperão um modelo preconcebido que beira não só o naturalismo estanque, mas um certo imobilismo e que os fará agir sempre em consonância com a mecânica traçada desde o princípio.

O traço mais profundo do protagonista, no entanto, surge logo após desse desejo de dirigir para os tais passageiros elegantes, quando os devaneios de Reizinho opoem, de um lado, a mãe, com que ele mora e que o criou durante a infância, e, de outro lado, o pai, ausente de sua vida, mas que permanece fortemente em seu imaginário. Dirigindo seu carro de ficção, ele se imagina numa espécie de fuga da sua própria realidade, ou seja, das coisas que o angustiam em sua própria vida, em seu mundo real, indo ao encontro do intangível, daquilo que pertence ao seu imaginário, do seu pai, a quem idealiza como um homem bastante distinto daquilo com o que o leitor se deparará páginas à frente. Este episódio é particularmente interessante, porque, saindo de uma dialética de classes e entrando numa seara psicológica, a autora consegue, por meio da mesma técnica discursiva supracitada, compor dois campos afetivos: uma aversão à mãe, sentimento este que, todavia, não chega a ser absoluto nem descamba para uma agressividade física, mas que os manterá, mãe e filho, distantes, chegando ao ponto de ele admitir não amar a própria mãe; e uma busca pelo pai. Este, por sua vez, após ultrapassado um primeiro momento de idealização positiva de sua figura, será apresentado na aproximação entre seu filho e ele, entre um jovem usuário de drogas e um adulto mendicante (deixando claro que o positivo a que nos referimos se dá sob a ótica do personagem e possui liames em circunstâncias sociais, já que, por exemplo, quando imagina o pai branco, Reizinho o está relacionando com a população de melhor poder aquisitivo, sem entrar evidentemente em critérios intrinsecamente raciais).

Nesse ínterim, quando Reizinho fala sobre o pai com Marta, jovem pela qual ele se apaixonará e de quem falaremos mais adiante, descreve-o como um sujeito com uma série de qualidades por meio das quais tenta apresentá-lo como uma pessoa de sucesso, e que, apesar de não viver mais com Alzira, a mãe de Reizinho, manteria uma ótima relação com o filho. Nessa descrição irreal, Reizinho dirá que o pai mora no Flamengo, um bairro nobre do Rio de Janeiro, reestabelecendo, portanto, a dicotomia anteriormente mencionada, visto que sua vida exitosa se daria fora da favela, funcionando de maneira muito mais atraente como história a ser contada durante um flerte. Sobre isso, vemos o trecho a seguir:

Encontrava no fim de um túnel, bloqueando o caminho, um homem alto, peito de nadador profissional, oi, sou seu pai, dizia o homem, entrando no carro (...). Sempre imaginava o pai branco, apesar de estar farto de ver nas únicas fotos que roubara da mãe o pai preto, bem preto. Bonito, o pai. Justo, correto, honesto, o pai, preto, não no sonho. Toda vez o pai lhe explicava que era mentira o que diziam a seu respeito (...). Calúnias nojentas. Cirrose era calúnia, os porres, as surras, as amantes calúnias e mais calúnias. Os encontros com o pai não ocorriam apenas quando estava no sofá, dirigindo, mas também quando rolava na cama e, vrum, motorista de táxi. (Melo, 2010, p. 11)

Se esses primeiros excertos destacados (a divisão em classes sociais, a favela como espaço de mistura e confusão, o relacionamento conflituoso do protagonista com sua mãe, sua relação idealizada em relação ao pai e seu envolvimento com o tráfico) constituem o centro da narrativa que será desenvolvida em *Inferno*, a eles devemos acrescentar os elementos de violência e medo que permeiam a narrativa e que dela são indissolúveis.

De forma mais nítida, não obstante as diversas formas de violência e de medo mais ou menos sutis mencionadas, temos o episódio no qual, após ser descrita a atividade de observador⁶ que Reizinho exercia, deflagra-se um tiroteio do qual ele só toma ciência após seu início. Ele, porque brincava e fantasiava, não percebe a chegada da polícia no morro, quando efetivamente percebê-la e avisá-la aos traficantes, por meio da pipa que soltava nos céus, era sua função. Feito silêncio no morro outra vez, Reizinho, sabendo que falhou, pensa na mãe lhe batendo, mas seu problema maior terá de ser resolvido com o tráfico. O menino, então, vê-se aflito e amedrontado, enquanto mergulha dentro de uma caixa d'água, como se pudesse fugir, ou ao menos se esconder em seus pensamentos de criança, até ser içado pelos cabelos. Reizinho chega a desmaiar depois de ser várias vezes afogado por um bandido⁷ da facção para a qual trabalha.

O bandido em questão, Bem Bolado, leva Reizinho até Miltão, o chefe do tráfico no morro do Berimbau, que entra na sala nervoso, pois perdeu um de seus homens no confronto com a polícia e culpa os olheiros que não lhe alertaram da chegada. O primeiro a se aproximar do temido traficante é Reizinho, que estende o braço e recebe um tiro na palma da mão. A violência do chefe do tráfico é um sinal de poder, um castigo, uma advertência, uma forma de transferir a responsabilidade da derrota e também uma política aos moldes maquiavélicos de criar-se temor para permanecer respeitado. Violência, medo e poder confundem-se no procedimento do tráfico.

Interessante notar que a ótica sobre esses elementos (violência, medo e poder) pode ser colocada numa perspectiva mais próxima ou distante, micro ou macro, conforme as necessidades narrativas⁸. Um exemplo disso ocorre quando o recrudescimento do poder do narcotráfico e a

6 A figura do observador a que me refiro é comum nas favelas do Rio de Janeiro. Trata-se daquele que tem como função observar o que ocorre ao redor da favela e em suas vielas, sobretudo nas entradas. De maneira mais clara e direta, trata-se daquele que deve alertar os traficantes para a chegada da polícia ou de facções rivais. Essa designação, todavia, será alterada de acordo com o meio que se utiliza para fazer o alerta. Por exemplo, se utiliza pipa, foguete ou rádio poderá ser chamado de pipeiro, fogueteiro ou radinho. O termo “olheiro” também é utilizado e tem o mesmo significado.

7 Em seu trabalho etnográfico sobre a favela Cidade de Deus, a antropóloga Alba Zaluar, discorrendo sobre a categoria bandido, escreve: “entre os envolvidos no mundo do crime, ‘bandido’ corresponde a uma identidade social construída em torno de uma característica pessoal e interna: a disposição pra matar” (1994, p. 139). Adotamos esse mesmo entendimento, mas não só, para as demais categorias envolvidas nesse submundo do crime, tais como criminoso, facinora, assaltante etc.

8 Abrindo breves parênteses para uma pequena analogia entre realidade e ficção, é curioso ver que um romance cuja primeira edição data de 2000 traz descrições que tão facilmente lembram o Rio de Janeiro de quase duas décadas depois. Enquanto escrevo este trabalho, o estado do Rio de Janeiro vivencia uma intervenção federal, através de suas forças militares, na segurança pública, numa possível exacerbação da compreensão militar dos problemas da violência e que até o presente momento não apresentaram melhoras nos níveis de segurança.

contrarresposta militarizada aparecem nas memórias de Reizinho, que se interessa em conhecer o assunto, e suscita-nos a percepção de que o problema, já antigo, é sempre combatido com as mesmas e ineficazes ações, conforme mostra o trecho a seguir:

Pavão Pavãozinho, metralhadoras, escopetas e granadas, trinta homens. Ladeira dos Abacates, quarenta homens, fuzis AR-15 e HK-47. Morro da Maria da Penha, líder Creudão, cinquenta homens, armamento importado. Morro da Baiana, noventa homens, pistolas, escopetas, líder Feinho. Salvação e Tucano, dois morros, oitenta homens, fuzis automáticos, líder Zé Boléu (...). Reizinho (...) gostava de memorizar os nomes das favelas, com seus líderes e suas armas e seus exércitos (...). *Guerra no Rio era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios. Tanques militares. Fotos de meninos com o rosto coberto por camisetas, e armas.* (Melo, 2010, p. 18, grifos meus)

O excerto acima traz também outro elemento que trespassa toda a obra: a banalização do acesso às armas de fogo⁹. Bem como na realidade social do Rio de Janeiro, em que armas de uso exclusivo das Forças Armadas são empunhadas pelas mais diversas e facínoras facções criminosas, no romance de Melo, de maneira bastante verossímil portanto, estarão elas presentes como uma mercadoria cujo uso possibilitará a tomada e a manutenção de territórios, seja na guerra contra as forças de segurança do Estado, seja na guerra pelo controle do tráfico contra outras facções¹⁰.

Além de servirem como instrumento de controle, e por conseguinte de ascensão de seus portadores e de opressão dos moradores da favela sem envolvimento com o tráfico, há uma série de possibilidades interpretativas por meio de seus símbolos, tais como uma possível associação fálica¹¹, uma vez que o gesto de levantá-la para o céu é utilizado como uma simbolização de poder e vitória.

9 De acordo com Grillo, em relação à presença de armas de fogo nas favelas cariocas, “as armas de fogo de que dispõem os bandidos devem ser concebidas como agentes indispensáveis para a efetivação das práticas de violência e cuja presença é determinante para a conformação dos arranjos de poder locais. Tais objetos modificam radicalmente a maneira como os seus portadores se posicionam no mundo, à medida que trazem a latência do conflito armado para todas as interações de que participam aqueles que as carregam consigo” (2013, p. 203). Corroborando esse entendimento, Alba Zaluar diz que “Ser bandido é pertencer a esta categoria de pessoas que carregam no seu corpo um estigma e uma indiscutível fonte de poder: a arma de fogo. Mas não se trata apenas de uma oposição lógica em um sistema classificatório. Colocar uma arma na cintura tem, entre eles, o sentido de declarar publicamente uma opção de vida e de passar a ter com a população local relações marcadas pela ambiguidade e abertas ao conflito” (2000, p.146).

10 Sobre os episódios violentos que marcaram o Rio de Janeiro e que fomentaram a metáfora da guerra, Leite escreve que: “Os adeptos desta visão difundiam a ideia de uma sociedade em crise (...). Presumindo que se vivia de fato uma guerra que opunha morro e asfalto, favelados e cidadãos, bandidos e policiais, os partidários desta perspectiva aceitavam a violência policial em territórios dos e contra os grupos estigmatizados e assistiam passivos ao envolvimento de policiais militares em várias chacinas” (Leite, 2000, p. 75).

11 Sobre este aspecto, Mizrahi diz: “Ele [o fuzil] é em si a arma da favela, ele é metáfora para o órgão sexual masculino, ele remete às ‘peças’, ao ouro e ao dinheiro. E traz à tona ainda o modo pelo qual a estética é um dispositivo poderoso utilizado pelo Funk e pela favela que, ao manipularem a circulação de símbolos e imagens que ressoam culturalmente na cidade do Rio de Janeiro, dão visibilidade a si mesmos e se posicionam face à sociedade envolvente. (Mizrahi, 2010, p. 246 *apud* Grillo, 2013, p. 207)

Nesse sentido, todavia analisando o assassino sob encomenda de *O matador* (1995), o protagonista Máiquel, que pode ser comparado neste ponto com os traficantes de *Inferno*, Castanheira comenta,

No terreno das relações afetivas, o matador se comporta como o produto de um modelo distorcido de educação familiar. Educado sob as bases de um machismo radical (...). É fácil perceber que boa parte da virilidade do personagem é canalizada para o ofício de matador (...). A arma torna-se, então, um símbolo fálico, um substituto simbólico com o qual Máiquel tenta compensar uma sensação de impotência diante da vida (...). [Máiquel] Representa, enfim, o excesso dos limites – e o excesso se manifesta justamente na medida em que a violência prevalece sobre a razão (...). (Castanheira, 2010, p. 246)

Dessa maneira, após aquela primeira ação violenta ser apresentada de maneira a causar um impacto no leitor (refiro-me ao tiro contra a mão de Reizinho), veremos que o espraiamento da violência por toda a obra terá justamente o efeito de, assim como no que concerne às armas, banalizá-la em suas repetições. À medida que tiroteios, assassinatos, prisões, confrontos com a polícia ou outros traficantes, execuções e outros tipos de violências mais ou menos diretas vão se naturalizando como próprios daquele mundo retratado, a favela em questão, o olhar do leitor tende a se mortificar, já não causando surpresa nenhum tipo de violência, nem mesmo quando esta se dá entre personagens que mantinham relações de afeto, como, por exemplo, a execução de Fake pelo melhor amigo, Reizinho, ou, ainda, a decisão de matar Zequinha Bigode, pai de sua namorada e chefe do tráfico do morro vizinho.

Acrescentamos, ademais, a reflexão da professora Regina Dalcastagnè sobre como a violência é representada a partir da ideia de grupos marginalizados:

De modo geral, a personagem da narrativa brasileira contemporânea “sabe o seu devido lugar”. Na literatura a divisão de classes, raças e gênero é muito bem marcada: pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha... Nas narrativas, os contatos entre os diferentes estratos são, em geral, episódicos. *Quando aparecem, quase sempre, estão marcados pela violência – mas, aí, costuma-se privilegiar a violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida sobre os dominados.* Pode não ser exatamente assim que se vive, mas a adesão a esses enquadramentos é fácil para o leitor, que os encontra replicados nos mais diferentes tipos de discurso. Portanto, é fácil também para o

escritor, que não precisa lidar com o estranhamento na construção do outro.
(Dalcastagnè, 2012, p. 49, grifos meus)

Zolin, por sua vez, faz uma distinção entre dois mundos abordados no romance: por um lado, “a violência mais divulgada dos disparos de metralhadora por dinheiro e poder, no mundo do tráfico de drogas” (Zolin, 2006, p. 73) e, por outro, “a gravidez indesejada e recorrente da adolescente do morro, a dor da mãe que somatiza o fato de não conseguir manter os/as filhos/as longe das tragédias sociais; ora violências veladas como a da relação patroa-empregada” (2006, p. 73), reproduzindo, assim, uma espécie de distinção que pode ser analogamente analisada com o que Roberto Da Matta (1997) faz com a casa e a rua. Na casa, a violência é encoberta, não há metralhadoras à mostra; o que existe são as surras como as de Alzira, a mãe de Reizinho, no menino; a incapacidade de Caroline, a irmã do protagonista, de estabelecer-se, estando permanentemente à procura de um homem que possa provê-la; e as relações entre patroa e empregada, num simulacro de casa grande e senzala que obviamente denota outro tipo de violência. Já na rua, ocorre a ausência de Estado, que aparece, então, como elemento corrompido. Na rua, as armas, os disparos, os assassinatos, as execuções compõem não um modo de agir de exceção, mas transformam-se no *modus operandi*, a lei de fato, a norma geral, a lei do tráfico.

A família do protagonista, formada por três mulheres (avó, mãe e irmã), no entanto, apesar de uma desestrutura marcada pela ausência paterna – ausência esta causada não por uma perda natural, mas pelo comportamento desvairado, irresponsável e violento do pai de Reizinho contra sua mãe –, e apesar de uma série de gravíssimas limitações financeiras, ou seja, apesar da pobreza, mantém-se contra qualquer envolvimento de Reizinho com o tráfico. Alzira, a mãe de Reizinho, uma mulher que trabalha de empregada doméstica para um casal do Leblon, o bairro mais nobre da cidade, tem em seus próprios atos de violência contra o filho um mecanismo que, ao mesmo tempo em que visa a corrigir o comportamento e as ideias do menino, canaliza violentamente suas frustrações.

Para demonstrar a contrariedade de Alzira em relação à participação de seu filho no tráfico, temos o episódio no qual, ao descobrir que Reizinho está trabalhando como olheiro para Miltão, o chefe do tráfico, ela mesma toma a atitude de encontrar o traficante para pedir que deixe seu filho de fora. Miltão acata o pedido daquela mãe desesperada e conversa com Reizinho. O diálogo é expressivo, pois nele o traficante-mor diz que o menino não mais trabalhará para o tráfico e o aconselha a estudar. Porém, o menino, em consonância com toda a visão de mundo que demonstra possuir, não quer saber de escola, e, por meio de uma mescla de discursos, o narrador mostrará como o garoto pensa:

Miltão, por acaso tinha ido na escola? Ninguém queria saber de escola. Nem ele. Queria trabalhar. Mas não de engraxate, nem de carregador em feira, nem de limpador de para-brisa, como sugeria Miltão. Não queria. Impossível, respondeu Miltão, e você devia me agradecer. Não é uma vida boa a nossa. Quer morrer cedo? Quero, respondeu Reizinho, quero uma arma, quero trabalhar. Miltão pôs a mão na cabeça do menino, paternal, sorriu, não vai dar, ele disse. Porra. Reizinho experimentou uma sensação ruim, ódio (...). (Melo, 2010, p. 41)

A vontade de tornar-se traficante não é nutrida nem pela mãe, nem pelo chefe do tráfico, ou seja, não é nutrida por nenhuma das duas principais autoridades do binômio casa-rua em relação a Reizinho, de maneira a nos fazer pensar qual seria a razão para que o garoto deseje tanto trabalhar para o tráfico, coisa que a esta altura inclusive já lhe rendera um tiro na mão efetuado pelo próprio Miltão. Para perscrutar as possibilidades de resposta, é importante salientar, conforme elucida Soler, que estas violências retratadas em *Inferno* possuem um caráter não revolucionário, ou seja, elas não têm como objetivo nenhum tipo de progresso social nem de construção utópica, alcançando no máximo uma melhora em contexto individual ou de um pequeno grupo (Soler, 2014, p. 11). São, portanto, manifestações que não possuem viés político no sentido de não estarem destinadas a criar uma ordem social, mas, pelo contrário, possuem como fulcro manter um determinado *status quo* em que as facções criminosas controlam, mediante força, territórios e mercadorias, mais especificamente as drogas ilegais.

Se estamos de acordo com esta parte do raciocínio da autora supracitada, no entanto não podemos dizer o mesmo em relação a outras conclusões a que em seguida ela chega. Numa camada não tão evidente, *Inferno* possui uma premissa de que o alijamento de bens de consumo, cujo desejo de obtê-los seria influenciado pelos meios de comunicação, seria uma das causas da violência. E Soler não apenas traz à tona essa premissa, como com ela parece concordar, colocando que existiria uma hierarquia implícita a qual impõe que determinados bens são de possível aquisição para indivíduos de uma elite econômica, mas não para o estrato mais pobre, como os moradores do Berimbau, e que não ter que se esforçar “cien veces más por algo” (Soler, 2014, p.14) é uma questão de justiça. Consequentemente, o delito acabaria sendo a única saída – o que nos parece uma ideia bastante desvirtuada. Para reforçar esta tese, Soler transcreve o seguinte excerto de Briceño:

La presencia permanente de los medios de comunicación y, sobre todo, de la televisión, coloca a los individuos de los más distintos niveles sociales y capacidad adquisitiva en contacto con un conjunto de bienes, servicios y estilos de vida que muchos de ellos antes no podían conocer o imaginarse. (Briceño, 2002, p. 40 *apud* Soler, 2014, p. 14)

Significa dizer que a violência teria causa na impossibilidade de indivíduos consumirem quando estão eles incentivados pela própria sociedade a fazê-lo (uma visão que, conforme veremos no capítulo seguinte, Rubem Fonseca exprime em alguns de seus contos). Todavia, analisando mais acuradamente as passagens do próprio romance de Melo, como, por exemplo, as que seguem, poderemos ampliar, questionar e até negar esta visão:

Trabalharia como carregador, nas feiras da cidade (...). Arrastava-se para qualquer parte, infeliz, nas feiras, assustado, dores no corpo, empurrando carrinhos cheios de legumes (...). Odiava feiras (...). Fake sempre apresentava alguma droga, crack, cocaína, maconha (...). Pode fumar, Reizinho. Fume (...). Nos dias seguintes, Reizinho não se sentiu à vontade usando a droga do amigo. Decidiu que iria roubar. Feira, graxa, avó, adeus. Não seria engraxate. Nem carregador (...). Não foi difícil começar a roubar. Difícil fora engraxar. Carregar carrinhos na feira. Suar. Camelar. Roubar era fácil. Correntinha de ouro, calotas, os receptadores compravam qualquer coisa. (Melo, 2010, pp. 69-72)

Vemos, desse modo, que a preocupação de Reizinho não está em apropriar-se de bens de consumo que sua condição social não permite que ele adquira legalmente, tampouco está em aceder a uma outra condição social por meio da posse desses mesmos bens. Na verdade, vemos que este personagem está transpassado, numa esfera muito mais profunda e complexa, por uma cultura de inversão de valores que, para justificar a sua própria delinquência, desconsidera uma condição *sine qua non* para a vida em sociedade, que é o trabalho, a ele preferindo, para sustentar suas vontades, a criminalidade.

É, inclusive, bastante interessante notar que a própria solução dada pelo protagonista, diante dos obstáculos impostos pela mãe, pela avó e também pelo chefe do tráfico, é retornar ao tráfico e reiniciar sua trajetória no bando de Miltão. Enquanto conversava com o bandido-chefe, jurava que não mais se drogaria e insistia para que ele o deixasse voltar a trabalhar; Reizinho também via, através da janela, a mãe que conversava no portão com Suzana, a namorada de Miltão. Reizinho, então, chama sua mãe à conversa e promete a ela que nunca mais iria vê-lo drogado, desde que ele voltasse a trabalhar para Miltão. A mãe se sente agoniada, é uma trabalhadora de bem, humilde e honesta, não está de acordo com aquilo, não gostaria de que o filho fosse criminoso, mas “o que mais poderia fazer?” (Melo, 2010, p. 105). Diante de sua própria impotência, ela somente suspira. Reizinho não se torna traficante por estar marginalizado relativamente à posse de bens de consumo; há algo mais profundo e que talvez só se possa explicar mediante o entendimento de uma cultura do tráfico que existiria no Berimbau, bem como infelizmente parece existir em boa parte dos

morros cariocas – cultura esta que não agira sobre os indivíduos de maneira homogênea, mas que encontraria em alguns indivíduos, por razões psicológicas, familiares, circunstanciais ou sociais (uma vez que nem na favela as condições são iguais), maiores vulnerabilidades.

A vida de Reizinho no tráfico, entretanto, não é fácil. Embora seu desejo seja desde o início ascender na hierarquia da facção, ele se vê a todo o tempo preterido por Miltão. Enquanto outros garotos que entraram para o tráfico na mesma época em que ele entrou, ou ainda outros que entraram mais tarde do que ele, tornam-se “aviões”¹², Reizinho permanece no seu posto primário. Essa situação, todavia, mudará a partir do momento em que ele é submetido a um rito de passagem.

Para realizar esse rito, o bando de Miltão sai do morro e vai para uma churrascaria. Reizinho está com eles, mas não sabe o que ocorrerá. Eles encontram um policial corrupto, Romeu, que vende armas e informações privilegiadas para o tráfico. Depois de Miltão entregar para o policial seus pagamentos e ficar furioso, aparentemente pelo aumento na quantia cobrada, eles saem, pegam o carro, mas não retornam à favela: “andaram alguns minutos, agora em silêncio, só o barulho do motor. Aonde vamos?, perguntou Duque. Sem resposta. O Monza estacionou na estrada deserta, todos desceram do carro, só Duque permaneceu sentado, aguardando” (Melo, 2010, p. 113). Miltão chama Reizinho, que se aproxima, e faz a pergunta chave para que ele passe efetivamente a pertencer àquele grupo: “Está preparado?, perguntou Miltão. Preparado para quê?, quis saber o menino. Para matar, respondeu o traficante, você vai matar Duque” (Melo, 2010, p. 113).

Romeu, o policial, havia dito a Miltão que Duque era um informante da Polícia e traidor do bando. Essa era a verdadeira razão de sua fúria. O chefe do grupo coloca a arma nas mãos de Reizinho; o jovem sente um calafrio, mas, ouvindo que deveria matar Duque, não titubeia. Após errar o primeiro disparo, acerta o segundo. Consequentemente, obtém a aprovação de Miltão: “Gostei, disse Miltão. Muito bom. Era assim que gostava de avaliar o potencial de um membro do grupo, executando um traidor. Ótimo. Miltão estava satisfeito. Está batizado, ele disse para o garoto enquanto voltava para o quarto. Gostei de ver.” (Melo, 2010, p. 115).

Sem entrar nos pormenores das discussões antropológicas, e apenas reconhecendo a função do assassinato de um membro traidor por Reizinho como uma espécie de batismo que significará a incorporação de Reizinho como um membro do grupo, vemos que é justamente por meio da violência extrema, a execução¹³, absolutamente envolta do mais profundo medo daquele que será morto, que o novo membro é aceito, ou mais especificamente, ascendido de uma função mais baixa para outra superior. A partir desse ponto, Reizinho não é mais um observador qualquer, estando incorporado ao grupo como avião, função de outro patamar. Tal rito de passagem seria, dessa maneira, representado como um elemento da cultura do tráfico a que nos referimos.

12 “Avião” é aquele que tem como função entregar as drogas para os consumidores.

13 “Não fiz nada, ele repeita, juro por Deus, juro, juro (...). Os olhos gritavam pedindo penico (...)” (Melo, 2010, p. 114-115).

Outro elemento interessante de *Inferno* é, conforme aponta Castanheira, a criação, ao estabelecer novos pactos da escrita dentro do conjunto da literatura de autoria feminina no Brasil, de uma obra em que há forte presença de elementos masculinos desajustados, tanto em sentido social quanto emocional, algo que a autora estaria fazendo desde *Acqua toffana* (Castanheira, 2010, p. 241). Esse desajuste estaria ainda mais evidenciado nos casos dos protagonistas-narradores, o que vem a ser intensificado com o romance *O matador*, em que é conduzido o discurso a um alto grau de machismo – característica proposital da obra de Melo. Nessa obra, ainda conforme Castanheira, é exposto um desencantamento, pois nela a análise das motivações e dos sentimentos é feita de maneira bastante cruel. Interessante, ademais, é o comentário que a pesquisadora faz sobre a linguagem utilizada por Melo, ressaltando alguns aspectos a que nos referimos no início deste capítulo. Diz Castanheira que

A representação ficcional da violência se dá em diálogo com outras linguagens, dentre elas a televisiva e a cinematográfica, uma associação entre prosa e movimento que determina o ritmo acelerado da narrativa, cheio de cortes rápidos e fusões de imagens. Dá-se igualmente pelo aproveitamento de dados da realidade veiculados pela mídia e pela exploração de elementos da indústria cultural, expedientes esses que custaram a Patrícia Melo muitas críticas depreciativas, que associaram sua literatura a receitas de construção de *best-sellers* (...). (Castanheira, 2010, p. 241)

Como já abordamos as questões referentes à linguagem de cortes e fusões de imagens, focaremos outro ponto importante: justamente a apropriação de dados da realidade, veiculados pela mídia e pela indústria cultural.

Primeiramente, devemos frisar que, ao longo de toda a construção narrativa de *Inferno*, a própria concepção do espaço, das psicologias, das funções e da constituição grupal do tráfico parece ser feita por meio de uma perspectiva alienígena que adentra um território desconhecido do que por um ponto de vista capaz de compreender aquelas circunstâncias a partir de uma perspectiva interna. Isso parece ocorrer não apenas pela construção da diegese em terceira pessoa, mas também porque aqueles elementos reproduzem exatamente os estereótipos que, ao longo das últimas décadas, vemos reproduzidos na grande mídia, fugindo, inclusive, à ideia de dialética marginal, apresentada no capítulo anterior.

Desse modo, percebemos que todas as relações causais do protagonista, como, por exemplo, ter sido abandonado pelo pai, a convivência difícil com a mãe, o fascínio exercido sobre ele pelo tráfico, são construções que se dispõem a explicar uma realidade de modo em boa medida semelhante ao que nos é dado pela grande mídia. Apesar de haver uma apropriação crítica dos

discursos existentes dentro do debate sobre segurança pública no Rio de Janeiro e de ser interessante notar que a lógica das práticas pouco se alterou nas últimas décadas, o próprio narrador reafirma a apropriação de estereótipos, como ocorre ao longo do seguinte excerto,

(...) *Miltão tivera sua ordem de prisão decretada por ter aparecido numa reportagem de TV empunhando uma metralhadora e dando declarações vexatórias para a polícia carioca.* Na época, o governo estadual estudava a possibilidade de empreender uma “ação saneadora” nas favelas, enviando aos morros tropas de elite das Forças Armadas. O Rio de Janeiro está vivenciando uma guerra civil, diziam os partidários da ocupação militar. E nossos inimigos têm poder de fogo de verdade, eles diziam, apresentando os arsenais apreendidos em blitzes cada vez mais frequentes, vejam, Uru, fuzil HK-45, eles estão preparados. A verdade é que estamos nas mãos da choldra. O Exército tem que controlar as favelas. O problema no Rio, respondiam os que repudiavam a ideia de invasão militar, não é o tráfico, nem a droga, é a desigualdade social (...). *Os morros cariocas com seus jovens encapuzados e fortemente armados ilustravam o debate sobre a intervenção do Exército na guerra contras as drogas, pauta obrigatória em todas as revistas e jornais importantes do país. Vamos detonar, declarou Miltão para um repórter de TV. (...) a imagem do traficante fora vendida para dezenas de jornais e revistas, que a reproduziram infinitamente, com manchetes alarmantes: Guerra! Líder do morro do Berimbau desafia autoridades.* (Melo, 2010, pp. 137-138, grifos meus)

Esta estereotipificação está, como dissemos, atrelada a uma outra ideia que é a de pertencimento a um lugar como elemento legitimante da escrita literária. Ou seja, trata-se de uma discussão baseada, de modo sucinto – e talvez levemente simplificador –, no seguinte questionamento: se um escritor não participa efetivamente de uma determinada realidade, se ele não a conhece como quem a vivencia, estaria ele legitimado a descrevê-la? Nossa primeira resposta para essa pergunta é outra pergunta: quantas grandes obras da literatura não foram escritas sobre realidades das quais o autor não participava efetivamente? Afinal, a imaginação de um autor serviria justamente para recriar ao seu modo uma ‘realidade ficcional’, o que não é evidentemente a mesma coisa que a ‘realidade fática’. Todavia, devemos admitir que nesse processo é plenamente possível, e talvez até bastante comum, que ao fazê-lo o autor possa incorporar o chamado senso comum. Ao estudar a relação entre *Inferno* e o mercado editorial, Casadore, usando como comparativo *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, destaca “o fato de Lins estar inserido no lugar sobre o qual escreve lhe valeu a aprovação dos leitores e da crítica, responsável pela legitimação da obra” (2013, p. 18), algo que não ocorre no caso de *Inferno*.

Patrícia Melo, diferentemente de Paulo Lins, não estava inserida no lugar sobre o qual escreveu. No capítulo anterior, fizemos menção ao que disse Schøllhammer em relação à autora somente ter adentrado de fato uma favela depois de ter escrito vinte capítulos de *Inferno* (Schøllhammer, 2009, p. 44). Então, a questão que se coloca, como assinalamos, é se esse deslocamento de um lugar originário para um outro ao qual não se pertence deslegitimaria a obra. O desenvolvimento dessa argumentação levaria a dizer que Melo, por não ser uma moradora da favela e pertencendo à classe média de São Paulo, ou seja, ocupando um lugar social quase que contraposto ao de Lins, reproduziria, sobre uma classe e sobre um lugar que não são os seus, os olhares, preconceitos e clichês, em suma, as ideias dominantes de seu próprio lugar e classe. Faria, assim, embora discordemos deste ponto de vista, o mesmo que faz Rubem Fonseca, segundo a opinião de Regina Dalcastagnè. A professora, analisando o conto “Feliz Ano Novo”, afirma que, apesar da apresentação do olhar de um narrador miserável, o autor apresentaria “um modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites – absolutamente vinculado ao olhar da classe média” (2005, p. 96 *apud* Casadore, 2013, p. 26).

Parece-nos, todavia, que essa ideia de lugar da escrita, ou mesmo de classe à qual pertence o autor, não é um critério *per se* suficiente para a deslegitimação de uma obra (tampouco para sua imediata legitimação), porque, embora as circunstâncias da vida de um autor componham em diversas medidas aquilo que ele produz, não são elas determinantes na capacidade que terá uma obra ou não em aprofundar-se numa dada realidade ou mesmo questão. Em outras palavras, as comparações entre Melo e Lins, por este ser morador de uma favela e aquela não ser, não são, apenas no que diz respeito a este critério especificamente, suficientes para comparar as obras, ou ainda para legitimar uma em desfavor da outra, de maneira que a valoração das obras não pode estar ligada tão somente ao lugar de fala, escrita ou origem do autor. Assim, deixamos claro que o critério utilizado para dizer que a autora se vale de clichês e do senso comum repercutidos na grande mídia para construir seus personagens, bem como as relações entre eles, não advém *a priori* de fatos tais como ela ser branca, pertencer à classe média alta ou não ser moradora de uma favela; advém, na verdade, da simples análise da obra em si mesma e na confrontação dessa obra com a realidade fática – pois, embora nenhuma obra de ficção possa ter a capacidade de reproduzir na totalidade, é desse jogo entre realidade e ficção que se nutre e se apropria, refletindo-o em alguma medida.

Avançando na análise do romance, para além das violências mais evidentes, percebemos que há, em *Inferno*, outras mais latentes. Boa parte dessas violências recaem sobre as personagens femininas que circundam, e até mesmo determinam, o destino do protagonista. Alzira, a mãe de Reizinho, é uma mulher simplória. Empregada doméstica no Leblon, na casa de Juliana e Rodrigo, ela é constantemente acoçada e humilhada pela patroa. São diversas vezes em que a patroa, aproveitando-se de seu lugar de superioridade, ridiculariza a empregada, chegando a dizer que ela é

a criatura mais burra que já conheceu. Juliana, assim, exerce uma violência em que, conforme Zolin, a “degradação da dignidade da personagem e o aniquilamento da sua autoestima são patentes, ela se reconhece subalterna e reificada face à arrogância patronal. De ser humano (...) ela se torna coisa” (Zolin, 2006, p. 79). No seguinte excerto é possível observar com maior nitidez essa ideia, sobretudo quando notamos a dicotomia apresentada entre a condição de empregada doméstica e a de traficante:

Reizinho pegou as quatro notas de cinquenta e saiu. Sol forte. Era seu primeiro salário. (...) Quatro notas de cinquenta nas mãos. O salário da mãe eram seis notas de cinquenta. Um trabalho muito pior. A Alzira é uma burra, ele ouvir a patroa da mãe dizer, quando era muito pequeno (...). Eu ensino, dizia dona Juliana para alguém na sala, uma amiga, que ouvia e se divertia, eu ensino, mas não adianta. Alzira é a pessoa mais burra que já vi na minha vida, peça para ela repetir a palavra “brócolis”. Peça para ela pôr uma mesa, veja o que ela faz com os talheres. Aspargo é isparjo. Vou comprar isparjo, dona Juliana. E rúcula? Risos. Rúcula é rucum. Se dependo dessa infeliz, estou morta. Isparjo. Uma burra completa. É bronca, é sonsa, é lerdá, essa Alzira. Tanta humilhação por apenas seis notas de cinquenta. (Melo, 2010, p. 21)

A trajetória de Alzira será marcada por adversidades. Em primeiro lugar, em relação ao seu emprego, ganhando pouco, trabalhando muito e sendo rebaixada pela patroa. Essa situação somente encontrará um fim a partir do momento em que Juliana, a patroa, passa a acreditar que Alzira descobriu que ela, Juliana, está traindo o marido, Rodrigo, com Fernando, seu professor de educação física. Com medo de que a empregada a delate para o marido, Juliana não apenas cessa com as constantes humilhações, como passa a tratá-la melhor, ainda que pensando desde logo em como fazer para mandá-la embora. Dessa maneira, é evocada outra forma de violência do subalterno, neste caso, imaginada pela patroa, relativa à possibilidade de vingança e de extorsão.

O insólito dessas relações é que o amante de Juliana, Fernando, também tem um caso com a melhor amiga dela, Alicinha, e que Reizinho sabe de tudo isso. Ele soube do relacionamento de Fernando e Juliana quando se preparava para assaltar um carro em que estavam justamente esses dois personagens e do caso de Fernando e Alicinha ele soube ao entregar drogas num apartamento onde por coincidência viu o mesmo homem que estava no carro com Juliana. Além disso, Juliana passa a ter medo de despedir Alzira após saber que o filho de sua empregada é traficante. Essas relações intrincadas e até certo ponto pouco verossímeis possuem duas funções principais: por um lado, demonstrar as relações entre empregador e empregado, nesse caso, sob a ótica da exploração e da opressão; e, por outro lado, criar um drama menor, se comparado aos vivenciados no morro,

dentro de uma família de classe média alta, o que de fundo poderia sugerir uma futilidade dos dramas ‘burgueses’.

Em segundo lugar, a relação de Alzira com seu ex-marido e com seus filhos, Carolaine e Reizinho. Alzira é apresentada desde o começo já separada do ex-marido, Francisco, que, como dissemos, é um homem alcoólatra, violento, adúltero e que passou a viver na rua, mendigando. Segundo Zolin, existiria, então, um rompimento com a “clássica opressão masculina” (Zolin, 2006, p. 77), dando, porém, começo a “trajetória que seria marcada por uma série de outros determinantes que, igualmente, lhe conferem a posição de objeto e de *o outro* em uma sociedade regulada pelos valores dos mais fortes e poderosos” (Zolin, 2006, p. 77).

Ao romper com esse homem, Alzira passa a se ver sozinha na incumbência de dar um bom caminho para os filhos, o que, porém, ela não consegue. Uma frustração no seu relacionamento com Reizinho reside na própria idealização que ele faz de Francisco, algo que o fará procurar pelo pai e depois, quando o protagonista já é chefe do tráfico, levá-lo de volta para a favela, desagradando à Alzira. A segunda razão da angústia – já não frustração –, evidentemente mais grave, é o envolvimento do filho no tráfico. A relação entre Alzira e Reizinho será descompassada, sendo apenas arrefecida e melhorada quando ele, na posição de chefe do tráfico, decide construir uma igreja neopentecostal no morro, o que deixa Alzira satisfeita. Nesse ponto da história, Alzira já não trabalha com Juliana, pois a patroa pagou o equivalente a três meses de salário com o pretexto de que ela cuidasse de uma perna cada vez mais gangrenada e que no final acabará amputada, na continuidade dos muitos flagelos que atingem a personagem e que fazem, assim, com que ela simbolize o que seria o infortúnio de viver sob as suas condições.

Desses três meses de salário, no entanto, Alzira não utiliza o dinheiro que recebeu. Sua filha Carolaine, usando o argumento de que a mãe não sabe ler, passa a ser a responsável pela conta, sacando o dinheiro ao seu bel-prazer e utilizando-o para coisas fúteis. A futilidade é, aliás, uma característica que resume bem essa personagem. Segundo Zolin, assim como a mãe, Carolaine é uma mulher “objetificada e outremizada” (Zolin, 2006, p. 74), explicando a pesquisadora em questão que isso não viria a ser no mesmo sentido que comumente os termos, associados à dialética sujeito-objeto e sujeito-outro, são utilizados, pois, no caso de Carolaine, ocorreria de forma velada, sem que a personagem se dê conta inteiramente. Sobre essa questão, afirma Zolin

Na sua fantasia de adolescente, ela se curva a certo tipo de dominação imposta pelo universo fictício das telenovelas, em que as mocinhas sempre terminam ao lado dos galãs por quem se apaixonam, os quais as protegem, respeitam, amam e, não raro, sustentam. *Sem conseguir estabelecer diferença entre esses contos de fadas modernos e a realidade do morro do Berimbau, desprovida que é de senso crítico, à moda da maioria das adolescentes de sua classe e ambiente, ela sucessivamente*

se deixa manipular pelos homens com quem se relaciona para, ao final, encontrar-se, invariavelmente, abandonada e grávida. Assim foi com José Paulo, pai do Alas, seu primeiro filho; assim foi com Walmir, pai de Júnior, o segundo, do mesmo modo como foi com Leitor, pai de Alex, o terceiro; e, numa espécie de círculo vicioso, tudo indica que assim será com Edson ou Zino, prováveis pais do quarto filho que o narrador sugere estar ela esperando ao final do romance. (2006, p. 75, grifos meus)

Apesar do teor aparentemente preconceituoso do trecho supracitado, como se pertencer a um estrato de menor poder aquisitivo ou morar numa favela significassem a falta de senso crítico ou, ainda, como se possuir senso crítico fosse privilégio de classes mais bem estabelecidas, concordamos que há em Carolaine uma espécie de deixar levar-se, uma inércia que lhe afasta das labutas da vida comum e também dos desejos da mãe, que pretendia que a filha estudasse informática a fim de conseguir um bom emprego. Carolaine prefere assistir a telenovelas imaginando seu companheiro ideal a empreender qualquer esforço.

Além de encontrarmos essa ideia bastante questionável de Zolin, na qual aquele grupo apareceria como geralmente desprovido de senso crítico, também percebemos que a construção da personagem Carolaine obedece a outro clichê: o da alienação da garota pobre e favelada¹⁴. Para Zolin, essa suposta ignorância seria uma espécie de salvo-conduto para Carolaine, que, de tão ignorante, não conseguiria enxergar a situação em que se insere. Escreve Zolin

(...) embora tenha se relacionado com os referidos parceiros por livre vontade, fica evidenciado que tais relacionamentos se inscrevem em uma hierarquia, em que a parte mais fraca é fixada pela falta de lucidez, de discernimento e de senso crítico advindos de sua realidade social. Certamente Caroline não escolheu ser mãe de quatro filhos, sem qualquer infra-estrutura, ainda na adolescência; do mesmo modo, não sonhou em se relacionar com homens comprometidos com

14 Essa relação entre ignorância e novelas, gênero televisivo extremamente popular no Brasil, é comumente apontada por pessoas com maiores estudos formais, de modo que quase nos consegue convencer de que há alguma veracidade nessa suposição e de que as classes mais abastadas em termos financeiros não assistem a elas com o mesmo vigor. No entanto, poder-se-ia realmente afirmar que o consumo de determinadas produções culturais de massa está imbricado em alguma ignorância? Parece-nos uma afirmação deveras perigosa e faz-nos imaginar que, à frente das televisões, assistindo a telenovelas, só haverá mortos-vivos – o que não acreditamos ser o caso. Nesse sentido, a Professora Maria Immacolata Vasallo de Lopes, do Centro de Estudos de Telenovelas da ECA-USP, sobre o “pacto de *recepción* y territorios de circulación de sentidos” das novelas, escreve: “No hay duda de que la novela constituye un ejemplo de narrativa que sobrepasó la dimensión de la distracción, que impregna la rutina cotidiana de la nación, construyó mecanismos de interactividad y una dialéctica entre el tiempo vivido y el tiempo narrado y que se configura como una experiencia, al mismo tiempo, cultural, estética y social” (Vassallo de Lopes, 2004, pp. 98-99) e que “Las personas, *independientemente de clase, sexo, edad o región* acaban participando del territorio de circulación de los sentidos de las novelas” (Vassallo de Lopes, 2004, p. 99, grifos meus).

outros interesses e projetos que não a incluíam, exceto por um prazo bem curto, regulado mais por razões sexuais do que emocionais. Essa realidade foi se lhe apresentando, aos poucos, enquanto, de frente da televisão, com uma lata de leite condensado nas mãos, ela ia sonhando com os príncipes encantados que a salvariam da realidade opressora e medíocre em que a mãe se inseria e da qual ela, tanto quanto o irmão, queria se esquivar. Daí ir entregando, sucessivamente, as rédeas da própria vida nas mãos daqueles por quem vai se apaixonando, até se ver descartada e ter, sempre, que arcar sozinha com a parte menos romântica e cor-de-rosa da história. (2006, pp. 75-76, grifos meus)

Zolin constata que Carolaine é a parte mais frágil em razão da sua falta de inteligência. Nesse sentido, não defende, nem poderia obviamente, que essa falta de lucidez esteja conectada à condição feminina da personagem; no entanto, essa mesma falta de lucidez faz com que ela acredite que pode ser ‘salva’ por um ‘príncipe’. Zolin insiste na ideia da paixão romântica e sexual como o motor das escolhas de Carolaine. Não haveria, portanto, uma ação premeditada e calculista da personagem que não antevê as consequências mais do que prováveis de suas escolhas. Nesse sentido, a gravidez e o abandono surgem não como escolhas deliberadas, mas como consequência inesperada para alguém que é dominado pela falta de discernimento e que, conseqüentemente, confia na fortuna – desses relacionamentos assimétricos, em que ela procura um príncipe e os homens, mais inteligentes do que ela, uma companheira – temporária.

Assim, se, por um lado, os traços naturalistas e quase mecanicistas do romance dão a impressão de que as coisas foram se apresentando à Carolaine como se o personagem não agisse por sua vontade própria; por outro lado, o viés realista insere a ficção justamente num confronto com o real. Nesse sentido, personagens, simulacros lítero-abstratos de pessoas verdadeiras, não poderiam agir como se fossem marionetes nas mãos de dinâmicas sociais invisíveis e que se propõem a retirar do indivíduo suas faculdades de agir e suas responsabilidades da consequência da ação, para transferi-las, em seguida, para terceiros (inclusive para abstrações grandiosas como o sistema opressor, a sociedade patriarcal, o capitalismo etc.). Isso porque, dessa maneira, no limite, todas as vontades se perderiam, condicionadas que estariam por forças imateriais e intangíveis advindas de mecanismos sociais não controláveis. Nossa interpretação da personagem é que ela está, sim, dentro de um contexto de pobreza e de vulnerabilidade, interagindo com diversas culturas, inclusive de machismo; no entanto, suas gravidezes em sequência, bem como seu resolutivo imobilismo, fazem parte não daquilo que o mundo lhe oferta de maneira indelével, não sendo, portanto, frutos da falta de escolha, mas exatamente de escolhas que faz dentro do contexto que se lhe apresenta.

Marta, outra personagem feminina bastante importante no romance, é, dentre todos os personagens de *Inferno*, aquela que melhor se caracteriza por tomar as rédeas de sua própria

faculdade de agir, ou seja, é essa personagem aquela que mais tem vida própria e que mais consegue romper com obstáculos específicos de seu contexto na trama. Além disso, ela será determinante para o desenvolvimento de um arco narrativo que, afinal, descreve a história de ascensão e queda de Reizinho, desde seu início no tráfico, até tornar-se chefe, para depois decair. Funcionalmente, portanto, a personagem Marta é crucial na história. Ela, que é praticamente o extremo oposto de Carolaine, possui, todavia, características mais ricas do que apenas as de um ponto de apoio, na medida em que consegue justamente realizar as suas vontades como nenhum outro personagem de *Inferno*.

A história dessa personagem começa quando Reizinho, ainda um observador do tráfico, pouco tempo depois de acertar diante de Alzira e Miltão que voltaria a trabalhar com o bandido e que em troca não voltaria a usar drogas, conhece Marta durante um baile funk no qual ele havia ido com seu amigo Fake. Ocorre, então, uma paixão à primeira vista, “(...) Muito tempo depois, José Luís se lembraria daquela noite, do impacto que a chegada de Marta lhe causara (...). Quando os dedos se entrelaçaram (...), sentiu-se invadido por uma sensação de euforia”, (Melo, 2010, pp. 130-131). A partir de então, porque eles se desencontram e ele não sabe mais onde poderia encontrá-la, a vida de Reizinho passaria, nos meses seguintes, a consistir em procurá-la sem êxito.

Ocorre que a mecânica do romance volta a atuar para que todas as coisas se encaixem como se fossem obras do acaso. Suzana deixa o namorado, justamente Miltão, a fim de ir para os braços de outro chefe de tráfico, Zequinha Bigode, do Morro dos Marrecos, um morro vizinho e fronteiro ao Berimbau. São chefes de facções que, através da resolução de problemas mais imediatos, atuando de um modo que poderíamos, no mínimo, chamar de demagógicos e escamoteando a real opressão que eles impõem aos moradores, buscam angariar não apenas uma simpatia pura e simples, mas também sua proteção, o que significa, por exemplo, entre outras coisas, não serem denunciados para a polícia¹⁵. Além disso, Melo compõem um quadro no qual, como chefe do tráfico, Reizinho, numa atitude bastante infantilizada, pode ter acesso àqueles bens de consumo que desejava na infância, mas que não podia acessar. O principal desses produtos é o iogurte, que passa então a abarrotar sua geladeira. Sua chefia do tráfico passaria, assim, a simbolizar o sucesso de poder consumir o que sua condição anterior não permitia.

No âmago dessa construção está uma tentativa de explicar as razões de alguém se tornar traficante por meio da exclusão do consumismo, conforme já apontamos. No entanto, essa ideia parece-nos extremamente falha, porque, para que o tráfico seja tão atrativo a um jovem, é

15 Nesse sentido, “É bem verdade que muitas lideranças criminosas aspiram à legitimidade do seu poder e que, por vezes, chegam a alcançá-lo por meio de práticas clientelísticas, como comprar remédios para moradores, distribuir doces e brinquedos para crianças, promover eventos públicos e mediar conflitos locais. Também o potencial mágico e sedutor das imagens de guerra e da exaltação da bravura – tal qual foi descrito a respeito dos bailes funk e da ‘ideologia’ faccional – operam positivamente do Crime que colaboram com a aceitação da dominação, principalmente por parte dos jovens, mais românticos a uma romantização da revolta” (Grillo, 2013, p. 65)

necessário mais do que uma situação econômica; é necessário, mais que tudo, uma cultura vertiginosamente alastrada e infundida de que o tráfico, com todas as ações e dinâmicas que ele pressupõe (desde o pertencimento a um grupo, passando pelos rituais, o porte de armas, a simbologia nisso contida, os diversos crimes perpetrados em prol do grupo, etc), não é apenas normal, ou seja, um caminho que faz parte daquela realidade enquanto trajetória não-desviante, como também um meio de conferência, por um lado, simbólica de *status*, fama e poder, e, por outro lado, fática, uma vez que permite ações reais de força, como assaltos, confrontos e assassinatos, concedendo, portanto, o controle e domínio de um território e de sua respectiva população por meio do poder das armas de fogo com suas consequentes opressões justamente possibilitadas mediante a difusão do medo por um grupo mais ou menos organizado.

Em suma, ser traficante, apesar de este trabalho não pretender ser um tratado sociológico, não nos parece um resultado da situação de exclusão econômica (ou não somente disso), mas, em grau bastante maior, da assunção de uma cultura de violência e de medo, capacidade daquela e proliferação desta, que possibilita ganhos tanto simbólicos quanto materiais para os integrantes das facções. Sobre essa questão, Grillo afirma

Não se trata tão somente da organização do varejo de drogas em favelas, mas de uma forma que o engloba e o ultrapassa sem tampouco referir-se às redes internacionais do narcomercado. (...) o *Crime* extrapola o tráfico, estando, entretanto, a ele subordinado, uma vez que, no Rio de Janeiro, o tráfico constituiu-se como a principal atividade criminal fazendo com que todas as demais gravitem em sua órbita (...). *Tendo em vista tratar-se de uma forma de vida social organizada e durável (...) como pode ela reproduzir-se ao longo do tempo e replicar-se por territórios descontínuos, em contextos tão violentos. Parto do pressuposto de que o ordenamento criminal se constitui por meio da padronização de práticas e relações sociais de distintas naturezas, compondo, entretanto, um repertório de ações sempre aberto a improvisos e mudanças.* (Grillo, 2013, pp. 10-12, grifos meus)

Após se tornar chefe do Berimbau, a parceria entre Zequinha Bigode e Reizinho começa muito bem. O líder do Marrecos chega a nutrir alguma admiração pelo jovem, o que é alimentado por Suzana. Todavia, a relação entre Reizinho e Marta se tornará um problema. Zequinha Bigode não quer a filha envolvida com nenhum traficante; o desejo dele é que ela case com alguém diplomado (com estudos formais superiores). Desconfiado, ele coloca Fake contra a parede, querendo saber se a filha está ou não tendo um caso com Reizinho. Os encontros, sempre às escondidas, de Marta com Reizinho se tornam impossíveis e culminam no ponto em que ela ouve o

pai conversando com alguém, que ela supõe ser Fake, sobre matar seu namorado. Diante dessa situação, ela foge e vai morar no morro do Berimbau, na casa de Reizinho, que não permitirá que ela retorne à casa do pai. Revoltado, Zequinha Bigode arma uma emboscada para matar Reizinho, mas ele é quem acaba sendo morto. Reizinho mata, além do pai da namorada, Fake, seu melhor amigo, numa execução sumária.

Cabe ressaltar que *Inferno* tem bastantes relações com outro romance que analisaremos posteriormente, *Oeste*, uma vez que em ambos podemos encontrar uma forte disputa, mediante os mais altos graus de violência, entre personagens que até determinado momento se relacionavam de modo mais ou menos pacífico, ao menos enquanto durassem seus interesses mútuos. Esses dois romances, ao abordarem violências que estão relacionadas diretamente relacionadas a dinâmicas de grupos (num caso, as facções do tráfico; noutra, as máfias contraventoras), demonstram que as relações afetivas são quase que totalmente deixadas de lado quando o que tem maior importância é, em primeiro lugar, a sobrevivência e, em segundo lugar, o poder.

Após a morte de Zequinha Bigode, o caminho para a total ascensão de Reizinho fica livre. Apesar de todas as mortes e conflitos que a morte daquele traficante trará, Reizinho progride também financeiramente e chega a comprar um apartamento cobertura em Copacabana com vista privilegiada para o morro. Com essa situação, podemos fazer um paralelo a partir do que Castanheira, ao analisar o personagem Máiquel do romance *O matador*, afirma. Para Castanheira,

O romance retrata, na verdade, um personagem desterritorializado na medida em que ele vive um processo de perda de identidade, entendida sob um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a determinados quadros de referência (imaginários ou não). (...) Mas a fase mais dramática do processo de desterritorialização do personagem se dá quando ele tenta invadir um lugar social que não é o seu, o lugar dos “bacanas”, vivendo a utopia de ter ultrapassado a linha que separa as classes sociais e de integrar o círculo fechado dos ricos e poderosos, uma vez que ele passa a desfrutar do convívio de “doutores”, empresários e autoridades policiais. (...) O romance reproduz o tema comum do adulto que se tornou complexado porque, desde a infância, não teve condições de adquirir os produtos veiculados pela mídia e as roupas de grifes famosas que ditavam a moda (...). A ilusão de ter migrado para “o lado de lá” só é quebrada ao fim do romance (...). (Castanheira, 2010, pp. 243-244)

Desse modo, podemos perceber que, entre Reizinho, de *Inferno*, e Máiquel, de *O matador*, há semelhanças que Melo utiliza como fundamentação mais profunda de seus personagens, como, por exemplo, o fato de ambos os protagonistas almejarem a aprovação das outras pessoas. Máiquel

é intrinsecamente desterritorializado, desde seu nome, um aportuguesamento do inglês, até seus cabelos tingidos de loiro. É, ainda, um lobo solitário que não pertence a uma facção, não se submeteu a ritos grupais de passagem e não galgou postos até se tornar chefe. Ele é um excluído, um marginalizado, que, depois de cometer seu primeiro assassinato de modo não premeditado e notando que, ao fazê-lo, em razão de o morto ser um criminoso, recebe a aprovação e aceitação das pessoas, fará daquilo sua profissão e, mais do que isso, uma escada para penetrar classes sociais superiores à sua; algo que, no entanto, como percebe no final, na realidade não penetra, servindo apenas de “revólver”, um assassino de aluguel, que pode ser comprado, utilizado e descartado com a mesma facilidade. Máiquel é, assim, intrinsecamente desterritorializado, pois está excluído tanto de seu próprio mundo originário quanto do mundo ao qual ele deseja pertencer, estando, portanto, em constante deslocamento e em constante busca por identidade e aceitação.

Reizinho, porém, passa por um processo um tanto diferente. Ele pode ser considerado excluído caso tomemos como perspectiva uma classe social diferente da sua, ou seja, se tomamos como perspectiva o olhar da classe média ou da elite, poderíamos dizer que está marginalizado dessas classes, mas, se tomarmos como perspectiva sua própria classe social, sua própria comunidade, sua origem, isso já não poderá ser dito. Ele não é intrinsecamente desterritorializado. Naquele território, o morro do Berimbau, ele nasceu, cresceu, entrou no tráfico, passou por ritos de passagem, galgou postos, estabeleceu laços, amizades, parcerias, até se transformar em chefe após matar o chefe anterior, Miltão, o mesmo que, um dia, quando ele ainda era uma criança, lhe permitiu ser olheiro, lhe castigou com um tiro na mão, aceitou o seu retorno ao tráfico, lhe ordenou o primeiro assassinato, lhe fez soldado e, no final, exposto e morto, sucumbiu para a glória do próprio Reizinho. Mas onde está, então, a semelhança relativa a Máiquel e Reizinho?

Ao tornar-se chefe do tráfico e progredir em seus negócios, Reizinho será convencido a comprar, como dissemos, um apartamento de cobertura em Copacabana com vista ampla para a favela. É nesse ponto a primeira vez em que o protagonista deixará de morar em seu ambiente, o morro do Berimbau. No entanto, diferentemente de Máiquel, ele não quer fazer parte do mundo dos “bacanas” e sequer chega a se relacionar com seus novos vizinhos. Gavião, cujos negócios iam de drogas e armas até imóveis e empresas, era quem orientava àquela altura o que Reizinho deveria fazer com o dinheiro, como deveria lavá-lo e investi-lo. É justamente ele quem convence Reizinho a comprar o apartamento. Contudo, não vemos uma disposição do protagonista em ultrapassar uma linha que anteriormente definimos como morro-asfalto, ou seja, ele não é como Máiquel, alguém que quer mudar de classe. As atenções de Reizinho permanecem sempre voltadas para o Berimbau. A própria localização do apartamento defronte ao morro revela isso. A diferença é que Máiquel carrega consigo desde o início de *O matador* uma desterritorialização profunda, enquanto que

Reizinho, ao aceitá-la de maneira um tanto artificial, começará a ruir. A desterritorialização antinatural de Reizinho marcará o início de seu fracasso e derrocada.

Enquanto Reizinho passa por este processo de desterritorialização, cresce ao seu lado como braço-direito do tráfico, a figura de Marta, a filha de Zequinha Bigode e sua namorada, a quem já nos referimos. Conforme dissemos, ela é quase um oposto de Carolaine, não porque Carolaine seja um personagem sobre o qual todos os males de um patriarcalismo incidem e impedem que ela se mova, mas porque, ante os desafios de suas condições familiar e social, ela busca o caminho que lhe parece mais fácil: um homem que a sustente e ao lado do qual ela possa permanecer na sua confortável zona de inércia – fazendo-o por vontade própria, deixe-se claro. Marta, porém, tem vigor, gana e ambição. Ela não aceita ser apenas a mulher ao lado de um homem, ainda que este homem seja o chefe do tráfico. Ela não quer ser como sua madrastra Suzana, que foi mulher de Miltão e depois de Zequinha, gozando as benesses dessa posição de ‘primeira-dama do tráfico’. Marta quer mais e, ao desejar tanto poder quanto aqueles homens, rompe com as demais figuras femininas do romance, porque não aceita sua situação como naturalmente intransponível; na verdade, ela não pretende ocupar os lugares supostamente reservados às mulheres; ela quer os lugares de mando, ou seja, os lugares dos chefes do tráfico. Sobre essa personagem, escreve Zolin

(...) por mais que viva sob a tutela do pai dominador, acostumado a se dispor a seu bel prazer do destino alheio, sua liberdade e independência seria uma questão de tempo; bem pouco tempo, aliás. Inserida no universo do crime, tanto quanto Reizinho, não causa estranhamento o fato de suas escolhas se pautarem nesse referencial. (...) Sua trajetória em *Inferno* refuta o ideal que subjaz à estruturação binária dos gêneros masculino/feminino como se se tratassem de dois pólos antagônicos, os quais remetem a outras estruturas binárias igualmente marcadas por oposições como dominação/subordinação, atividade/passividade ou sujeito/objeto. Assim, ao invés de vestir a roupa tradicional feminina e se colocar como vítima da opressão imputada a seu sexo, ela simplesmente se declara sujeito e age todo o tempo como tal. (Zolin, 2006, p. 82)

Quando Reizinho é preso de modo simples, surpreendente e sem chance para qualquer resistência (ele recebe o mandado de prisão de três policiais que estavam disfarçados durante a comemoração de aniversário de um açougueiro benquisto no morro), Marta assume de modo absoluto a chefia do tráfico. Nessa condição, “além de matar, delatar, corromper, intimidar, ela pratica outras formas de violência, movida pelo desejo de realização pessoal, espécie de revide das supostas humilhações que teria sofrido enquanto mulher de Reizinho” (Zolin, 2006, p. 84). Marta, no entanto, não assumirá a chefia sem enfrentar o machismo de outros traficantes. Por isso, ela

incorporará elementos masculinos e, para se impor naquele universo, usará, além de sua sagacidade para os negócios, de toda uma violência que disseminará medo, uma forma evidente de impor respeito, de exercer controle e de eliminar seus adversários. É um desafeto de Marta quem, no entanto, terá papel crucial para o desfecho do romance. Kelly, a primeira namorada de Reizinho, uma menina doce e dedicada, fugirá com ele do Berimbau para Roraima.

Quando Reizinho consegue fugir da prisão e voltar ao morro, Marta se sentirá preterida, mas ela não aceita passivamente essa condição. Aliando-se a Gavião, que acredita que ela é uma peça frágil e removível e, por isso mesmo, útil, planeja matar Reizinho. Diante de um cenário desfavorável e aconselhado a fugir pelos poucos amigos que lhe sobraram, Reizinho enfrenta sua segunda e mais contundente desterritorialização. Com Kelly, entra num ônibus com destino à longínqua Depósito Novo, em Roraima. Nessa cidade, eles terão uma vida pacata de donos de bar. Mas, depois de um tempo vivendo aquela monotonia, Kelly se apaixona por um funcionário dos Correios e, sem nenhuma interposição por parte de Reizinho, parte para viver com o homem na Bahia. Reizinho, então, decide voltar para o Berimbau. O morro, porém, já não era mais o mesmo. Os principais amigos de Reizinho haviam morrido. Marta, sua grande paixão e que fora em boa medida a razão de sua ascensão e de sua queda, também havia morrido, como de praxe no mundo do tráfico. Apesar disso, apesar de sequer ser reconhecido ao regressar, aquele ainda era o seu morro, não mais como dono, mas como “cria”¹⁶.

Assim, percebemos que, em *Inferno*, o binômio violência-medo advém em larga medida de uma disputa pelo poder, pelo comando da facção e pelo domínio de um território. Há, ademais, uma lei a ser seguida que, no entanto, não é a lei do Estado, é a lei do tráfico, muito mais pungente no espaço da favela. Além disso, encontramos uma tentativa de contextualizar a formação de um traficante atrelada à exclusão do consumismo, bem como a outros fatores de índole econômica e de classes, desconsiderando toda uma cultura relacionada ao crime e ao tráfico que permeia aqueles indivíduos e que os influencia. *Inferno* faz parte de uma importante linha da Literatura Brasileira contemporânea ao privilegiar como *locus* a favela, sendo ainda um importante romance criminal que foca o desenvolvimento de um traficante, tentando pensar esse processo por meio de condicionantes sociais.

16 Na gíria carioca, sobretudo nas favelas, ser “cria” refere-se a ser nativo de um lugar estando plenamente identificado com ele.

3. Justiça e verdade em *Calibre 22*, de Rubem Fonseca

O gênero policial, como afirmamos, sempre teve nas cidades, principalmente os grandes centros urbanos, o cenário preferencial para suas histórias. Isso porque, para esse gênero, mais do que simples ambientação, a cidade é o seu objeto de reflexão e também a razão de sua existência.

Durante o século XX, consoante afirma Magdaleno, num mundo onde não existiam mais certezas e onde as discussões sobre o que é verdade e justiça se avolumavam, o detetive não poderia mais simplesmente sair em busca de verdades totalmente resolutas. Então, assim como o novo homem urbano, como o homem dentro das grandes cidades, ele teria de enfrentar as dúvidas comuns a todos e, dessa maneira, “o antigo detetive dedutivo, que vivia num mundo regido por uma série de certezas e explicações lógicas, precisava dar lugar a outro, morador de um centro onde as dúvidas e a insegurança são constantes, onde o indivíduo deixou de ter uma essência una e passou a apresentar inúmeras facetas” (Magdaleno, 2008, p. 30). Além disso, em conformidade com o que afirmamos no início da análise de *Inferno*, o gênero policial se ramificava, e não só seus diversos ramos desenvolveriam características diferentes (ainda que o cerne de pensar a cidade permanecesse o mesmo), como também numa mesma obra seria possível encontrar vestígios desses vários ramos. Haveria, portanto, certo hibridismo literário que possibilitaria a uma obra se valer de componentes tanto de gêneros diversos quanto de variantes e manifestações de um mesmo gênero.

Exemplo disso se deu quando, em 2017, o veterano escritor Rubem Fonseca, então com 91 anos, lançava o livro *Calibre 22*, no qual reunia diversos contos e uma novela. Se, por um lado, parece-nos ser de mais fácil a assimilação de uma novela como *Calibre 22*, que se vale mais claramente do modelo do gênero policial *noir*; por outro lado, analisar os vários e diferentes contos que compõem o todo do livro *Calibre 22* é tarefa mais difícil, já que, nesses relatos, não encontramos uma fórmula tradicional, nem mesmo os já bem estabelecidos modelos *noir* ou criminal; o que se encontra, na realidade, são contos bastante intertextuais, híbridos, fronteirços e que se valem tão somente de vestígios no que diz respeito ao pertencimento a determinado gênero. Por essa razão, é fundamental procedermos o exercício de tentar alcançar o núcleo desses relatos, ou seja, aquilo que realmente é seu centro de preocupação, a fim de que, de algum modo, possamos agrupá-los para melhor compreendê-los.

O canônico autor, cuja obra ocupa lugar de grande destaque nos estudos literários, sobretudo nos relativos à cidade e à violência, ao lançar *Calibre 22*, não foi, no entanto, tratado de maneira idêntica pela crítica especializada. Na realidade, com uma simples busca na Internet, encontramos opiniões bastante divergentes e que, em alguns casos, chegam a ser diametralmente opostas, indo dos elogios às críticas veementes. É interessante analisar essas divergências para entendermos um pouco da recepção da obra e também de sua composição.

Em *O Globo*, o crítico, jornalista e escritor Elías Fajardo apresentou, na época do lançamento de *Calibre 22*, um texto bastante elogioso à obra e que começava com a seguinte afirmativa “o título não poderia ser mais adequado” (Fajardo, 2017, s.p.). Todavia, abordando exatamente o mesmo ponto, Sérgio Rodrigues, relevante crítico e escritor brasileiro contemporâneo, ao escrever para o jornal mais importante do país, *Folha de São Paulo*, afirma que “*Calibre 22* é mais um título ruim de um autor que, nos anos 1960 e 1970, plantou um monumento atrás do outro na planície do conto brasileiro” (Rodrigues, 2017, s.p.). Com suas avaliações do título, os críticos davam sinais de quais seriam as tônicas de seus textos.

Fajardo observa que, na maior parte das narrativas que compõem o livro, estão presentes assuntos como a obsessão de matar, em razão de motivos fúteis ou densos, e que nessas narrativas o autor continua se valendo do estilo cinematográfico, com uma escrita veloz e concisa, cheia de humor negro e ironia, que consagrou o autor décadas atrás. Destaca, ainda, que a violência apresentada em *Calibre 22* possui como raiz o preconceito. Para Fajardo, tal preconceito seria uma espécie de causa da violência física ou simbólica por trás de cada ato apresentado nas narrativas e que se desencadearia, a partir de três elementos principais, o racismo, a misoginia e a homofobia.

Além disso, pondo luz de maneira geral sobre a obra de Rubem Fonseca, ressalta que o cenário de *Calibre 22* é sempre a metrópole, sem que essa seja a vista turística dos cartões-postais. Para Fajardo, na obra em questão, estaria representada uma cidade “despojada, cruel, sem encantos, habitada por seres marginalizados: prostitutas, anões, matadores de aluguel, empregadas domésticas, idosos, macumbeiras, vendedores ambulantes” (Fajardo, 2017, s.p.). Estes seres estariam descritos com precisão e humanidade, conseguindo o autor mergulhar no universo de tais criaturas.

Rodrigues, porém, vai na direção contrária à de Fajardo. De modo bastante contundente, escreve que a cada dois anos (tempo que depreendemos ser uma média em que Rubem Fonseca lança seus livros), “aquele que talvez seja o maior escritor brasileiro vivo lança um livro novo e, surpresa, o país não para o que está fazendo para prestar atenção” (Rodrigues, 2017, s.p.). Rodrigues diz, ainda, que a culpa não é do Brasil, país que ele afirma, no entanto, ter um “lendário descaso com a literatura” (Rodrigues, 2017, s.p.), mas sim do próprio Rubem Fonseca.

Em sua crítica, Rodrigues, talvez pelo desgosto que tenha sentido com o livro, gasta mais linhas abordando a trajetória do autor e lançando palavras pouco gentis do que falando da obra em questão. É somente ao fim do texto que, sob o subtítulo “Constrangedor”, em negrito, ele, enfim, dedica algumas poucas linhas mais específicas à análise da obra propriamente dita. Sua primeira afirmativa, então, é a de que, em *Calibre 22*, uma menor parte dos contos pode ser chamada de correta e, em seguida, afirma que a maioria deles vai do trivial ao constrangedor. Para o crítico, alguns contos – “Pródromo”, “Outro Anão” e “Ópera, Foder e Sanduíche de Mortadela” – são

exemplos mal sucedidos que o autor pareceria ter resgatado “do lixo para fazer volume” (Rodrigues, 2017, s.p.). Aliás, o próprio título do texto de Rodrigues condensa sua opinião “Rubem Fonseca parece encher obra com esboços tirados do lixo” (Rodrigues, 2017, s.p.).

Dessa maneira, sem examinar profundamente qualquer ponto do conteúdo da obra e afirmando que a presença em *Calibre 22* de elementos comuns em toda a obra de Rubem Fonseca faz com que se tenha a impressão de que tais marcas são “trejeitos de um imitador” (Rodrigues, 2017, s.p.). Rodrigues questiona se haveria por parte do autor algum tipo de escárnio, já que o autor haver perdido sua fé na literatura lhe parece um fato evidente. Rodrigues sugere, inclusive, como chave para que o livro seja compreendido, o conto “Camisola e Pijama”, no qual um indivíduo é aclamado pela crítica literária após escrever às pressas um conto bobo. Ataca, ainda, o que chama de “prosa rala” (Rodrigues, 2017, s.p.), na qual haveria “descaso autoral” (Rodrigues, 2017, s.p.) e “descarte das etapas de reflexão, adensamento, edição” (Rodrigues, 2017, s.p.). Por fim, lendo a frase de um personagem, “toda literatura e tudo o que se escrevia era sempre a mesma merda”, como se fosse a própria opinião de Fonseca, aconselha que os leitores leiam as obras-primas feitas pelo próprio Rubem Fonseca no passado, pois, respondendo ao autor (ou seria ao personagem?), escreve que “nem toda a literatura é ‘a mesma merda’” (Rodrigues, 2017, s.p.).

Não obstante os antagonismos nas abordagens dos críticos supracitados, é interessante notar que as críticas, de certa forma, convergem para aquilo que Figueiredo identificava como eixos centrais da obra fonsequiana: a violência no mundo urbano e a busca da verdade. A pesquisadora, contudo, afirma que esses eixos principais podem ser reduzidos a um só, a violência, já que uma das características da violência urbana seria justamente a de impossibilitar que se chegue a uma verdade dos fatos (Figueiredo, 1996, p. 88). Nesse sentido, sobrepondo-se aos demais temas, identificamos a violência como o centro de *Calibre 22*.

Para Figueiredo, ademais, a cidade seria uma complexa rede perpassada por diversos fios da violência que se entrelaçam e, desse modo, formam um enorme tecido no qual se torna impossível a existência de uma verdade absoluta (Figueiredo, 1996, p. 88). Dessa maneira, surgem questionamentos, como, por exemplo, onde começa a violência, ou seja, quais seriam suas causas primárias; além de outros, tais como quais são as ações criminosas dos detentores de poder e quem são de fato os responsáveis por ela. Pelas próprias características dessa violência urbana, procurar uma resposta inequívoca e verdadeira seria uma tarefa inútil, porque é irrealizável e impossível. Na obra de Rubem Fonseca, o eixo da busca da verdade acaba soterrado pelo eixo da violência urbana, como se a existência dessa violência engolisse qualquer tentativa de se chegar a uma verdade. Essa, por exemplo, é a interpretação que Figueiredo faz do romance *A grande arte*, em que uma fita cassete que some e é buscada durante toda a história, porque conteria uma revelação, na realidade, está em branco, o que se descobre quando ela é finalmente encontrada.

A urbe de Rubem Fonseca é o Rio de Janeiro. Figueiredo afirma que, na obra de Rubem Fonseca, a cidade é apresentada segundo uma divisão de ordem socioeconômica, dividida principalmente entre a Zona Sul (dos ricos) e a Zona Norte (dos pobres) (1996, p. 89). Todavia, esclarece que essas fronteiras são relativizadas em razão das fronteiras do crime. Pela própria geografia da cidade do Rio de Janeiro, sabemos que, embora existam áreas claramente de exclusão e marginalidade, a periferia toca o centro, de maneira que determinado indivíduo, na realidade, não precisa se deslocar muito para cometer um crime contra a classe mais abastada. Além disso, talvez até como principal razão, afirma Figueiredo que “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” (1996, p. 89).

Desse modo, em Rubem Fonseca, haveria uma aproximação entre zonas nobres e excluídas, ou melhor, uma espécie de confusão entre elas que pode ocorrer de diversas maneiras. Num de seus contos mais famosos, “Feliz Ano Novo”, os assaltantes saem de sua zona de exclusão para cometer um assalto (com cenas violentíssimas de estupro e latrocínio) numa região mais nobre da cidade, voltando imediatamente para o local de onde saíram e sem maiores dificuldades. Essa dinâmica é diferente da que vimos em *Inferno*, porquanto nesse romance a violência, e por consequência também o medo, ocorre num mesmo local social, a favela. No próximo capítulo, veremos que, em *Oeste*, a violência se desloca por vários pontos da cidade, sem, todavia, significar um ataque de uma classe social a outra, como parece pretender suscitar o conto “Feliz Ano Novo”. Por sua vez, em *Suicidas*, outro romance que logo analisaremos, a violência permanece contida em uma mesma classe social, especificamente num grupo de jovens identificados ou como certa classe média alta ou mesmo como certa elite.

Schølhammer acrescenta que, nesta prosa *brutalista* de Rubem Fonseca, os enredos estão sempre conectados ao tema da violência social e “conduzidos por personagens marginalizadas típicas das grandes cidades cuja realidade é marcada por criminosos, delinquentes e policiais corruptos” (2013, p. 55). Ressalta, ainda, que, em Rubem Fonseca, haveria uma espécie de inversão do ponto de vista sobre a criminalidade e a violência, algo que, conforme diz, causou enorme estranhamento na recepção da obra. Segundo o citado professor, na ficção fonssequiana não haveria um distanciamento de cunho moralista, ou seja, em outras palavras, não haveria, ao menos não nitidamente apresentada para o leitor, uma perspectiva moral, um julgamento dos crimes descritos, mas sim uma expressão “direta” da violência (Schølhammer, 2013, p. 55). Nesse sentido, a experiência direta significaria que os crimes são relatados da perspectiva do criminoso sem um filtro sobre ele – perspectiva identificada com a literatura criminal. Seria o que ocorre, por exemplo, no conto “Passeio noturno”, em que um empresário, sem nenhuma causa aparente, sai pelas ruas da

cidade dirigindo seu carro com a finalidade de atropelar alguém e, quando o consegue fazer, quando atinge seu objetivo, ele relaxa e volta para casa aliviado.

Ademais, essa experiência direta também poderia se dar por meio do uso de uma linguagem que simula a linguagem da marginalidade, como ocorre no conto “Feliz Ano Novo”, e que “eliminava qualquer distanciamento moral em relação ao tema” (Schølhammer, 2013, p. 55). Entretanto, discordamos da ideia de que seja possível haver uma experiência direta e uma eliminação de um distanciamento moral, uma vez que nos parece mais equilibrado pensar nessa escrita fonsequiana como um simulacro de experiência direta e que busca, em sua expressão, diluir o distanciamento moral sem, no entanto, jamais conseguir fazê-lo por completo, dado que só seria possível se o autor não tivesse nenhuma perspectiva moral, o que nunca poderia ocorrer.

De acordo com Pellegrini, a ficção que emergia nos anos 1960 e 1970, num cenário que, segundo diz, revitalizava o realismo e o naturalismo, porém com tintas mais sombrias, debruçava-se sobremaneira não mais na dicotomia entre campo e cidade, mas sim na ideia de “cidade cindida, ou seja, já irremediavelmente dividida em ‘centro’ e ‘periferia’, em ‘favela’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e ‘orla’ (...)” (Pellegrini, 2004, p.19)¹⁷. Essa ficção, ademais, tinha como cerne exatamente a representação da violência, em especial aquela que ocorre entre marginais, excluídos, degradados e/ou corrompidos, ou seja, bandidos, delinquentes, matadores de aluguel, justiceiros, psicopatas, mendigos, pivetes e outros habitantes de uma espécie de submundo que existiria na escuridão da cidade. Nesse sentido, destaca a prosa de Rubem Fonseca, lembrando que os termos *brutalista e feroz*, utilizados para descrever sua obra, bem como a de autores que se inseriam no mesmo contexto àquela época, apontavam para aspectos de uma escrita que abordava a torpeza e a degradação em que viveria parte da sociedade. Sobre isso, escreve

Ele [Rubem Fonseca] já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência medida de vozes abafadas culturalmente. Tais vozes vão aflorar, em outro diapasão, e talvez com outras consequências, nas narrativas que aqui são centro de nosso interesse [narrativas sobre violência na literatura brasileira contemporânea]. (Pellegrini, 2004, p. 20)

Também explicando o contexto político e histórico em que a obra de Rubem Fonseca surgia, marcado pela ditadura e pela censura, Schølhammer afirma que, na literatura que Fonseca

17 Nesse sentido, em “Aspectos da ficção brasileira contemporânea”, Fábio Lucas escreve: “Observa-se na sociedade industrial um declínio da narrativa centralizada na ‘crônica dos costumes urbanos’ e a ascensão daquela que cria a personagem dividida interiormente, mutilada e impotente, em choque com os valores que a esmagam” (Lucas, 1972, p. 222).

produzia naquela época (refere-se aos anos 1960 e 1970), haveria elementos de radicalização da expressão das motivações políticas de então, no que seria uma “tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos” (2013, p. 56). Estaria, assim, Rubem Fonseca empreendendo uma ressimbolização da violência que emergia nas grandes cidades, mais especificamente nos seus submundos compostos por gente marginalizada e excluída¹⁸. Afirma Schølhammer que

A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. (...) Sem recorrer ao extremo neonaturalismo (...), Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico, na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. (2013, pp. 56-57)

Schølhammer aborda ainda outro aspecto importante da obra de Rubem Fonseca ao afirmar que, nas atitudes violentas de seus personagens, não há uma expressão de rebeldia política determinada, no sentido de que eles não atuam para modificar as estruturas do poder estabelecido (Schølhammer, 2013, p. 37). Nesse sentido, suas motivações não estariam conectadas a nenhuma intenção revolucionária ou heroica; não havendo, portanto, esse tipo de engajamento. Assim, diferentemente do banditismo romântico que muitas vezes deu o tom nas artes brasileiras dos anos 1960-70, e que ainda hoje ocasionalmente se faz aparecer, em Fonseca há uma revolta individual que desconhece propósitos sociais ou limites éticos. Em “O cobrador”, outro de seus contos paradigmáticos, o protagonista busca saldar uma dívida que a sociedade de consumo teria com seus excluídos (numa tese semelhante àquela que encontramos em *Inferno*) e, portanto, também com ele. Esse protagonista seria alguém marginalizado, sem acesso aos bens que essa sociedade gera e revoltado tanto com a publicidade de massa que constantemente fomenta nos indivíduos o desejo de possuírem aquilo que não podem adquirir quanto com a falta do que seriam condições sociais básicas. Dessa maneira, encontrando-se excluído das benesses que tal sociedade gera para os que detêm o capital, esse protagonista promove a vingança, como se assim fosse saldada a dívida que a

18 No que diz respeito ao uso da linguagem por Rubem Fonseca, escreve Dionísio Silva: “É lógico também que procurou adequar a linguagem à classe social dos tipos inventados. Afinal, eles são marginais, por isso sua fala haverá de estar marcada de marginalidade, e o palavrão, neste caso, não é somente legítimo, como até indispensável.” (Silva, 1996, p. 131)

sociedade teria para com ele, uma espécie de dívida moral que se confunde, como mostra o trecho a seguir, na enumeração desses bens de consumo de que o sujeito também carece (comida, casa, dentes, respeito):

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo (...). Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois só para ouvir puf, puf. Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela (...), sorvete, bola de futebol. Fico na frente da televisão para aumentar meu 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. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. (Fonseca, 2015, pp. 93)

Por fim, ainda no estudo de Schølhammer, é feita uma análise do perfil dos personagens bandidos de Rubem Fonseca, segundo a qual, haveria uma quebra de paradigma, uma vez que seus personagens não são os malandros que vivem à margem da sociedade, mas, sim, os dependentes dela. Os bandidos fonsequianos, de modo geral, conforme exposição do supracitado professor, atuam de modo que o crime e a violência passam a ser ao mesmo tempo espécies de identidade e de condição existencial, além de eventualmente serem consequências sociais. Tais personagens seriam, no geral, a imagem da miséria que assolava e ainda assola o Brasil: “jovem, malnutrido, com dentes ruins, analfabeto e sem opções, como milhões de brasileiros (...). Mora numa favela ou na periferia da cidade, e muito jovem passa a integrar as quadrilhas do tráfico de drogas” (Schølhammer, 2013, p. 58).

Todavia, é importante ressaltar que, diferentemente do que Patrícia Melo faz em *Inferno* ou do que Alexandre Fraga faz em *Oeste*, na obra de Rubem Fonseca, tanto em seus contos quanto em seus romances, a temática do narcotráfico ou de outros grupos criminosos, no sentido da abordagem das questões mais atinentes a máfias organizadas e a facções cuja atuação se dá mais solidamente em favelas, não é central; poderíamos até mesmo dizer que esse não é um tema significativo na obra de Rubem Fonseca, que costuma referir-se mais a criminosos solitários e que agem sob impulsos próprios, como matadores de aluguel que não pertencem a facções. Em relação às quadrilhas, ainda que possam existir referências pontuais a algum agrupamento, como, por exemplo, em “Feliz Ano Novo” (conto em que, entretanto, não há menção às facções ou ao narcotráfico como os conhecemos no Rio de Janeiro, focando a formação de quadrilha em sentido mais comum), a presença delas não é comum nos contos ou romances fonsequianos.

Assim, ainda que a análise empreendida por Schølhammer possa ser verdadeira, de um ponto de vista mais sociológico, no que diz respeito especificamente à obra de Fonseca, ela não nos parece muito precisa. Esse bandido descrito como “o resultado de uma ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo malandro, mas o mercado da cocaína, da circulação financeira muito maior, garantido por quadrilhas fortemente armadas” (Schølhammer, 2013, p. 58) pode aplicar-se muito bem à realidade carioca, mas na obra de Rubem Fonseca ficamos com a impressão de que a dinâmica é outra, pois a preocupação literária de Fonseca não parecer ser uma análise sociológica transvestida de literatura.

Antes de adentrarmos mais profunda e especificamente nos contos de *Calibre 22*, partiremos do que aponta Figueiredo, uma vez que concordamos com a autora em relação à ideia de que existe, de maneira subjacente aos textos de Fonseca, uma perspectiva, de certa maneira, filosófica – perspectiva essa a partir da qual seriam feitas, inclusive, as representações da violência e do medo em suas ficções (Figueiredo, 2003, p.19). Nesse sentido, identificam-se na obra fonsequiana perspectivas que ultrapassam as explicações meramente sociológicas, ou seja, a violência ou, ainda, o comportamento dos personagens não são, exclusiva ou necessariamente, causas da sociedade, como parece ser o caso de *Inferno*, embora o autor possa, sim, partir de determinada questão social (embora existam contos, como o já mencionado “O cobrador”, em que há uma perspectiva mais social, de modo mais central à obra do autor, acreditamos haver uma concepção filosófica que, inclusive, se sobrepõe às questões sociais). Explicando melhor, existem contos em que há de maneira mais nítida uma visão cujo ponto de partida é sociológico; no entanto, a violência, e também o medo, em Rubem Fonseca, parece possuir raízes mais profundas. Nessas raízes, estaria a representação de uma perspectiva radicalmente relativista, capaz de colocar em xeque a moral, e sobre a qual pairam um pessimismo e um desencanto com o mundo, algo que tenderia a um niilismo, ainda que revestido de uma capa retórica que tenta diluir esse quase total negativismo. Por essa razão, pode o autor adotar perspectivas tão díspares como ocorre, por exemplo, entre contos como “O cobrador” e “Passeio noturno”. Sobre isso, escreve Figueiredo

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. É, então, indissociável do discurso que lhe dá fundamento e perpetua: através do discurso, toda “verdade” pode ser descentrada e, a partir daí, só se pode pensar a violência de um ponto de vista axiológico, ou seja, tudo depende do valor atribuído às formas de comportamento por uma determinada

cultura em determinado momento, já que qualquer tentativa de imprimir um sentido único aos fatos resulta num fracasso. (Figueiredo, 2003, pp. 19-20)

Dentro dessa compreensão da perspectiva filosófica, Figueiredo, acertadamente, assevera que, na ficção de Rubem Fonseca, está representado um vazio existencial em que os personagens se veem diante de um mundo no qual é impossível ao indivíduo julgar-se e também julgar ao que o rodeia, ou seja, há uma impossibilidade moral que resulta num ceticismo diante de uma pressuposta falta de sentido. Dessa maneira, tais personagens acabam por se transformar em “figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados ou ainda em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca” (Figueiredo, 2003, p. 21). Encontramos, portanto, uma rejeição à ideia de uma dialética moral entre o bem e o mal, apresentada dentro daquela reflexão acerca da verdade a que anteriormente nos referimos como central na obra de Rubem Fonseca. São essas razões que levam Figueiredo a dizer que

(...) Nietzsche, ao desfazer a antinomia dos valores – tudo que existe é justo e injusto – aponta para o perspectivismo de todos os juízos e para a questão da linguagem como território onde se edificam as versões enobrecedoras, que fundamentam nossos atos. (...) *É esta ideia de que o bem e o mal não estariam numa essência das coisas, até porque a verdade não passaria de uma ilusão retórica, que parece estar na raiz do tratamento dado à violência na ficção de Rubem Fonseca.* (...). Nesse sentido, não há como não relacionar a visão de mundo que depreende da ficção de Rubem Fonseca com o pensamento de Nietzsche. O lugar central ocupado pela reflexão sobre a verdade e sobre a linguagem, a recusa do dualismo moral que tudo explica pela oposição de base teológica entre princípios de Bem e Mal, bem como o papel ativo conferido ao corpo na definição da conduta humana, dentre outros pontos, permitem fazer essa aproximação (...). (2003, pp. 19-22, grifos meus)

É, como decorrência dessas análises, que Figueiredo compreenderá que a literatura de Rubem Fonseca lança um olhar maldoso sobre o mundo, no sentido justamente de relativizar a moral e, dessa maneira, apresentar uma perspectiva de violência que tende à amoralidade (Figueiredo, 2003, p. 19).

Por fim, feita esta introdução à obra de Rubem Fonseca e ao livro *Calibre 22*, para o qual nos voltaremos agora especificamente, explicamos que a análise que seguirá foi separada em duas partes. A primeira parte concerne aos contos do livro que possuem como elementos principais ou evidentes a representação da violência e/ou do medo. Em tais contos, no entanto, não

encontraremos, conforme destacamos no início deste capítulo, modelos claros e definidos do gênero policial; na realidade, são contos diversos em relação às suas perspectivas e marcados por um certo hibridismo genérico, mas que se valem de diversos vestígios do gênero policial e, principalmente, do criminal, visto que a própria essência desses relatos, qual seja, discutir a condição do homem na cidade sob o viés da violência e do medo, do criminoso e do crime, permite que os enquadremos assim. A segunda parte diz respeito à novela *Calibre 22*, história sobre o investigador Mandrake, que traz, essa, sim, de maneira mais clara, aspectos do gênero *noir*, além de também ser um exemplo nítido daqueles eixos antes mencionados que Figueiredo identifica como fundamentais na obra de Rubem Fonseca que são a violência no mundo urbano e a busca pela verdade.

3.1. Contos de *justiceirismo*

Nos contos de *Calibre 22*, encontramos características que, conforme expusemos, permeiam de modo geral toda a obra de Rubem Fonseca, a começar pelo conto “Um homem de princípios”, em que o protagonista, não obstante seja um matador de aluguel que aceita um novo serviço (matar alguém, é claro), declara não gostar de matar. O alvo que deverá assassinar é um morador da Zona Sul do Rio de Janeiro. Depois de persegui-lo e ser por ele percebido, no entanto, o alvo lhe faz uma contraproposta que o sicário finge aceitar: a proposta de matar a sua esposa. O homem teme ser morto, mas sua leitura da situação parece ser de que a esposa fora a mandante ou, talvez, a de que ele possa pagar um valor maior e se livrar tanto da morte quanto da esposa, sem que nenhum questionamento moral seja apresentado. Apesar disso, o homem acaba sendo morto e o assassino, numa espécie de ética do crime, diz “eu tenho os meus princípios, já disse. Não mato mulher, criança e anão. E sou honesto” (Fonseca, 2017, p. 17).

Bem como a maior parte dos contos do livro em questão, temos uma narrativa em primeira pessoa que visa a representar uma experiência mais próxima ao protagonista. Nesse sentido, embora acompanhamos o desenrolar de um assassinato premeditado e a sangue frio, terminamos com a sensação de que o assassino tenta transmitir alguma ética, ainda que desvirtuada, como se o fato de ouvir a história narrada não pela vítima, mas pelo criminoso, tivesse justamente a capacidade de relativizar nosso julgamento do seu comportamento – aspecto esse, aliás, claramente identificado com o gênero criminal. Além disso, o fato de o homem pedir que seu suposto assassino troque de alvo e mate sua mulher inverte a lógica causando uma ambivalência no julgamento sobre esse personagem, já que sobre ele recairiam percepções de vítima e de criminoso. Também nesse conto, como na maior parte dos contos do livro, é apresentada essa perspectiva do criminoso sem que exista uma ação policial paralela ou contraposta. Veremos que, nesses contos, praticamente não existe a fase de sanção a que nos referimos no primeiro capítulo. Em geral, a polícia é ou

secundarizada ou simplesmente ignorada, no que, conforme veremos adiante, sugere, em determinados momentos, uma espécie de crítica à ineficiência ou incapacidade policial.

No segundo conto de *Calibre 22* em cujo cerne está a representação da violência¹⁹, “Colégio”, encontramos um sentimento que permeará diversos contos do livro e que é uma das tônicas da obra: o *justiceirismo*, ou seja, a ação violenta de um indivíduo como uma vingança, efeito de um ato violento anterior e que, do ponto de vista moral, funcionaria como uma justificativa, como uma busca por justiça não no sentido geral do termo, mas sob a ótica daquele que a busca. Assim como ocorre em outros contos da obra, em “Colégio”, assistimos ao protagonista vingando-se contra aqueles que usaram da violência contra o mais fraco, que, como no geral do livro, pertence a algum tipo de minoria ou de grupo marginalizado. Numa escola do subúrbio, o protagonista, que é filho de pais humildes e trabalhadores, assiste a um episódio em que garotos de uma gangue entram no banheiro e agredem um rapaz homossexual. Com linguagem vulgar e bastante forte, assim é narrado o episódio:

No meu colégio tem três garotos que andam sempre juntos, a Gangue do Tiradentes. (...). Os três são muito fortes (...). Eu evito passar perto deles (...). Um dia eu estava no banheiro quando entrou o Ivo. Ele é veado (...). Eu me dou bem com ele, não tenho nada contra veados, bom, mas não queria ter um irmão veado, nem um primo veado, nenhum veado na família. Eu estava conversando com o Ivo quando apareceu no banheiro a Gangue do Tiradentes. “Olha quem está aqui”, disse o Gordo, agarrando o Ivo pelo pescoço. Os outros dois, os Parrudos, tiraram a calça e começaram a enfiar os dedos no cu dele. “Você gosta de levar pica, não gosta”, disse um dos Parrudos enfiando dois dedos no cu do Ivo. (Fonseca, 2017, p. 38)

Diante da agressão que sofre o seu colega homossexual, o primeiro sentimento do protagonista é o medo. Identificando-se contraditoriamente e revelando o seu preconceito de ser alguém que não tem nada contra homossexuais, mas que, ao mesmo tempo, não gostaria de que alguém de sua família fosse um, o protagonista revela seu sentimento temeroso: ele evita passar próximo aos rapazes da gangue. Ele é também agredido (sofre um empurrão) e os membros da gangue o ameaçam. O protagonista se vê, então, diante daqueles que possuem mais força que ele e que, ademais, estão em grupo, enquanto ele e seu colega homossexual nada podem fazer. Depois do ataque da gangue a Ivo, pensando na sua condição amedrontada por haver sido paralisado pelo medo, ele se vê como covarde: “demorei mais de uma hora para chegar em casa, creio que andava

19 Fazemos essa advertência novamente para ressaltar que não se trilhará com todos os contos do livro, mas somente aqueles que tenham foco na violência e/ou no medo.

como os covardes andam, devagar, covarde anda devagar ou anda correndo. Eu era um covarde que andava devagar” (Fonseca, 2017, p. 39).

O medo, porém, não lhe é absoluto e superá-lo faz com que o conto funcione como uma espécie de contrarresposta fonsequiana à homofobia. Partindo dessa situação em que um colega homossexual é agredido por uma gangue homofóbica, o protagonista sente-se mal, pois pensa que deveria ter feito algo diante daquela violência injusta. Assim, no dia seguinte, ele pega a navalha com a qual o pai se barbeava e vai ao colégio disposto a enfrentar os rapazes da gangue. Então, ao encontrá-los no mesmo banheiro em que Ivo foi agredido e ao ser confrontado por um deles, ele puxa a navalha e corta a bochecha de um rapaz, fazendo com isso que os outros recuam assustados. O protagonista, em seguida, faz uma ameaça também caracterizada pela ideia de *justiceirismo*: ele não apenas exige que a gangue fique longe dele, mas que também fique longe de Ivo. Ocorre, assim, uma redenção do personagem que sai do papel de ameaçado para o de agressor mediante uma ideia de justiça presente em diversos contos do autor nos quais personagens que agem violentamente tentam reparar alguma injustiça que pode ser desde uma questão social e histórica mais profunda a um mal originado contexto mais específico, conforme o observado por Bento (2014).

Assim, nesses contos, e relativizando mais uma vez nossas capacidades de julgamento, há, em maior ou menor grau, uma indistinção entre vítima e culpado – indistinção essa que, no entanto, só se fará perceber a partir de uma tomada de perspectiva, já que, a depender dela, poderemos nos identificar mais com determinadas vítimas do que com outras que, dessa forma, passam a parecer mais culpadas (a parte vitimizada delas pode, por exemplo, não estar presente na narrativa). No final de “Colégio”, os rapazes não irão mais nem agredir o protagonista nem agredir seu colega homossexual, ou seja, está garantida sua autodefesa e a proteção do mais fraco.

Questão semelhante surge em “Homem não pode bater em mulher”. Nesse conto também encontramos uma ação violenta em que se busca um sentido de justiça. O protagonista, ao tentar perguntar a um vizinho a razão das manchas roxas no corpo da esposa, recebe um soco no rosto e cai no chão. É, assim, do mesmo modo que em “Colégio”, que o gatilho é disparado: um terceiro, preocupando-se com a situação de um mais fraco que sofre violência, é também agredido, o que faz com que ele decida vingar-se, buscando a justiça, tanto pela relação entre o agressor e sua vítima quanto pela relação que se instaura entre o agressor e o protagonista. A supressão da polícia parece, então, identificar a descrença dos indivíduos em relação à instituição que não teria, nessa ótica, nem a capacidade de vigiar nem a de punir, ou seja, não conseguiria proteger os cidadãos. Ademais, no lugar do personagem detetivesco que surge para reestabelecer a ordem, temos o próprio indivíduo que agredido direta ou indiretamente deseja fazer ‘justiça com as próprias mãos’.

Antes, porém, de o protagonista (a princípio, uma vítima) transformar-se, em busca de justiça, em agressor (na já citada confusão entre vítima e culpado), ele ainda procura a polícia, denunciando que aquele homem agride a mulher, sem dizer que o homem também lhe agrediu – “Então fui ao distrito policial, mas não falei que o sujeito tinha me dado um soco, falei que ele batia na mulher. Odeio homem que bate em mulher, se bater em mim eu me incomodo um pouco, mas o sujeito que bate em mulher me enche de ódio” (Fonseca, 2017, p. 43). Como mencionado, assim como ocorrerá em outros contos de *Calibre 22*, a polícia é, então, colocada como um corpo ineficiente e inerte que ou não se preocupa em resolver um crime ou não tem meios de fazê-lo. Dessa maneira, caberia aos indivíduos resolverem suas próprias questões.

Depois do não agir da polícia, o protagonista, novamente em casa, volta a ouvir o homem surrar a esposa. Diante das agressões incessantes, ele sai, compra uma arma com um antigo colega, espera pelo homem agressor e, quando este aparece, dispara-lhe um tiro contra a cabeça. A polícia, enfim, aparece para investigar o assassinato, mas, como o protagonista é pernetá, não desconfiam dele (como se o fato de ser deficiente físico impossibilitasse que cometesse um crime). A investigação, elemento fundamental do gênero policial tradicional, é tratada de maneira irônica, indicando mais uma vez a incapacidade dessa polícia de solucionar um crime. No fim do conto, quando o protagonista passa pela mulher que era agredida, ele recebe dela um sorriso, ou seja, ela por alguma razão nada podia fazer contra o agressor. Desse modo, reaparece a questão de um protagonista que decide fazer justiça em favor de si e do outro que fora também agredido. Desse modo, se em “Colégio” havia uma resposta fonsequiana à homofobia, em “Homem que bate a mulher” há uma resposta ao machismo, mais precisamente à violência doméstica contra a mulher.

Já em “Réveillon”, as representações da violência e do medo funcionam de maneira distinta em relação aos contos já analisados. Nesse conto não está presente nenhum senso de justiça, ao menos não de forma evidente. Não há um indivíduo mais fraco sendo agredido por outro mais forte, nem um protagonista que se solidariza com o agredido, transformando-se, em seguida, em agressor. O que temos, na realidade, é um conto que representa a vertente mais nihilista da obra de Rubem Fonseca: aqui não há nenhum tipo de explicação racional, nenhuma implicação social, histórica, política e, embora se trate de uma narrativa em primeira pessoa, é praticamente impossível alcançar alguma explicação para a ação do personagem que narra. Ficamos, assim, diante de uma narrativa em que não se consegue depreender causa e efeito de modo nítido, de maneira que só nos restaria recorrer a explicações baseadas em ideias como as de descrença na sociedade, algum tipo de psicopatia e/ou de sociopatia ou uma banalização extrema da morte e, portanto, do outro.

O que se deve, todavia, sublinhar é que o protagonista, no caso, o assassino do conto em questão, não parece ter nenhum objetivo específico em assassinar, como se o seu matar fosse mero

divertimento, prazer ou mesmo uma forma de relaxamento, de maneira semelhante ao que ocorre em “Passeio noturno”. Há, ainda, a possibilidade de o conto ser compreendido, de uma perspectiva semelhante à de “O cobrador”, em que o protagonista acredita haver uma dívida a ser paga. Nesse sentido, o viés criminal do conto estaria pautado na compreensão do desencantamento do homem com o mundo moderno, de maneira que a ausência de significado dos atos do protagonista simbolizaria uma ausência maior de sentido no mundo. O crime sem lógica aparente seria, portanto, um efeito desse mundo decaído, um sintoma da sociedade, bem como é um sintoma da sociedade o próprio gênero criminal e, igualmente, o policial, de que ele deriva.

No início do conto, o protagonista declara odiar tanto o Natal quanto o Ano Novo. Seu ódio é tão grande que na noite de Natal matou um homem vestido de Papai Noel e, em seguida, encontramos aquilo que talvez seja a única chave para entendermos sua ação: ao matar o tal Papai Noel, ele compra brinquedos e os dá para as crianças do morro (crianças pobres, portanto). Assim, podemos perceber que, a despeito de não possuir um argumento racional, sua ação estaria pautada naquela espécie de cobrança de uma dívida abstrata e difusa que certos personagens de Rubem Fonseca acreditam que a sociedade tem para com eles e/ou para com outros marginalizados – “esta cidade nojenta está cercada de morros cheios de favelados fodidos que não comem peru no Natal, comem feijão com farofa. Estou sendo discrepante ao dizer que escrevi Feliz Natal no cartão que dei aos fodidos? Você acha?” (Fonseca, 2017, p. 45).

As duas noites, Natal e Ano Novo, são simbólicas (um simbolismo, aliás, recorrente no universo ficcional fonsequiano, pois, como foi assinalado, o Ano Novo marca a temporalidade do paradigmático conto “Feliz Ano Novo”). Dessas noites, se espera algum espírito de comunidade, de solidariedade, mas desse espírito de comunhão ficam de fora os já previamente excluídos que não podem celebrar as datas da mesma maneira que os ricos, já que não possuem meios de acesso a bens de consumo ou mesmo simbólicos. Nesse sentido, diz o protagonista, resumindo aquilo que parece a sua lógica particular,

Quem eu ia matar no Réveillon? Mendigo, não, o sujeito que pensa poder viver da caridade alheia vai morrer cedo, tuberculose, caganeira, porrada de playboys brincalhões que gostam de matar mendigos. Drogado? Esse babaca vai morrer de tanto cheirar, inalar, se picar. Um macumbeiro? De jeito nenhum, macumbeiro é melhor que padre e do que psicanalista e muito menos trapaceiro. Tinha que ser um grã-fino filha da puta, todo grã-fino é filho da puta, mesmo que a mãe tenha morrido no parto. (Fonseca, 2017, p. 46)

Vemos, desse modo, que não existe uma verdadeira empatia entre o protagonista e os marginais, na verdade há um desprezo, um sentimento de pena; por outro lado, há, de forma quase

que subjacente e lógica, uma conexão entre a miséria e uma elite, como se o protagonista culpasse os tais grã-finos pela situação de marginalidade e exclusão do outro grupo.

Em seguida, o protagonista veste-se adequadamente para a festa de Ano Novo, pega sua arma e vai a um hotel de frente para a praia. Lá ele procura um sujeito “gordo e com cara de gringo” (Fonseca, 2017, p. 47) para matar, o que consegue encontrar com facilidade. Quando, à meia-noite, os fogos começam a estourar, ele aproxima-se da vítima, recebe um abraço e, aproveitando-se da situação, atira na barriga do sujeito. Em razão da efusiva comemoração que acontecia, ninguém percebe o que ele faz. Assim, ele sai sem despertar suspeitas e vai à praia urinar. O conto, dessa forma, termina sem mais nenhuma explicação e com alguma escatologia, apresentando justamente uma visão desiludida do mundo, de modo que, mesmo naquela noite que poderia significar uma esperança no ano vindouro, ocorre um assassinato sem nenhuma razão objetiva. O enredo do conto elide qualquer causa efetiva para a ação e para explicar esse assassinato, além das pouquíssimas pistas fornecidas no início do texto. O desajuste do protagonista é evidente, mas não se consegue concluir efetivamente quais seriam suas motivações. Matar torna-se um ato qualquer e o conto é encerrado com uma pergunta enigmática por parte do protagonista que aumenta a sensação de indiferença e de alheamento, além de criar um final aberto: “Já contei para vocês minha vida no hospital? Não? Bem, vamos deixar isso pra depois” (Fonseca, 2017, p. 47).

Em “Gastronomia”, a ideia de senso de justiça, ou *justiceirismo*, aparece mais claramente identificada com a ideia de vingança que nesse conto pode ser compreendida ou por ter sido o protagonista enganado pelo personagem que acaba assassinado ou em razão de o protagonista descobrir que esse personagem, após assassinar uma jovem, usava as vísceras dela para cozinhar. O assassinato da mulher, todavia, não fica tão nitidamente identificado como fator primordial para que o protagonista mate o cozinheiro, uma vez que, desde o início da história, somos informados a respeito da sua preferência por pratos que contenham miúdos, de maneira que fica sugerida também a ideia de que foi a grotesca fraude da troca da carne animal por carne humana que motivou o assassino.

Depois de explicar uma série de especificidades sobre os miúdos – “Tem gente que não sabe o que são miúdos (...). Aqui vai uma relação dos principais miúdos: coração, fígado, rins, pulmões, rabo, pés, miolo e língua. Para falar a verdade, o rabo não é miúdo” (Fonseca, 2017, p. 49) – e também sobre sua relação com esses alimentos, o protagonista recebe em sua casa (dessa vez não se está na cidade, mas sim num sítio numa serra) um patrulheiro que buscava dois caçadores e uma mulher que haviam desaparecido. Com isso somos levados a perceber que, além da mulher que o protagonista encontrará morta, outras pessoas também foram assassinadas e provavelmente também suas carnes foram utilizadas. Isso comprovaria que de fato, no conto ora em análise, o sexismo, o machismo ou a violência contra a mulher não são o tema principal. Trata-se mesmo de

um conto que, no que concerne a violência, trabalha-a de maneira insólita, em razão da temática do canibalismo, como ocorre no conto “Nau catrineta”, de *Feliz Ano Novo*.

Somos em seguida informados, numa coincidência que funciona como um atalho para que o autor chegue, ainda que de maneira inverossímil, aonde deseja, que o protagonista encontra perto do seu sítio um restaurante em cuja porta se lê “Melhores miúdos. A melhor rabada do mundo” (Fonseca, 2017, p. 51). Ele prova a rabada e gosta; assim, num outro dia, decide retornar para provar os miúdos. É exatamente, após essa sequência de eventos, que se chegará ao desfecho: o protagonista pede tripas e, bem como as rabadas, também as considera muito boas. Depois de comer, o patrulheiro aparece no restaurante e, então, o cozinheiro vai à porta atendê-lo. Enquanto isso, curioso em saber como a comida era preparada, o protagonista vai à cozinha e encontra o corpo de uma jovem “com o ventre aberto, as vísceras à mostra” (Fonseca, 2017, p. 54). Quando o cozinheiro volta, concluindo que havia sido enganado e comido as entranhas da mulher, o protagonista puxa a pistola e mata o homem. Ao voltar a sua casa, anuncia à esposa que quer ir embora da serra. No final, ironicamente declara haver se tornado vegano.

Dessa maneira, o conto mescla aquelas duas situações a que nos referimos (o protagonista ter sido enganado e também a morte da mulher cujo corpo ele encontra), de forma em que o senso de justiça parece mais conectado com o próprio protagonista do que com a violência contra um terceiro. Nesse sopesamento, diferentemente do que acontece nos contos anteriores, embora exista de modo subjacente a violência contra a mulher (além de a hipótese de também ter havido a morte de, pelo menos, dois outros homens), a razão mais importante para que o protagonista assassine o cozinheiro parece ser a de a ele ter sido dada carne humana, ou seja, ele questiona-se mais por ter comido sido enganado do que pela mulher ter sido assassinada.

Importante ressaltar que, conforme avançamos na análise conto a conto, vamos percebendo que os temas mais reiteradamente abordados são justamente os do sentido de justiça e da vingança. No entanto, tais contos não são meras repetições uns dos outros, ou seja, mais do que uma simples mudança de enredo, ocorre também uma mudança de perspectiva, fazendo com que a abordagem de tais temas seja dada a partir de ângulos bastante diversos. Ademais, é interessante notar que a temática do canibalismo é com alguma frequência explorada na literatura brasileira, inclusive naquela mais identificada como criminal. Como exemplos disso, além do já mencionado conto “Nau catrineta”, que pode ser pensado como paradigmático nesse sentido, temos o romance *Jantar secreto*, de Raphael Montes, e *Canibal de Copacabana*, de Alexandre Fraga, justamente dois autores que serão estudados neste trabalho.

Sobre as mudanças de perspectivas de que falávamos, é de destacar, em *Calibre 22*, o relato “Carnaval”. Nesse conto, há um muito forte e evidente sentimento de vingança (que acaba sendo, até por sua própria definição, em alguma medida, uma busca também por justiça), mas que,

diferentemente do que ocorre nos demais contos, é sugerida e incentivada pela esposa do protagonista, ou seja, a ideia de vingança não parte exclusivamente do protagonista, mas de um terceiro. Diretamente nada foi feito contra ela (o terceiro a que nos referimos), mas sim contra o seu marido (o protagonista), porque um outro vendedor ambulante queria que o protagonista vendesse cerveja pelo mesmo preço que ele, e não mais baixo. Entendendo, porém, que o agressor do marido queria ferir aquilo que o homem, na sua opinião, tem de mais importante, o órgão sexual, que se confundiria para ela com a honra masculina, ela diz para o marido que ele deve revidar, pois um homem como aquele merece morrer. Assim, tanto a ideia de matar o agressor, quanto o entendimento de que aquele ataque é a pior coisa que se pode fazer contra um homem, partem dela:

“O Wilson queria te ferrar, cortar os teus colhões”, repetiu Elvira, “essa é a maior maldade que se pode fazer no mundo, cortar os colhões de um homem, você tem que ir à forra”. As mulheres são vingativas. Ela falava trincando os dentes (...). Não demorou e ela voltou com um revólver preto dentro da bolsa. “Olha você faz o seguinte. Procura o Wilson num desses blocos que soltam foguetes. Na hora do foguete, você se aproxima dele, bem pertinho, e dá um tiro nos colhões. Depois dá outro tiro na barriga. Um cara mau desse merece morrer”. (Fonseca, 2017, pp. 60-61)

Durante o bloco carnavalesco, o protagonista se aproxima de Wilson, o ambulante que tentou lhe esfaquear os “colhões”, e, aproveitando-se do barulho e da distração ao redor, atira conforme lhe havia pedido a mulher: primeiro, um tiro nos “colhões” de Wilson; depois um tiro na barriga. Ao voltar para a casa, a mulher pergunta se ele havia feito do jeito que ela havia pedido e, depois de ouvir a confirmação, eles abrem uma cerveja e ela, satisfeita, declara “‘Porra’, disse Elvira, agora sem trincar os dentes, ‘o filha da puta queria fazer essa coisa horrível com meu homem? Vamos para a cama, meu amorzinho, vamos fazer o que a gente gosta’” (Fonseca, 2017, p. 61).

Com a morte de Wilson, o protagonista vingava-se da agressão que sofrera e, mais do que isso, reestabelecia, perante a mulher, a sua honra masculina, recebendo o sexo com ela como uma espécie de premiação. Assim, nesse conto, também é atribuído à mulher um papel diferente do que ocorria nos contos anteriores. A mulher de “Carnaval” não é agredida, não é humilhada, não é assassinada; o problema para ela está todo relacionado ao seu marido: ela não aceita que outro homem agrida o seu e muito menos que tente lhe ferir os “colhões”. Desse modo, ela própria consegue o revólver e, então, ordena o marido. Ao ver que o marido a obedeceu e executou o plano, ela se entrega aos braços dele, retornando a um papel de esposa. Em relação aos indícios do gênero policial, podemos percebê-los na medida em que pensamos o conflito entre dois vendedores

ambulantes como algo revelador de uma dinâmica especificamente carioca, no caso os conflitos entre os que tentam ganhar dinheiro vendendo mercadorias em plena festa de carnaval e que não aceitam a lógica da concorrência.

Em “A morte do ministro”, não há mais uma vingança propriamente dita, nem uma busca por justiça, ou seja, os temas mais constantes dos contos de *Calibre 22* não aparecem, ao menos não de maneira tão clara, nesse conto.

O protagonista é uma figura comum na obra de Rubem Fonseca: um matador de aluguel. Porém, ainda que enunciando ao seu parceiro de crime os seus princípios éticos, como no seguinte excerto: “Putá merda, Chicão, você sabe que eu não mato mulher. Nem criança. Nem cachorro” (Fonseca, 2017, p. 68), ele não atua nessa história do mesmo modo que o sicário de “Um homem de princípios”. Isto porque, se neste conto existe um alvo bem definido que o matador foi contratado para eliminar, em “A morte do ministro”, na verdade, são os próprios assassinos que temem ser mortos. Como um estroboscópio cujas luzes se alternam, Rubem Fonseca mais uma vez muda a perspectiva: agora o problema do protagonista não é matar, mas não morrer.

A história começa em Ipanema, bairro nobre do Rio de Janeiro. Chicão, um assassino de aluguel, telefona para o protagonista, também assassino de aluguel (aparentemente, esses dois matadores são amigos e participam conjuntamente desses trabalhos), para avisar que o ministro havia morrido quando estava no apartamento de uma prostituta. A partir daí, desenrola-se uma trama na qual os matadores não sabem exatamente nem o que fazer, nem com quem estão lidando e, por isso, a primeira ideia deles é disfarçar o acontecido. Como se trata de um ministro, pedem para que a mulher não conte o que ocorreu a ninguém e tentam esconder a verdadeira situação em que aquela morte se deu. Os matadores, com a ajuda de mais um homem, Milcíades, removem o corpo e contam a verdade para o vice-ministro, apesar disso o narrador relewa que “detestava esse vice-ministro (...). Era um filho da puta corrupto” (Fonseca, 2017, p. 66). O vice-ministro, após ouvir o relato sobre a morte do ministro titular, reage de modo irônico e indiferente “a puta era mulata, não era? Ele só gostava de puta mulata. Vai ver era porque a mulher dele era loura legítima” (Fonseca, 2017, p. 66).

Paralelamente, o protagonista se vê num conflito também recorrente na obra de Fonseca que é estar envolvido com mais de uma mulher ao mesmo tempo. Quando está num centro comercial beijando a amante, sua mulher, Maria, aparece, o flagra e diz que não quer vê-lo nunca mais. É interessante que essa situação não apenas é bastante comum na obra do autor, como também compõe parte do universo ficcional do personagem mais famoso de Rubem Fonseca, o detetive Mandrake. Como a este personagem é reservado uma novela ao final do livro, falaremos mais acuradamente dele adiante. Por ora, sublinharemos apenas que esse aspecto, junto com o fato de o protagonista ser um matador de aluguel, faz com que esse conto evoque certos paralelismos e

possíveis diálogos com textos anteriores do autor. Aliás, de modo geral, é comum na obra fonsequiana a presença recorrente de certos temas, personagens e obsessões que criam um universo ficcional próprio e distintivo, o que, muitas vezes, leva críticos e estudiosos a afirmarem que o autor se repete (como exemplo paradigmático, podemos lembrar a avaliação muito negativa de Sérgio Rodrigues, que disse que Fonseca parecia ter aproveitado contos que havia jogado no lixo para preencher o livro).

O protagonista desse conto, então, preocupa-se com as mortes sucessivas, e todas pela mesma arma. Ele e o parceiro Chicão decidem investigar a participação do vice-ministro nessas mortes e, no escritório dele, encontram a arma utilizada. Ao encontrarem-na, Chicão atira na cabeça do vice-ministro, que com medo de ser morto ainda tenta se explicar. Chicão atira pela segunda vez, dessa vez na boca do vice-ministro, “ele vivia se gabando que tinha dentes lindos” (Fonseca, 2007, p. 71). O protagonista e seu parceiro podem, enfim, tranquilizar-se. A violência, assim, é usada para deter a violência, ou melhor, para impedir que seja também contra eles cometida. Com a morte do vice-ministro, eles não têm mais o que temer.

Interessante notar que, no final desse conto, mesmo traída, a mulher do protagonista retorna à casa dele com dois livros na mão, dizendo que não poderia viver sem ele (como foi indicado, no início do conto, a mulher abandona o protagonista após vê-lo com a amante). O assassino de aluguel termina em comunhão com sua mulher, que, naquele instante, passa a representar também certa reflexão sobre a literatura, outro encontro comum na obra de Rubem Fonseca, porque, como diz o personagem, numa declaração que funciona como um deboche, “Era Maria, a minha mulher amada, com dois livros na mão (...). Eu amava a Maria. Faria tudo por ela. Até leria livros. Quantos? Ah, o amor...” (Fonseca, 2017, p. 72).

Além disso, o conto referencia a literatura criminal e particularmente faz uma clara referência a esse personagem tão presente na literatura fonsequiana, o matador de aluguel, de modo a ressaltar aquilo que dissemos em relação aos contos de *Calibre 22* serem não uma mera repetição por parte do autor, mas um conjunto de referências (inclusive, autorreferências) e de vestígios que pretendem indicar um contexto maior. Dessa maneira, cada conto, e cada um desses vestígios, funciona como uma pequena peça de um quebra-cabeça que seria a obra do próprio Rubem Fonseca.

“Inveja” é um conto que trata novamente do problema da violência contra a mulher. Já no início somos informados de que uma jovem artista plástica foi cruelmente estuprada e assassinada, fato que, conforme diz o conto, foi abordado com alvoroço pela mídia. O detetive Guedes é, então, designado para investigar o caso; no entanto, ao contrário do que ocorreria numa estrutura policial clássica, esse personagem não é nem o narrador nem o protagonista da história, aparecendo de forma apenas secundária. De todo modo, nesse conto identificamos uma relação mais nítida com o

gênero policial, justamente pela apresentação de um detetive e, portanto, de uma investigação, ainda que esse não seja exatamente o foco do relato.

A mulher assassinada, Margareth Mirty, tinha um relacionamento com Gabriel Alencastro, um banqueiro multimilionário. A história se dará, então, também em torno desse personagem: é ele o assassino da mulher; no entanto, por sua condição econômica, ele consegue ser absolvido. A personagem Margareth, conforme é contado ao detetive, estava apaixonada por outro homem e pretendia trocar o rico Gabriel Alencastro por essa nova paixão. Esse novo amante é justamente quem narra a história e quem se revolta com aquela situação em que, mesmo após Guedes descobrir que a mulher fora morta a golpes de martelo por Gabriel, este simplesmente paga a fiança para responder em liberdade um processo do qual será absolvido. Diante dessas circunstâncias, o protagonista buscará vingar-se, fazendo justiça com as próprias mãos. Se nos primeiros contos os planos da justiça e da vingança estavam mais nitidamente separados, à medida que se avança, os contos seguintes confundem-nas, porque cada vez mais os protagonistas são diretamente afetados pelos eventos.

Desse modo, a violência em “Inveja” pode ser analisada sob três vieses principais: a violência cometida diretamente contra a moça que é assassinada brutalmente; a violência indireta cometida contra o homem por quem ela estava apaixonada e que esteve apaixonado por ela; e, ainda, uma violência mais difusa, uma violência contra a sociedade de modo geral, que consiste na impunidade em razão da capacidade econômica. Em relação a este último tipo, o conto pode ser pensado como uma crítica a processos jurídicos em que há impunidade em razão de, por exemplo, melhores possibilidades de pessoas ricas se defenderem e, assim, se livrarem de uma condenação.

Em “Inveja”, após Gabriel Alencastro ser absolvido, o protagonista decide assassiná-lo, declarando que, além da raiva que sente a respeito de Gabriel, também sente inveja dele. Consequentemente, o protagonista atira, primeiro, na nuca de Gabriel e, em seguida, na boca, dizendo desejar que ficasse feio. O primeiro disparo revelaria uma busca por justiça e por vingança, enquanto que o segundo representaria esse elemento de motivação da violência, a inveja. Afinal, o problema para ele não seria que houvesse homens privilegiados em razão do dinheiro e do poder; o problema talvez fosse que ele não era um desses homens:

Mas a sua morte mudou tudo. Eu odiava o Gabriel Alencastro, na verdade eu o invejava. Sei que inveja é uma coisa nojenta, mas todo mundo sente, é irrefreável (...). O animal que eu mais aprecio é o cavalo. Gostaria de ter um. Ver aquele cavalo aumentou minha vontade de matar Gabriel Alencastro, ou seja, aumentou minha inveja, e inveja, como todos sabem, é um sentimento maior do que o ódio, maior do que o amor. (Fonseca, 2017, p. 78)

Já no conto “Amor Proibido”, identifica-se, logo nas primeiras linhas, outra variação proposta pelo autor, pois, se até então os narradores protagonistas eram homens, nesse conto quem narra é uma mulher. Além disso, nesse conto, a referência à literatura está outra vez presente; no início do texto, a narradora informa que seu nome, Flor Bela, advém do nome da poetisa portuguesa Florbela Espanca. Ela, a narradora, é filha de um padre que, por essa razão, não assumiu sua paternidade. Apesar disso, ele mantém uma relação aparentemente boa e presente com a filha e também com a mãe dela. Todavia, a descrição que a narradora faz do pai é positiva, enquanto que a mãe é descrita negativamente, como sendo uma mulher triste e solitária.

Notei que o meu pai e a minha mãe envelheciam de maneira diferente. Ele tinha setenta anos e ela, cinquenta e cinco, mas parecia mais velha do que ele. Creio que as honrarias e reverências rejuvenesciam meu pai (...). Minha mãe passava o dia inteiro sozinha. Não gostava de ler, nem de televisão. (Fonseca, 2017, p. 86)

Outrossim, como mostra o diálogo a seguir, a própria fala da mãe de Flor Bela é amargurada, e a filha não hesita em, mesmo assim, continuar ressaltando a forma positiva pela que vê o pai:

Quando voltou a falar, sua voz soava triste.

“Bem, depois você nasceu, cresceu, ele passou a vir aqui apenas uma vez por mês...”

“Mamãe, ele, como bispo, tem um palácio para morar, múltiplas atividades diárias...”

“Não, minha filha... Quando me olho no espelho e vejo uma velha, enrugada, feia...” (...)

Notei pela primeira vez que minha mãe parecia uma velha encarquilhada. (Fonseca, 2017, pp. 85-86)

A baixa autoestima da mulher ganha uma nova complexidade e nos possibilita outra compreensão do texto quando ela revela para a filha ter descoberto que seu pai, o padre, possui uma amante jovem. Esse fato evidentemente repercute seja pelo ciúme, seja pela inveja, que sente por ser aquela amante uma mulher jovem. O conto apresenta, nesse sentido, uma espécie de crítica de costumes ou, talvez, desvele uma certa hipocrisia daquele contexto e, ainda, algo da natureza dos sentimentos.

Logo em seguida, é descrita uma cena em que o padre vai à casa delas para almoçar e tudo parece transcorrer bem. No entanto, no dia seguinte ao almoço, Flor Bela recebe a notícia de que o

pai havia morrido por ingestão de uma substância venenosa. Elas não vão ao funeral, o que parece sugerir ou que, ao saber que o pai possuía uma amante, ela se condeou da mãe ou, ainda, que ela não poderia aparecer publicamente no funeral por ser filha de um padre. De todo modo, no final do conto, a narradora diz que a mãe fez uma plástica e ficou muito bonita, como se aquela vingança que podemos subentender haver ocorrido, ao provocar a morte do padre por envenenamento, permitisse a satisfação da mulher e também uma certa mudança na sua autoestima. A violência aqui aparece, então, não como justiça, nem como uma vingança exatamente, mas como fruto do ciúme e da inveja. É, ainda, interessante notar a representação que o autor faz em relação ao crime cometido por uma mulher, porque, o envenenamento é, no senso comum, geralmente um crime atribuído a mulheres. O crime nesse relato surge, então, apenas como uma forma de a criminosa se satisfazer em sua condição feminina.

Em “O morcego, o mico e o velho que não era corcunda”, somos apresentados a um narrador protagonista que inicia sua narrativa, após ser ultrapassado na fila do supermercado por um outro sujeito (em razão de ser ele, o personagem narrador, mais velho), colocando sob atenção a questão da desigualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Dessa maneira, ele questiona-se:

Eu estava na fila do supermercado para pagar a conta dos artigos que havia comprado (...). Então um sujeito passou na minha frente e a moça da caixa disse, apontando para mim: “Este senhor está na sua frente.”

Nos supermercados e nas farmácias as pessoas que trabalham na caixa são sempre mulheres. Por que será? As mulheres são mais atentas, cuidadosas? Mais honestas? Recebem salários menores do que os dos homens? (Fonseca, 2017, p. 101)

Este, no entanto, não será o tema central do conto. A homofobia será justamente o tema central. Além disso, a violência voltará a ser apresentada naquele sentido de *justiceirismo*, de forma semelhante aos primeiros contos analisados.

Depois de alimentar seus animais, um morcego e um mico, o narrador diz que possui, além deles dois, outro amigo, Otávio, que é homossexual e “talvez por isso é simpático e culto” (Fonseca, 2017, p. 103). O personagem Otávio mora na casa do narrador desde que foi demitido da escola em que dava aulas exatamente em razão de ser homossexual. Sobre isso, e fundindo as questões sobre machismo e homofobia, diz o narrador, “neste mundo nojento homossexuais e mulheres são discriminados, vítimas de uma intolerância asquerosa” (Fonseca, 2017, p. 103). A situação se agravará quando de fato é apresentada a consolidação do conflito: o ex-namorado de Otávio aparece na casa do protagonista procurando por Otávio e utilizando termos pejorativos como “bichinha” e “pederasta” para se referir a ele (Fonseca, 2017, p. 104).

Neste momento, José, o narrador, diz que não conhece nenhuma “bichinha”, já demonstrando com isso o seu posicionamento contrário àqueles termos (e, de certo modo, à homofobia). Otávio revela a José que Agnaldo, o ex-namorado, o agredia por causa do pouco dinheiro que lhe poderia dar. Então, desempregado e conseqüentemente sem dinheiro, teme ser novamente agredido. José telefona para a polícia, mas o policial informa que existem outros casos mais urgentes para serem atendidos. É mostrada, então, mais uma vez, a ineficiência da polícia e a sua incapacidade de impedir que um crime ocorra, o que suscitará, também nesse conto, uma necessidade de agir por parte do sujeito.

Mais tarde, Otávio sai dizendo que espaiçaria, mas não retorna a casa, o que deixa José preocupado. Ele decide procurar pelo amigo. Na manhã seguinte, consegue na confeitaria a informação de que Otávio havia estado lá e encontrado um rapaz cuja descrição parece ser exatamente a de Agnaldo. José vai à polícia, que o informa que Otávio está no necrotério. No necrotério, o legista diz que não sabe quem matou Otávio, mas que escreveram em sua testa a palavra “bichinha”. À moda fonsequiana, José pega sua arma, vai à casa de Agnaldo e lhe acerta dois tiros, um na cabeça e outro no peito.

José fazia, portanto, sua vingança; vingança essa em razão de Agnaldo ter assassinado o seu amigo Otávio. Importante ressaltar que de modo nenhum é possível depreender que houvesse algum relacionamento entre José e Otávio, de maneira que sua vingança, seu *justiceirismo*, sua busca por justiça, é feita porque um amigo seu foi morto e porque a todo o tempo ele deixa claro não suportar discriminação. Ao escrever “bichinha” na testa de Otávio, Agnaldo não só dava a prova para José saber quem foi o assassino, como também dava mais um motivo para que José o matasse. Não bastasse fazer justiça com as próprias mãos contra quem matou seu amigo, ele eliminava também alguém preconceituoso, não obstante Agnaldo também fosse homossexual.

Além disso, importante destacar que podemos observar como as representações da polícia, em *Calibre 22*, ocorrem sem que o criminoso seja efetivamente sancionado por ela. Conforme colocamos anteriormente, isso estaria assentado na ideia de ineficácia da polícia e, assim, funcionaria como uma crítica a ela. Nessa sociedade em que a polícia é incapaz de resolver os problemas do cidadão, a tendência, no que diz respeito à literatura criminal, é que a figura policial ou detetivesca ceda espaço a que os próprios indivíduos resolvam seus problemas, mas não no sentido de solucionar um enigma, mas sim no sentido de eliminar o criminoso, o que, paradoxalmente, quando ocorre, coloca ambos os indivíduos na mesma condição, por haverem cometido um crime. A diferença é que, geralmente, o primeiro criminoso está morto e o segundo, não. Essa situação, porém, causa uma estranheza, já que não se poderia julgá-los da mesma forma. Assim, Rubem Fonseca colocaria em questionamento a própria ideia e a possibilidade de justiça.

Em “Mildred”, é novamente abordada a questão da homofobia e de uma certa hipocrisia. Nesse conto, um homossexual é responsável pela violência contra outros homossexuais, quase à maneira do que ocorre em “O morcego, o mico e o velho que não era corcunda”, porém de modo ainda mais exacerbado. Em relação especificamente à temática, são dois contos semelhantes, a diferença entre eles consiste em que no conto “O morcego, o mico e o velho que não era corcunda” dois são os sujeitos que causam a violência: Agnaldo, que assassina o ex-namorado Otávio e escreve “bichinha” na testa dele, e José, que se vinga de Agnaldo, por causa de seu amigo Otávio, atirando em Agnaldo e matando-o. Em “Mildred”, Jonas, o protagonista narrador, não é homossexual, nem é amigo de algum homossexual; na realidade, trata-se de um matador de aluguel e, como tal, ele mata os alvos escolhidos por seus clientes.

Jonas, no entanto, também possui uma ética mesmo como assassino, algo que já havíamos encontrado em outros personagens de contos de *Calibre 22*. Os trabalhos que recebe lhe são passados por Beto Bicheiro (que exerce o papel de intermediário entre o matador de aluguel e aquele que deseja contratá-lo) e o primeiro serviço que este personagem manda Jonas fazer é matar Armando Silva Ortega, um milionário que financia organizações LGBT. Jonas não gostaria de fazer aquele serviço, mas o fará, justificando sua decisão por precisar de dinheiro. O segundo serviço é matar Gervásio Lamborguini, um homossexual famoso. Jonas, então, finge ser garoto de programa, entra na casa do alvo e o mata. O terceiro serviço segue a mesma linha e, dessa vez, Jonas é contratado para matar Lucas Alberto, presidente da associação LGBT Free.

Quando, porém, recebe mais um pedido para matar outro homossexual, a ética do assassino aparece e ele decide ir atrás do mandante, Beto Bicheiro. Jonas, então, descobre que, por trás de tudo, estava o comendador Moura Barros, da Associação de Proteção aos Valores Morais. Jonas, ao fim, mata o verdadeiro mandante daqueles assassinatos, que, segundo Beto Bicheiro, que também é morto, era “um homofóbico doente” (Fonseca, 2017, p. 145). Assim, o autor mais uma vez recorre ao tema da busca por justiça para compor um personagem que, de modo contraditório, é ao mesmo tempo o assassino efetivo daqueles homossexuais inocentes e o assassino do verdadeiro mandante dos assassinatos, algo que faz não como um serviço para o qual é contratado, mas em razão dessa sua suposta ética.

Analisados esses contos, enfatizamos, por fim e mais uma vez, a apresentação de perspectivas variadas por meio, sobretudo, do ponto de vista de um criminoso. Esse criminoso, no entanto, não é um criminoso como os de *Inferno*, apresentados sobre condicionantes sociais. Na realidade, muitos criminosos dos contos de *Calibre 22* experimentam a situação peculiar de, ao se vingarem, acabam se tornando, eles próprios, criminosos, o que coloca em debate a própria ideia de justiça. Afinal, seriam eles criminosos na mesma medida que os outros ou apenas indivíduos que precisaram agir ante a ineficácia da polícia? Em resumo: é possível justificar a justiça feita com as

próprias mãos? Dessa maneira, a própria escassez de representações da polícia poderia indicar, contraditoriamente, a presença de uma crítica a ela, qual seja, a crítica a uma polícia que não age, uma polícia ineficaz e que, assim, é substituída pela ação individual; um individualismo pessimista que indica uma crítica que o autor faz da sociedade em que se insere.

3.2. A verdade em xeque na novela “Calibre 22”

A novela “Calibre 22” traz uma das questões mais importantes da obra de Rubem Fonseca que é a da busca pela verdade, consoante a já anteriormente mencionada afirmação de Figueiredo (Figueiredo, 1996, p. 98), trazendo-a justamente por meio de seu mais famoso personagem, o advogado criminalista que atua no papel de investigador Mandrake.

Mandrake, no entanto, “não é um Sherlock Holmes brasileiro” (Palacios, 2007, p. 22), ou seja, esse personagem não é a mera repetição de um padrão detetivesco oriundo da literatura estrangeira já incorporada ao cânone. Ademais, o personagem também não é uma simples tentativa de abrigar um arquétipo clássico – ele não é nem um Holmes, nem um Dupin, nem um Poirot com ares brasileiros. Mandrake é um personagem muito particular e que condensa em si o universo fonsequiano. Nesse sentido, Palacios afirma que se trata de um personagem que não é uma mera cópia dos romances de enigma ingleses nem dos *hard boiled* norte-americanos, mas sim de um personagem peculiar da obra de Rubem Fonseca e que possui influência do gênero policial, mas que não é apenas policial (2007, p. 22).

Embora não seja o foco deste trabalho, porém aproveitando o ensejo, é pertinente abriremos parênteses para citar as palavras de Romeo Tello Garrido presentes na introdução de *Los mejores relatos* de Rubem Fonseca sobre esse assunto (abordando, no entanto, não apenas Mandrake, mas a obra de Rubem Fonseca como um todo). Opina Garrido que

(...) sólo echa mano de algunos elementos estructurales del género (el crimen, la intriga, la investigación judicial), todos ellos manejados con maestría. Sin embargo, no aspira a hacer una novela de detectives tradicional (...) el fin de la narración no es devolver el orden moral y jurídico, no; cuando Fonseca acude a los recursos de la literatura policial, siempre le da más importancia a lo específicamente literario que a la intriga policial. Ésta es sólo un pretexto, el mejor molde narrativo para presentar la compleja y ambigua contienda entre el bien y el mal, porque “criminales somos todos”, como afirma uno de sus personajes. (Tello Garrido, 1998, p. 15 *apud* Palacios, 2007, p. 23)

Nesse sentido e em acréscimo à reflexão supracitada, Palacios afirma que, na obra de Rubem Fonseca, não deixaria de haver um fio narrativo que é baseado justamente nesse detetive (2007, p. 23). No entanto, cumpre ressaltar que Mandrake nem sempre chega à solução de um crime, mas que sempre apresenta, justamente pela ausência dessa possibilidade de resolução efetiva dos seus casos, uma discussão acerca do que é a verdade, ou seja, uma discussão acerca do que são as versões e do que é a verdade. Sobre esse aspecto central da obra de Rubem Fonseca, conforme já referimos anteriormente, é lapidar o final do romance *A grande arte*, quando se suscita, de modo evidentemente retórico, a possibilidade de o próprio investigador Mandrake ser o assassino dos crimes que investigara (algo que ocorrerá de forma semelhante no final de *Calibre 22*).

Concordamos, ainda, com Palacios quando ela diz que Mandrake está desde o início conectado com naturalidade ao seu meio, no caso a cidade do Rio de Janeiro e, mais especificamente, a um submundo povoado por crimes e marginais dentro desse contexto urbano (Palacios, 2007, p. 36). Dessa maneira, o personagem passa a atuar como um *flâneur* que apresentaria, em certa medida, a perspectiva do autor sobre a cidade, observando a tudo e a todos. Ademais, sobre as principais características desse personagem, escreve Palacios

Conhecemos pouco de suas características físicas (...). A ausência de descrição se deve ao próprio detetive ser o narrador e não se preocupar em se descrever exteriormente (...). O seu nome de batismo é Paulo Mendes (...). É um advogado criminalista da cidade do Rio de Janeiro e trabalha basicamente com casos de extorsão e de estelionato, embora costume se meter, com facilidade, em casos de homicídio. Seus clientes variam de pessoas da alta sociedade carioca – aristocratas, financistas ou políticos – a pessoas sem dinheiro, pelas quais trabalha quase de graça. Tem seu escritório junto à Cinelândia, no centro do Rio. Nos primeiros contos, tem um sócio judeu chamado Waissman. Seu outro sócio é Wexler, outro judeu (...) Mandrake, que é descrente, cético e libertino. Mandrake ama muitas mulheres ao mesmo tempo. Apaixona-se facilmente quando percebe um gesto ou um corpo dos quais gosta e nunca consegue se comprometer por muito tempo. Aguenta com certa amargura seu hedonismo (...). (...) [Mandrake] é apaixonado por vinhos portugueses. É também um intelectual. Frequentemente introduz citações de literatura, arte ou cinema nas suas falas. (2007, p. 37)

Encontraremos essas características justamente na novela cuja análise segue. Em sua primeira linha, o personagem principal, Mandrake, que é também o narrador, diz que uma mulher o chamou de “femeeiro” (Fonseca, 2017, p. 159), destacando desde já a vida de relacionamentos múltiplos que Mandrake leva. Em seguida, ressaltando sua caracterização de *bon vivant*, Mandrake

revela morar num apartamento pequeno, porém com vista para o mar, ter todo tipo de bebida (principalmente, champanhe) e que suas refeições são feitas preferencialmente em restaurantes portugueses, acompanhadas de vinho tinto. Essas referências são parte das obsessões que o personagem a todo o tempo anuncia; outras são, por exemplo, a carne de rã e os charutos. Bem ao seu estilo, Mandrake, descrevendo a mulher que estava na cama com ele, diz que ela possui um “pescoço modiglianesco” (Fonseca, 2017, p. 160), referência que só pode fazer porque é um personagem intelectualizado. Em seguida, mostrando a contradição entre ele e seu parceiro Weksler, o telefone toca e este diz a Mandrake que tem um assunto sério a tratar no escritório. Enquanto Weksler trabalhava, Mandrake estava prestes a se entregar aos seus prazeres, o que, no entanto, não faz em razão do chamado.

A secretária do escritório, Matilde, é outro personagem que ilumina por contraste a caracterização de Mandrake. Assim que chega ao escritório, ele a encontra nervosa e a descrição que faz dessa personagem se revela um verdadeiro contraponto à descrição que fizera de Elisa (a mulher com quem estava no início da narrativa). Se Elisa era uma bela mulher, “de pele acetinada, pescoço modiglianesco, dentes perfeitos, olhos avelanados” (Fonseca, 2017, p. 160), a secretária Matilde era “vesga e um pouco corcunda, mas conhecia tudo de informática, taquigrafia, inglês e português (...)” (Fonseca, 2017, p. 160); além disso “tinha uma perna mais curta que a outra” (Fonseca, 2017, p. 160), ou seja, seus melhores atributos são relativos ao próprio trabalho, enquanto que de Elisa ele destacara somente características físicas. Pode-se perceber, então, que a oposição entre as duas mulheres já simboliza a oposição que Mandrake vivencia entre sua vida privada e o seu escritório. Também parece lhe frustrar que o sócio Weksler tenha recusado todas as candidatas à secretária que fossem bonitas e escolhido justamente Matilde, com quem, apesar disso, ele mantém uma boa relação profissional.

Weksler é quem anuncia a Mandrake que há um caso complicado envolvendo um homicídio. O cliente era Ari Silva, homem da alta sociedade, dono de uma famosa revista de moda e que vai ao escritório de Mandrake dizendo que alguém deseja matá-lo. Em seguida, o investigador criará uma primeira simpatia pelo cliente, porque Ari pede para fumar um charuto (uma das coisas que Mandrake mais gosta de fazer). Depois de elucubrarem sobre charutos e de o cliente lhe oferecer um, num jogo, mais uma vez, de contraposições para a caracterização dos personagens, é dito que Weksler não gosta de charutos. Na construção psicológica do personagem do sócio de Mandrake, é enfatizada uma personalidade mais séria e que se coaduna melhor com o trabalho, enquanto que Mandrake atua de maneira mais carismática e relaxada. Weksler interrompe o assunto entre Mandrake e Ari quando este começava a fazer um introito à história do criador do charuto Partagás, mais uma vez realçando sua caracterização dicotômica em relação à de Mandrake.

O cliente revela haver recebido uma ofensiva ameaça de morte numa carta, “Aristófanes, verme infame, misógino nojento, seu fim será igual ao de Jaime Partagás, um tiro nessa cabeça indigna” (Fonseca, 2017, p. 163). Ari desconfia que o dono de uma revista rival, Percílio Gonçalo, foi quem a enviou. O sócio de Mandrake, porém, faz um comentário irônico em relação à utilização do termo misógino, mas Ari diz que ele é justamente o oposto: um filógino, tendo, inclusive, esposa e filha. Mandrake simpatiza ainda mais com ele, pois pensa que “um homem que gosta de charutos e de mulheres tem que ser uma boa pessoa” (Fonseca, 2017, p. 163).

Depois de fazer uma pesquisa sobre a empresa de Ari e também sobre a revista rival, Mandrake vai à sede da empresa que fica num prédio da praia de Botafogo, local privilegiado do Rio de Janeiro. A partir daí, ele passa a observar as pessoas e o ambiente, notando que trabalham naquela empresa sobretudo mulheres. Ao encontrar seu cliente, Mandrake é apresentado à mulher dele, Heloísa. Nesse momento, é interessante notar que Mandrake expõe o que vê não de maneira neutra; na verdade, ele tem uma opinião praticamente sobre tudo e isso faz parte da maneira com que realiza suas investigações, baseadas não num método científico, mas em suposições e percepções peculiares.

Nesse sentido, logo em seguida, uma secretária entra na sala e Heloísa a trata de maneira enfática, o que faz com que Mandrake se pergunte qual será a verdadeira Heloísa, a gentil ou a ríspida. Mandrake, dessa maneira, mostra que não exime ninguém de uma possível culpa e que cria hipóteses também a partir do que elucubra poder ser a psicologia de um suspeito. Aproveita a ocasião, ademais, para mostrar sua erudição, inserindo uma citação do poeta norte-americano Walt Whitman: “*Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself, I am large, I contain multitudes*” (Fonseca, 2017, p. 166). De volta ao escritório, Weksler sugere que uma investigação deve ser feita a partir de hipóteses mais racionais, mas Mandrake não parece interessado. De todo modo, no final, Weksler formula as três hipóteses em que pensou e, após ouvi-las, Mandrake irrita-se ao ouvir sobre a possibilidade que o próprio Ari poderia ter escrito a carta. Seu método, assim, mostra-se, outra vez, mais pautado em sensações e percepções do que num raciocínio lógico-dedutivo, característico do gênero policial tradicional.

Mandrake está em casa quando recebe repentinamente a visita de uma funcionária da revista *Nova*: ela diz que ela e Ari estão apaixonados, que pretendem fugir e que precisam da ajuda dele, Mandrake. Mas o advogado diz que não pode ajudar. Posteriormente, Mandrake é avisado por seu amigo Raul, um policial, que Heloísa, a esposa de Ari, foi encontrada morta com um tiro de um revólver calibre 22. O que era apenas a expectativa de um crime torna-se um crime de fato, embora com outra vítima. Ari diz que teria saído para jantar e, ao voltar, encontrou a mulher morta.

De modo semelhante, uma semana após receber a notícia da morte de Heloísa e bem no momento em que se preparava para receber uma das duas mulheres com as quais estava saindo,

Mandrake recebe um telefonema do delegado Raul para avisá-lo que Mercedes, a mulher que procurou por Mandrake pedindo ajuda, também foi encontrada morta. Ela também recebeu um tiro de calibre 22 e, também da mesma forma que Heloísa, tinha guardado um papel com o nome e o endereço de Mandrake – por isso Raul, que é amigo de Mandrake, diz ao advogado que ele está com problemas em razão dessa constante ligação com os assassinados.

Outra vez no escritório, após resolver um caso *pro bono*, Mandrake recebe a visita de Julia, a filha de Ari, outra mulher muito bonita – as figuras de mulheres bonitas são utilizadas propositadamente pelo autor a fim de realçar a característica da predileção exagerada por tais mulheres em Mandrake. A narração de Julia acrescenta uma nova personagem à história, sua mãe. Ela diz que a mãe, que estava internada numa casa de saúde por ser maníaco depressiva, sumiu. A mãe haveria deixado um bilhete dizendo que iria para o Panamá e retirado todo o dinheiro de sua conta bancária.

Enquanto isso, Raul prendia um receptador que havia roubado o colar de pérolas de Heloísa. Esse receptador era um anão, outra figura que aparece de maneira recorrente nas histórias de Rubem Fonseca. Ao conversar com Mandrake, o anão diz ter visto, no quarto da mulher morta (Heloísa, de quem retirou o colar), uma pessoa, o provável assassino ou assassina. O anão torna-se, portanto, uma chave para a história, para a resolução desses crimes que acabam envolvendo Mandrake de alguma maneira. Contudo, assim que o anão combina por telefone um novo encontro com Mandrake, ele é morto. Raul é quem avisa ao advogado do crime e de que, novamente, o assassinado recebeu um tiro de calibre 22. A repetição do calibre dá, desse modo, a tônica dos crimes. Durante a conversa com Raul, Mandrake ressalta o fato de que o assassino pode ser tanto um homem ou uma mulher.

Passado algum tempo, Mirtes, uma advogada amiga de Mandrake e que casaria com Julia, que havia revelado a Mandrake manterem um caso homossexual, é morta também por um revólver calibre 22. Raul acredita ter sido Ari, porque ele queria evitar o relacionamento da filha. Mandrake, no entanto, argumenta que não há nenhuma prova contra Ari, demonstrando a dificuldade que tanto ele quanto seu parceiro possuem para chegar a alguma conclusão, o que pode ser compreendido justamente por causa da sua falta de método. Posteriormente, Ari chega com um advogado do alto escalão e este diz a Raul que intime o seu cliente de acordo com o procedimento legal. Assim, mais uma vez na obra de Fonseca aborda-se o tema da impunidade de quem pode contratar os melhores advogados, supondo, como faz o personagem Raul, que foi mesmo Ari quem cometeu algum daqueles crimes. Entretanto, na sequência, o leitor logo é informado de que Ari também foi assassinado, sugerindo que provavelmente não era ele o assassino.

Julia, a filha de Ari e que casaria com Mirtes, volta de viagem e conta para Mandrake que sua mãe reapareceu e quer conhecê-lo; ele hesita, mas aceita. Então sozinho com Juraci, que estava

novamente internada numa casa de saúde, ele, enfim, pode ter descoberto quem cometeu os assassinatos: ela, aquela senhora, diz ter sido ela própria quem cometeu os crimes. Juraci afirma que Heloísa teria sido morta por ser vigarista, Ari por ser um canalha, Mercedes por ser uma farsante, Mirtes por fazer a filha tornar-se homossexual e o anão só porque ela temeu que ele pudesse identificá-la. Não satisfeita, ela resume a sensação do advogado: “o problema do crer-ou-não-crer é seu. O assassino do calibre 22 vai desaparecer. E o senhor vai ficar com cara de besta” (Fonseca, 2017, p. 198).

Mandrake, assim, chega não por sua astúcia, nem pelo seu trabalho investigativo, à provável assassina, mas chega a ela porque ela própria quis se relevar. No entanto, impondo a discussão acerca dos fatos e versões, ou seja, sobre aquilo que Figueiredo havia chamado de busca pela verdade, um dos eixos que identifica como principais na obra de Fonseca, a novela termina sem que Mandrake possa provar se o que ela diz é verdade. Ele não pode chegar a uma conclusão peremptória sobre se o depoimento que ouviu é realmente verdade e, como diz, passa “o problema de crer-ou-não-crer adiante” (Fonseca, 2017, p. 198). Dessa forma, como também ocorre nos contos anteriormente analisados, não há a fase de sanção, visto que é impossível para o investigador, primeiro, concluir se aquilo que lhe é relatado é verdade e, segundo, ainda que seja verdade, prová-la. Assim, a assassina confessa seguirá livre e, com Mandrake, restará apenas uma dúvida, uma possibilidade, jamais uma certeza.

Em *Calibre 22*, percebemos, portanto, distinções interessantes entre as duas partes analisadas e que vão ao encontro do identificado por Figueiredo: a primeira possui um conjunto de contos que, se relacionando de maneira mais ou menos direta com o gênero policial, discute a questão da justiça a partir de uma exacerbação da violência urbana, e, a segunda, uma novela que, estando mais nitidamente identificada com o romance *noir*, rerepresenta a figura de Mandrake, personagem fundamental na obra de Rubem Fonseca, para discutir a questão da verdade e, assim, colocar a existência do que seria uma verdade única em xeque. Nesse sentido, *Calibre 22* confirma aquilo que há duas décadas Figueiredo já percebia como eixos principais na obra do autor, acrescentando, porém, novas perspectivas de olhares criminosos e fazendo, assim, com que reflitamos sobre o que é crime e sobre o que é justiça, num profundo exercício de relativismo de conceitos, morais e julgamentos.

4. Aspectos próprios e complementares de *Suicidas*, de Raphael Montes, e de *Oeste*, de Alexandre Fraga

Nos capítulos anteriores, analisamos duas obras, *Inferno* e *Calibre 22*, que dialogam de modo distinto com o gênero criminal e, igualmente, com o policial. No primeiro caso, vimos um romance ambientado numa favela e que se utiliza de determinadas circunstâncias sociais para compor e, de certo modo, condicionar a trajetória de seu protagonista; além de representar a violência e o medo a partir de uma dinâmica em que se disputa, sobretudo, a capacidade de decidir quem vive e quem morre, dentro da lógica das facções criminosas. No segundo caso, vimos uma série de contos que abordam, por um lado, a questão de indivíduos que, após sofrerem violência de algum modo, decidem fazer justiça ‘com as próprias mãos’ (o que coloca em debate o conceito de justiça) e também uma novela que trazendo a figura do detetive Mandrake, dialogando, assim, mais claramente com o policial, discutirá, ao final de uma sucessão de assassinatos sumários, a questão do que seria a verdade. Especificamente em relação à representação do medo, que aparece quase sempre como um efeito da violência, percebemos que, no primeiro livro, o medo está na população oprimida pelos traficantes, mas também nos próprios bandidos diante da possibilidade de serem eliminados; já no segundo livro, encontramos a existência de um medo difuso perante uma violência também difusa que pode aparecer a qualquer instante, em qualquer lugar e atacar a qualquer um. Essas questões reaparecem nas obras analisadas neste capítulo, *Suicidas* e *Oeste*, fazendo com esta parte deste trabalho funcione de certa maneira como um complemento daquilo que até agora foi debatido, pois há interessantes relações entre os romances de Raphael Montes e de Alexandre Fraga com *Calibre 22* e *Inferno*, respectivamente.

Assim sendo, em *Suicidas*, abordaremos um romance que dialoga de modo bastante significativo com *Calibre 22*, na medida em que também apresenta uma violência difusa e de difícil explicação, além de trabalhar uma representação de certa elite que, fechada em seu meio, experimenta o medo daquilo que lhe pode atacar inesperada e inadvertidamente (embora, no caso de *Suicidas*, a violência advenha daqueles que estão reunidos conjuntamente por fazerem parte do mesmo círculo social e de afinidade). Já em *Oeste*, encontramos um romance que dialoga fortemente com *Inferno*, porque, apesar de não escolher um protagonista específico, como faz o romance de Patrícia Melo, representa as experiências de violência e de medo perpetradas pelo crime organizado. Nesse sentido, *Oeste* também apresentará uma lógica de disputar pelo poder de decidir quem vive e quem morre.

Para pensar sobre as duas obras ora em análise, é interessante recordar que Rinaldo Fernandes (2011), em artigo publicado no jornal literário *Rascunho*, identificou que uma das vertentes do conto brasileiro, no século vinte e um, é a da violência, ou da brutalidade, no espaço

público e urbano, composta, essa vertente, por textos que trazem em si especialmente a ideia de ‘choque do real’, conforme a pesquisadora Beatriz Jaguaribe denominou em *O choque do real: estética, mídia, cultura*. Essa característica, no entanto, não é identificada somente numa parcela dos contos nacionais; na verdade, ela está presente de maneira ampla tanto na literatura quanto em discursos midiáticos ou artísticos como uma espécie de efeito que visa à exacerbação de informações, notícias, imagens, filmes e outras representações acerca da realidade bruta. Sobre isso, Gilka Vargas escreve que

Vivemos um momento histórico no qual somos bombardeados por imagens. As cidades estão repletas de outdoors (...). Na televisão, o espectador vê imagens em ritmo acelerado e se esforça em acompanhá-las para entender o que pretendem narrar. É dessa maneira que recebe as imagens da miséria social que assola o mundo, inclusive o Brasil: imagens de guerras, grandes incêndios, grandes catástrofes naturais, sequestros, assassinatos. São comuns reportagens nas quais (...) os corpos estão lá, estendidos no chão (...). Basta acessar a Internet e visualizar imagens de corpos humanos (...) destroçados, cenas de sexo, animais sendo mortos (...). Há o acesso irrestrito a imagens reais e fortes. (2014, p. 97)

Jaguaribe entende que nas grandes cidades brasileiras está presente uma cultura do medo que resulta justamente desse tipo de experiência urbana, experiências de vida em relação a sequestros, assaltos, assassinatos e outros crimes, mas também em razão de um imaginário fomentado pela mídia, pela televisão, pelo cinema, pela música e pela literatura que se utilizam, de maneiras diversas, dessa realidade violenta. Nesse contexto, diz que “a produção de retratos contundentes da realidade em viés realista funciona como uma ‘pedagogia do real’ e da realidade que potencializa narrativas de significação em tempos de crise” (Jaguaribe, 2007, p. 99). Assim, essa “realidade” produzida pela mídia e pela arte se transforma numa fonte importante da constituição da maneira pela qual os brasileiros enxergam a cidade e a experiência urbana, de modo que, conforme explica Vargas, novos códigos realistas passam a funcionar como meios para o diagnóstico da vida nessa sociedade metropolitana, confirmando a ideia de Jaguaribe de que a ficcionalização da realidade e o efeito da realidade na ficção impactaram a percepção do cotidiano do mundo real (Jaguaribe, 2007, p. 109).

O ‘choque do real’ seria produzido, então, como uma resposta às experiências de violentos conflitos urbanos por meio de uma estética realista, sem deixar de estar relacionado também a aspectos outros como o momento histórico, social, político e até aspectos técnicos (para produção de obras tais como as cinematográficas, por exemplo) de uma dada circunstância, uma vez que essa estética busca justamente a representação de uma realidade fortemente marcada pela violência e

pelo medo, mas também pela incerteza, pela insegurança e pela desigualdade (Jaguaribe, 2007, p. 104). Qual seria, no entanto, o objetivo dessa estética ao apropriar-se da realidade? Para Jaguaribe, ao fazê-lo, essa estética procurará produzir um efeito de catarse no leitor ou espectador, seja para sensibilizá-lo, seja para incomodá-lo (2007, p. 103). Desse modo, define que

o “choque do real” [é] um momento de intensificação catártica onde uma situação extrema, seja de violência, terror, pobreza ou paixão é aguçada de forma tão verossímil que o leitor/espectador é tomado pela ficcionalidade e suspende seu julgamento. O choque se potencializa quando uma realidade que é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por instantes, vívida e insuportável. Para que o “real” apresentado choque, é preciso que ele seja convincente e diverso do vocabulário e das imagens sensacionalistas (...). (Jaguaribe, 2003, s.p. apud Vargas, 2014, p. 98, grifos meus).

Podemos, então, compreender que o efeito do ‘choque do real’, ou seja, o seu impacto, está baseado na ideia de representar alguma coisa que, na verdade, não é excepcional, porém que, ao ser revelada mediante determinados códigos estéticos, alarma, amedronta, indigna, insurge, estimula e impacta. Desse modo, com a ocorrência desse ‘choque’, haveria, por consequência dele, uma espécie de catarse, uma descarga de adrenalina e de emoções por meio exatamente da revelação da crueldade que faz parte da vida nas grandes cidades. Embora todos saibam o que ocorre no cotidiano das grandes cidades em relação aos crimes e à violência, essa estética, ao apropriar-se dessa situação para, em seguida, sob uma nova perspectiva, reapresentá-la, consegue fornecer um novo reconhecimento do mundo e um novo olhar acerca dele.

Nesse sentido, em relação à produção recente, Jaguaribe afirma que “o que marca a produção recente é o forte apelo ao retrato da realidade em face da violência urbana (...). A despeito da variedade de códigos e registros, esses relatos ficcionais e documentais realistas constituem também uma resposta às fabricações televisivas do ‘real’”²⁰ (2007, s.p. apud Vargas, 2014, p. 98). Como bons exemplos disso, encontram-se justamente os romances *Suicidas* (2017), de Raphael Montes, e *Oeste* (2014), de Alexandre Fraga, que, apesar de serem bastante distintos em suas concepções, preocupações e temáticas, além de dialogarem com o gênero criminal (apresentando a perspectiva de criminosos) e também com o policial (de maneira que a polícia está presente, em maior ou menor grau), apresentam-se como obras que buscam chocar o leitor mediante a exacerbação do real, ainda que, no caso de *Suicidas*, por meio de uma escrita *pulp* e, no caso de *Oeste*, por meio da apropriação crítica baseada numa história real (uma guerra dentro da contravenção carioca).

20 A entrevista foi concedida por Beatriz Jaguaribe, em 2007, ao *blog Cinema, cultura & afins*, de Luiz Zanin.

4.1. O pulp em *Suicidas*

Desde o início de sua carreira, Raphael Montes se coloca como um autor do gênero policial, no entanto seus romances até agora publicados não seguem a estrutura clássica do gênero. Nenhum de seus livros possui, por exemplo, um detetive como protagonista. Na verdade, a figura detetivesca não recebe muita atenção por parte do autor, podendo ser por isso mais identificado na verdade como um autor de literatura criminal. Em *Suicidas*, a delegada Diana é uma personagem bastante secundária que aparece apenas tentando conduzir uma discussão entre as mães dos jovens encontrados mortos, a fim de que se chegue a alguma nova conclusão ou suspeito. Em *Dias perfeitos*, seu segundo romance, o investigador surge praticamente já ao final da história sem nem mesmo participar de forma crucial para o desfecho do romance. Por fim, em *Jantar Secreto*, o terceiro romance, a figura detetivesca é praticamente deixada de lado e a polícia é um elemento pouco participativo da trama.

Especificamente em *Suicidas*, a narrativa é organizada em três partes que se interpõem: as anotações do personagem Alessandro, os diálogos da delegada Diana com as mães dos nove jovens encontrados mortos e o relato feito por Alessandro sobre o episódio em si e que ele pretendia transformar em livro. Nessa última parte, porém, encontramos um narrador não confiável, pois Alessandro, que revela desejar ser um escritor de sucesso, constrói um relato duvidoso sobre o jogo de roleta-russa que teria protagonizado com seus colegas. Dessa forma, seu relato perde a verossimilhança ao relatar tamanha violência de modo impassível e muitas vezes quase teatralizado, como se os demais personagens agissem sempre conforme sua vontade. Ao escrever sobre uma situação-limite, a roleta-russa, Alessandro possui uma intenção prévia, qual seja, a de elaborar um livro que se torne *best-seller*, de modo que o seu relato, justamente por essa sua intenção, perde a credibilidade, deixando o leitor diante de um narrador no qual não pode confiar, conforme observamos no trecho a seguir:

Nem mesmo eu sei se estou certo. Não sei se vale a pena estar aqui, vivendo esta loucura, narrando cada instante, obcecado, vendo seres humanos definharem diante da morte, rendendo-se ao instinto. Tudo isso para quê? Para ser lido num país onde metade da população é analfabeta. Para realizar um sonho que desde cedo me disseram ser utópico, irreal, coisa de louco. Pois eu sou louco. (Montes, 2017, p. 148)

Essa estrutura narrativa, todavia, é interessante na medida em que joga com a ideia de que o que se tem não é a verdade, mas apenas uma versão dela, algo que remete a “Calibre 22”, além de

também dialogar, de modo mais geral, com um dos princípios basilares da obra policial de Rubem Fonseca e de uma certa literatura policial contemporânea. Além disso, destaca-se a forma com que a violência e o medo, entre aqueles jovens, cresce gradativamente até serem eles encontrados mortos de modo brutal num ambiente fechado que parece pretender simbolizar certo ensimesmamento da elite retratada.

O romance inicia-se um ano depois da morte de nove jovens cariocas no porão de uma casa de campo em Minas Gerais, o que teria se dado exatamente durante a prática de uma roleta-russa. Conforme dissemos, a delegada Diana Guimarães, responsável pela investigação do caso, reúne as mães dos jovens mortos para, à luz do relato escrito durante o ocorrido por um dos participantes, Alessandro, discutir o caso em busca de novas conclusões e também em busca de um novo suspeito que possa ter colaborado com os crimes. Nessa reunião, a delegada faz a leitura desse diário, expondo como as mortes, segundo o tal relato, ocorreram e os porquês de os corpos terem sido encontrados barbarizados. Encontramos, então, aquilo que de fato se aproxima mais do gênero policial: a existência de uma delegada e de uma investigação. Contudo, cabe ressaltar que, nessa parte da história, o que temos são os diálogos transcritos e não exatamente uma narrativa. Na narração propriamente dita, é a voz de Alessandro que nos é apresentada.

Além disso, apesar de o crime fatal ocorrer numa casa de campo em Minas Gerais, o romance de Raphael Montes tem como base o Rio de Janeiro e, especialmente, sua parte mais nobre. É justamente num apartamento de frente para a praia de Ipanema (portanto, um local da mais alta elite carioca) em que se desenrola a maior parte dos eventos anteriores à ida dos jovens para a casa de campo. Trata-se, dessa forma, de um romance que recorta uma determinada classe social e que se mostra bem mais alheio aos problemas sociais da cidade do que os outros romances estudados neste trabalho, principalmente em relação a *Inferno*, porque, no caso de *Suicidas*, as ações se dão de maneira estanque ao que ocorre fora da dinâmica estabelecida entre aqueles jovens. *Suicidas* deixa um pouco de lado a ideia de funcionar como um estudo da cidade para se fixar mais especificamente na compreensão da psicologia daqueles jovens, que, no entanto, ao pertencerem a uma elite, reproduzem características gerais desse segmento.

Assim, embora seja um romance urbano cujo cerne é o Rio de Janeiro, a obra fica, em alguma medida, afastada das questões mais preeminentes da cidade, funcionando quase que exclusivamente em função das questões individuais daqueles jovens, o que, entretanto, não o descola totalmente da ideia do ‘choque do real’ na medida em que há uma busca do autor em provocar no leitor um efeito de espanto, sobretudo por meio da representação da violência extrema entre os nove jovens, numa escrita que poderíamos classificar como *pulp*, no sentido indicado por Beatriz Resende, relacionando os fenômenos literários aos audiovisuais, isto é “*pulp* no sentido em que o cinema Tarantino é *pulp*. O volume de sangue circulando é de similar nível [ao nível dos

filmes de Tarantino]” (Resende, 2008, p. 98)²¹. *Suicidas*, ainda que se trate justamente de um romance mais psicológico e fechado ao exterior, condensa no *pulp* o isolamento das elites a que nos referimos anteriormente, criando, assim, um contexto de medo e de violência dentro de um círculo fechado.

O medo, ademais, cabe ressaltar, é ponto central desse romance em que os personagens, ainda que se digam amigos, agem o tempo todo uns temerosamente em relação aos outros. Dessa maneira, em cada personagem, podemos identificar uma manifestação do medo. O personagem Getúlio teme perder a riqueza por inépcia e imaturidade do filho. Zak teme que descubram sua verdadeira sexualidade. Otto teme não viver seu amor com Zak. Neto teme permanecer desprezado por Ritinha. Maria João teme não ter dinheiro na vida adulta. Débora teme morrer de câncer. Alessandro teme não realizar o desejo de se tornar um grande escritor e assim por diante.

Nessa ciranda em que o medo é a força motriz, é ainda interessante perceber a estratégia usada para construir a dinâmica durante o jogo da roleta-russa. Nesse momento, Zak concentra as atenções e é responsável por vários dos disparos fatais. Assim, segundo o que é relatado, não teria havido um jogo de sorte ou azar, mas sim assassinatos. Zak, aliás, é um personagem que representa muito bem a dinâmica de conflitos e medos a que nos referimos. Inicialmente, ele é identificado como heterossexual e tendo relações sexuais com personagens femininas, inclusive mediante estupro. Porém, ele também manterá relações sexuais com um personagem masculino, Otto, que se identifica como homossexual desde o início do livro. Essa sexualidade colocada em xeque de Zak é motivo de tensões extremas que culminam até mesmo na morte de Otto. A sexualidade de Zak passa a ser diversas vezes confrontada, gerando conflitos, desconfianças, ameaças e violência.

A estratégia utilizada em *Suicidas* consiste, portanto, em catalisar os diversos medos, aumentando a sensação de suspense à medida que as mortes avançam. Ao passo que, na delegacia, é feita pela delegada Diana às mãos a leitura do diário em que se narram os acontecimentos, as tensões, divergências e discussões contribuem para que ocorra uma vetorização das suspeitas em direção ao personagem Zak. É bem verdade que se aventam outras hipóteses, de modo que, por vezes, o leitor, assim como as mães, tenha a percepção de que qualquer um dos participantes da roleta-russa, ou mesmo um personagem externo a ela, possa ter uma participação mais decisiva nas mortes.

Também é interessante notar que, embora se trate inicialmente de uma roleta-russa, onde se espera que, se for o caso, cada qual seja responsável pela sua própria morte, conforme é lido o relato, somos conduzidos à necessidade de identificar um criminoso principal que teria de algum modo levado os demais à morte. É, no entanto, tão somente no final do livro que somos

21 Essa mesma ideia é utilizada também por Barberena, que, também ao analisar *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia, diz que “esse folhetim *pulp* apresenta a brutalidade abjeta de um cotidiano cruel e sujo que não suporta espaços de lirismo e redenção” (Berberena, 2016, p. 460).

apresentados a ele, dentro da estratégia utilizada pelo autor para tentar criar um desfecho surpreendente. Através de uma troca de cartas entre uma das mães, Débora, e seu filho, Alessandro, descobrimos que este personagem não morreu durante a roleta russa nem no incêndio que se seguiu a ela; na verdade, todo o crime foi planejado por ele, que está vivo. Um ano depois do ocorrido, ele relata à mãe como fez para que tudo se desencadeasse a fim de atingir o seu maior objetivo que era publicar um romance sobre a história da roleta russa, assinando-o, porém, com um pseudônimo, justamente Raphael Montes, fundindo, assim, na ficção o nome do autor real do livro ao nome do personagem que narra os acontecimentos.

4.2. Apropriação do real em *Oeste*

Oeste, de Alexandre Fraga, também parte de um apartamento localizado na Zona Sul carioca, dessa vez em Copacabana, para basear a história, todavia uma história completamente distinta de *Suicidas*. É nesse apartamento que acontecem as reuniões dos chefes da contravenção do Rio de Janeiro. Desde a primeira parte de *Oeste*, denominada de “A cúpula”, em referência justamente aos mandatários da contravenção, o romance de Alexandre Fraga demonstra que tratará principalmente dos líderes da contravenção carioca – líderes não somente pela utilização da violência e, conseqüentemente, da disseminação do medo, mas também pela força política que possuem. Esses líderes, os *bicheiros*, como são denominados na gíria carioca, são homens ricos com influência para corromper o sistema público. A corrupção é, aliás, um importante mecanismo dentro do romance de Alexandre Fraga, na medida em que possibilita que eles permaneçam impunes.

A corrupção em *Oeste* é bem representada pelo personagem do advogado Estélio, um advogado gago que atua defendendo os interesses dos contraventores e que, logo no início do livro, surge corrompendo um juiz. O chefe da contravenção, o “capo”, Nabor de Cavalcante está preso e, para libertá-lo, Estélio entrega duas malas cheias de dinheiro ao juiz que, em seguida, transfere o chefe da contravenção do regime fechado para o domiciliar. Há, desse modo, um certo jogo em que está em disputa a higidez do sistema; no entanto, ao longo de todo o romance, vemos que a capacidade de a contravenção subjugar esse sistema é muito maior do que a dele em se manter ereto.

A degradação do Estado, frente à capacidade de a contravenção corrompê-lo, uma das linhas centrais de *Oeste*, fica também simbolizada no personagem Gavião, um promotor público que acaba caindo em decadência após envolver-se com uma prostituta ligada aos contraventores. Seu dilema parte da constatação de que ter lutado de modo implacável contra os bicheiros resultou apenas no dismantelamento de sua vida profissional e pessoal. Esse personagem vê-se esfacelado, representado, assim, a síntese da ideia de ‘se não se pode com eles, junte-se a eles’, ou seja, a ideia

de que é melhor fazer parte do esquema do que ser por ele triturado. Corromper-se seria, dessa maneira, uma opção melhor dentro de um sistema já todo ele corrompido.

É interessante ressaltar, dentro do que expúnhamos no início deste capítulo, que vários dos personagens do romance foram criados a partir de personagens reais, de maneira que, para os mais acostumados com os nomes dos bicheiros e com a história da contravenção na cidade, não é difícil perceber a quem esses personagens se referem, numa estratégia bastante interessante de apropriação do real. Trata-se de uma obra em que, apesar de os personagens de *Oeste* não serem complexamente compostos (ou seja, são personagens planos²²), o fato de serem facilmente relacionados com a história da contravenção carioca lhes confere outro significado, porque, na medida em que podemos identificá-los como referentes a pessoas reais, o leitor pode atribuir outras características e valores que não estão explícitos, numa espécie de projeção desses personagens, fazendo com que a compreensão sobre eles seja, de certo modo, ampliada. Isso se daria porque, uma vez que um leitor consegue identificar num personagem do romance uma figura real, um criminoso que tenha marcado as páginas criminais do noticiário carioca, a representação que faz dele se expande consoante as informações que previamente possui.

O subtítulo do livro, *A guerra do jogo do bicho*, resume bem os fatos que inspiram a história contada por Fraga. Em 1997, com a morte do famoso bicheiro Castor de Andrade, naquele momento chefe da contravenção, deflagrou-se uma guerra pelo controle dos caça-níqueis, então instalados em bares de todo o estado e que rendiam milhões de reais àquela máfia. Castor de Andrade havia escolhido como sucessor não o seu filho, Paulo Roberto de Andrade, mas o sobrinho, Rogério de Andrade, e com a inconformidade de Paulo Roberto iniciou-se uma disputa que teria deixado mais de cinquenta assassinatos, vários dos quais estão retratados em *Oeste*.

Um desses eventos que podemos reconhecer no romance é o assassinato do próprio Paulo Roberto. Cerca de um ano depois a morte de Castor de Andrade, ele e seu segurança foram mortos a tiros na Avenida América, a principal via da Barra da Tijuca. Outro evento identificável e ficcionalizado no romance é a explosão do carro de Rogério Andrade, também na Barra da Tijuca, em 2010, que leva o seu filho, Diogo, então com 17 anos, à morte – embora no romance, em vez de a explosão ocorrer num carro, ela ocorra num barco. Segundo investigações da época, tudo indica que o alvo da explosão fosse Rogério de Andrade, mas Diogo, que não tinha habilitação e de quem, portanto, não se esperava dirigir, pegara o carro para morrer logo ao girar a ignição.

22 No *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado pelo Professor Carlos Ceia, Maria Isabel Barbudo, no verbete *personagem plana*, esclarece que: “a distinção entre personagem plana (*flat character*) e personagem redonda (*round character*) (...) continua a ser um instrumento útil para a configuração de uma taxonomia das personagens, quer na narrativa quer no drama. Segundo E. M. Forster, a personagem plana é construída em torno de uma única ideia ou qualidade. Daí deriva a sua falta de profundidade em termos de caracterização psicológica, e o facto de não evoluir ao longo da acção. E é justamente porque não evolui que a personagem plana tende a ser, simultaneamente, uma personagem estática”.

Além do mais, também referenciando a realidade, no romance, o bicheiro Roger, sobrinho do antigo capo, Nabor de Cavalcante, após perder o filho na explosão de barco, decide fazer vingarse. Se, na vida real, o bombeiro Macedo, considerado o responsável pela morte de Diogo, é encontrado morto a tiros de fuzil na praia da Reserva; no romance, o primeiro-sargento da Marinha José Doroteu será rapidamente executado na frente da mulher e de um pai de santo com quem se consultava e que repetidamente diz ao assassino não ter visto nada, medrando ser morto. Também não passa despercebido que no romance, conquanto o personagem Nabor Cavalcante seja uma evidente ficcionalização da figura de Castor de Andrade, seu sobrenome, Cavalcante, evoque outro famoso personagem da contravenção carioca: Tenório Cavalcante, conhecido por alcunhas como “o rei da Baixada”, “o deputado pistoleiro” e, principalmente, “o homem da capa preta”.

Essa estratégia de ficcionalizar e referenciar o real vai justamente ao encontro daquilo que foi dito em relação ao conceito de ‘choque do real’, pois cria esteticamente um novo vocabulário e uma nova compreensão acerca de fatos e personagens, numa tentativa que, por um lado, apresenta uma denúncia da realidade carioca ao leitor e, por outro, cria um espanto por meio desse desnudamento, algo que será expandido pela utilização da violência sistemática no romance como meio para representar literariamente o modo como os personagens se perpetuam no poder.

Essa estratégia foi debatida por reportagens da *Folha de São Paulo* e de *O Globo*, por ocasião do lançamento do romance²³. Embora o autor tenha ressaltado que os personagens de *Oeste* são frutos de sua imaginação, deve-se ter em conta que, em sua condição de policial, ele próprio teve contato com a história da contravenção no Rio de Janeiro. Como ele mesmo revela em depoimento à reportagem, “eu investiguei os caras, e depois que você faz algo assim, é natural que muita gente que tem algum contato com eles te conte algo. Terminei a investigação em 2007. Até 2014, quanta gente não me falou sobre esse tema?” (Fraga, 2014, s.p.). Parece haver sido assim que, em alguma medida, Alexandre Fraga montou seu romance, no qual, a despeito dos processos literários de criação e ficcionalização, é plenamente reconhecível a presença de fatos documentados na imprensa e dos quais a população carioca tem conhecimento. Ademais, essa apropriação, de certa maneira mais direta da realidade, é um interessante e presente método para a retratação literária da violência, algo sobre o qual a professora Tânia Pelegrini refletiu:

O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neo-realismo, hiper-realismo ou ultra-realismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas também o que elas são; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é concreta;

23 Disponível, respectivamente, em <https://oglobo.globo.com/rio/livro-recupera-historia-sobre-guerra-entre-sucessores-do-bicheiro-castor-de-andrade-14706486> e <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/10/1535305-policial-federal-na-ativa-lanca-romance-sobre-o-jogo-do-bicho-carioca.shtml>. Acesso em: 20. jul. 2018.

assim, o objetivo da mimesis aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica. (Pelegri, 2005, p. 139)

Encontramos, assim, tanto em *Suicidas* quanto em *Oeste*, dois romances que, em menor e maior grau, vão ao encontro do que Beatriz Jaguaribe denominou “choque do real”, visto que ambas as obras, em suas formas de representar a violência e o medo, procuram fazer com que o leitor saia de sua neutralidade em relação aos temas tratados, provocando espanto, ainda que de modo distinto.

Em *Suicidas*, temos um romance no qual a crítica é estimulada a partir de um jogo de versões relativas aos acontecimentos de uma roleta-russa entre jovens abastados, o que faz com que o leitor se pergunte não apenas se aquilo teria ocorrido realmente da forma que está relatado, pondo em dúvida o narrador e gerando um enigma, mas também o porquê de jovens daquela classe se submeterem a esse tipo de dinâmica e se portarem de forma tão violenta e cruel. Temos, portanto, a partir do já referido isolamento a que aqueles jovens se submetem e que parece representar o ensimesmamento de uma elite, uma violência apresentada de modo singular que não chega a exatamente recriar uma experiência de conflito urbano característico do ‘choque do real’, mas que pretende criar uma intensificação catártica por meio de uma representação *pulp* da violência extrema, fazendo com que o identifiquemos, ao menos parcialmente, como uma representação daquilo que Beatriz Jaguaribe conceituou. Além disso, a preocupação com a discussão sobre fato e versão, ou seja, sobre verdade, e igualmente com a representação de uma violência difusa que pode ser encontrada também nas elites, faz com que esse romance se relacione com a obra de Rubem Fonseca e, assim, com *Calibre 22*, sobretudo com sua novela homônima.

No segundo romance, *Oeste*, temos, por sua vez, um romance que narra a guerra entre a cúpula do jogo do bicho no Rio de Janeiro a partir da apropriação de eventos reais, de maneira que a narrativa funciona como uma denúncia da contravenção no Estado, mas também como *thriller* que procura, através da representação de diversos assassinatos, gerar um efeito catártico no espectador, provocando nele algum incômodo, o que talvez aconteça por sabermos que se trata de algo que não só pode acontecer na realidade, como de fato acontece, indo, desse modo, mais claramente ao encontro do ‘choque do real’ apontado por Jaguaribe. É, ainda, o que Vargas chama de “pancadão do ‘efeito do real’, que aguça a verossimilhança realista produzindo tanto uma desestabilização quanto um veredicto sobre a realidade cotidiana” (Vargas, 2014, p. 98). Ademais, *Oeste* relaciona-se com *Inferno*, na medida em que ambos os romances, embora com algumas características distintas, representam a disputa, entre máfias e facções, pelo poder de decidir sobre a vida e sobre a morte.

5. Violência oculta em *Um lugar Perigoso*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza

O autor sul-africano James McClure, em entrevista publicada no suplemento cultural *Babelia*, número 713, do jornal espanhol *El País*, afirmou que “o crime sempre dirá mais sobre a sociedade, porque reflete melhor os valores que a regem. Se aprende muito sobre uma sociedade através de seus crimes” (*apud* Magdaleno, 2008, p. 111). Nesse sentido, ainda conforme o escritor citado, os textos policiais teriam a capacidade de exprimir angústias, ambições e paixões dos homens das metrópoles, ou seja, o texto policial estaria íntima e indissociavelmente imbricado ao homem e à sua urbe, talvez não apenas pelo modo como esse gênero tenha nascido, mas também por sua proposta intrínseca. Corroborando essa tese, Magdaleno também apresenta a opinião do escritor norte-americano Michael Connely, que, em entrevista publicada pelo suplemento cultural *Prosa & Verso*, do jornal carioca *O Globo*, em dezembro de 2004, asseverou que contemporaneamente o policial é usado como uma espécie de pretexto para que, mediante seu formato conhecido e palatável, o autor possa abordar questões concernentes ao homem urbano (Magdaleno, 2008, p. 112).

Esses dois autores não são, de modo algum, exceção no que diz respeito ao entendimento de que o gênero policial possui uma estrutura que permite a análise da cidade, como se tal gênero fosse uma forma que possibilita a imersão em temas relativos à urbanidade ou, ainda, como se o enigma principal, na verdade, não fosse o crime, mas sim a cidade. Isso fica bastante evidenciado, por exemplo, no trabalho da Professora Doris Wieser, *Crímenes y sus autores intelectuales*, no qual foram realizadas entrevistas com diversos autores com destaque no gênero policial na América Latina e na África Lusófona. Por meio das respostas apresentadas por esses autores, podemos perceber certa preocupação que possuem em revelar uma determinada cidade (muitas vezes suas cidades de origem ou aquelas com as quais possuem laços afetivos), no sentido de tornarem visíveis problemas sociais e políticos, algo que o gênero policial lhes permitiria fazer. Desse modo, citamos brevemente algumas interessantes respostas dadas respectivamente pelos escritores chileno Roberto Ampuero, cubano Leonardo Padura e mexicano Élmér Mendoza à Professora Doris Wieser que vão ao encontro do que estamos dizendo:

Por otra parte, hay una influencia que para mí es muy importante como lector pero también como escritor, que no tiene que ver con la novela policial, pero en el fondo sí tiene que ver, y que es la picaresca española. Si no hubiese conocido la picaresca española, no habría terminado escribiendo novelas de Cayetano Brulé. *Y pienso que si hoy viviesen los autores de la novela picaresca española, estarían escribiendo novela policial, muy urbana, en las grandes ciudades del mundo.* (Wieser, 2010, p. 125, grifos meus)

Creo que la gran libertad de la novela policial contemporánea es que permite que tantos autores la estén cultivando viéndola fundamentalmente como *literatura urbana, literatura de la violencia, literatura del miedo y de la inseguridad ciudadana. Eso sigue siendo también literatura policial.* (Wieser, 2010, p. 153, grifos meus)

Particularmente yo vivo en una ciudad que está señalada como una de las tres más violentas de este país. Tenemos este estigma dentro de nosotros y de alguna manera altera la percepción que tienes de ella (...). (Wieser, 2010, p. 153)

Exatamente por causa dessa perspectiva é que a pesquisadora Sandra Lúcia Reimão afirma que o mundo do crime apresentado no gênero policial é uma metáfora da própria cidade, de modo que, nesse tipo de literatura, poderíamos perceber as transformações e características da vida na urbe (Reimão, 1983, p. 92). Embora ela chegue a essa conclusão analisando especificamente o romance policial norte-americano, nomeadamente o romance *noir* de Dashiell Hammet, a todo tempo a pesquisadora mostra como o gênero policial esteve, desde o princípio, umbilicalmente conectado à ideia de servir como um modo de abordar questões mais amplas do que meramente um crime que se apresenta aos leitores²⁴. Entre outras coisas, ela mostra que o gênero policial nasce, conforme abordamos mais detidamente no primeiro capítulo deste trabalho, concomitante aos jornais de grande tiragem nas cidades, buscando, portanto, esse público leitor ávido para, naquilo que lia, encontrar, como pano de fundo para as histórias, um rosto para as multidões urbanas e os labirintos de ruas citadinas²⁵ (Reimão, 1983, p. 9).

O detetive do gênero policial, então, surge como um *flâneur* que sofre por estar integrado à cidade ao mesmo tempo em que se sente desajustado em relação a ela. Esse passeante detetivesco deve lidar com a realidade, a realidade difícil de quem enfrenta o crime e tenta desvendá-lo, mas há também, em diversos desses detetives, uma afeição à imaginação, comportamento que recrudesce no romance policial de maneira paulatina, conforme o gênero vai se desenvolvendo e deixando para

24 Não significa, entretanto, dizer que somente seja possível criar gênero policial tendo as cidades como cenário, mesmo porque a literatura não conhece limites tão rígidos. Lembramos, por exemplo, o romance *Em nome da Rosa* (1983), do escritor italiano Umberto Eco, que subverte essa ideia de conexão urbana com o gênero.

25 Nesse sentido, podemos lembrar o germinal conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, sobre o qual Renata Magdaleno escreveu: “A massa aparece como um esconderijo, capaz de esconder os passantes, já que o volume é tão grande que as fisionomias escapam mesmo aos olhares mais detalhistas. (...) Edgard Allan Poe cria um protagonista que tenta decifrar o rosto dos passantes, ler a multidão à sua frente sentado na mesa de um café, procurando um significado para o fenômeno. *O conto, apesar de desprovido de um crime, já procura adotar um método de investigação para a leitura da cidade, trabalhando com elementos que, mais tarde, comporiam o gênero policial. O protagonista de Poe se embrenha na multidão atrás de algum significado, tentando ler a massa como um texto, e se detém em um velho, que caminha sem rumo entre os pedestres. Ele é o mistério que procura decifrar e, ao mesmo tempo, o gênio do crime, capaz de se esconder na massa, de sumir sem deixar vestígios ou pistas. Mas a figura do velho aponta ainda para outro segredo, a própria cidade, que apaga os vestígios privados no meio da multidão*” (Magdaleno, 2008, p.10, grifos meus).

trás o modelo de “máquina de raciocinar”, a que fizemos menção em capítulo anterior. Ele, o detetive, não só percorre as ruas atrás dos suspeitos, mas também as utiliza como objetos de sua própria reflexão, como se rua e crime se integrassem formando um quebra-cabeça ou um mosaico estilhaçado.

Todavia, as cidades operaram um fenômeno interessante e contraditório: da mesma maneira que crescem vertiginosamente, ampliando sua quantidade de ruas e de habitantes, isolam os indivíduos cada vez mais em suas próprias casas. Diferentemente do que ocorria antes do nascimento dos centros urbanos tais como os conhecemos, ou melhor dizendo, conforme o modelo que se foi estabelecendo a partir da Revolução Industrial, embora vejamos cada vez mais ‘outros’, cada vez menos sabemos quem eles são. Assim, a multidão e suas diversas fisionomias, em vez de revelarem-se, acobertam-se, facilitando justamente a ocultação, se não do crime que se revela, ao menos do criminoso. Dessa maneira, as aglomerações urbanas esconderiam os criminosos, fazendo com que cada um de nós que vive numa cidade sinta medo do outro, medo da rua, medo de sair de casa, pois fora do seu mundo (e até mesmo nele) sempre há possibilidades de perigo, na medida em que tudo pode acontecer, inclusive os piores crimes, a qualquer instante e em qualquer lugar. Tornamo-nos, portanto, indivíduos solitários, trancafiados em nossas casas e apartamentos, reféns de nosso medo ante um mundo exterior que assombra.

Sobre esse aspecto, convém assinalar, conforme ressalta Magdaleno, que, para Richard Sennet, em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (2001), o individualismo exagerado e a solidão cada vez mais frequente estão relacionados ao surgimento exatamente das metrópoles que fez com que os indivíduos buscassem proteger-se, mantendo intactas suas integralidades, valorizando, dessa forma, cada vez mais a esfera privada em detrimento da esfera pública, ou seja, a casa em vez da rua (Magdaleno, 2008, p. 6). Isso teria ocorrido na justa medida em que houve o aumento das massas, o que haverá criado um muro invisível entre as pessoas habitantes desse espaço comum dividido entre homens e mulheres totalmente desconhecidos uns dos outros. Com a multidão, ocorre a exacerbação de um tipo de exposição na qual se é visto, mas não se é reconhecido. Para fugir do olhar do outro, esse olhar em que não encontramos nem amistosidade nem alteridade, fechamo-nos em nossos silêncios particulares, cultivando nossas individualidades e intimidades, insolando-nos. O outro seria, então, aquele para quem se deve olhar com desconfiança. Assim, enquanto a rua é o espaço público e, por isso mesmo, impessoal, no qual se está somente de passagem, a casa se torna para muitos o local em que não só residimos, mas em que reside também nossa identidade. Como consequência dessa ruptura entre vida particular e vida pública, o homem gradativamente apartar-se-ia da massa, ressaltando sua personalidade. Sobre isso, Magdaleno escreve

Na vida profissional esta busca pela diferença trouxe uma enorme especialização. Num mundo onde tudo parece descartável e substituível, investir no detalhe é aumentar as chances de garantir o seu lugar no mercado de trabalho. Na vida pessoal, se diferenciar significou cultivar gostos específicos, decorar o ambiente com objetos que afirmem as características do indivíduo, que contem a sua história e ressaltem sua personalidade. Para Simmel, é preciso exacerbar o lado pessoal até para que o homem permaneça perceptível para si próprio. Assim, ele consegue se descolar da massa e enxergar os contornos de sua personalidade. Na residência, o homem, assim como o detetive, sabe quem é, mesmo num mundo onde não há mais discursos sólidos que expliquem a origem, a nacionalidade e a identidade. Por isso, a importância de proteger e valorizar esse ambiente. (Magdaleno, 2008, p. 116)

Este é o contexto maior em que o romance *Um lugar perigoso* (2014), bem como de modo geral toda a obra relativa ao gênero policial de seu autor, está inserido. Luiz Alfredo Garcia-Roza era um professor universitário de prestígio, com diversas obras sobre psicanálise e filosofia, que, em meados dos anos 1990, decidiu lançar-se como autor especificamente do gênero policial. Ele estreou na literatura de ficção já aos 60 anos, em 1996, com o romance *O silêncio da chuva*, que obteve sucesso, inclusive recebendo a mais importante premiação da literatura brasileira, o Prêmio Jabuti. De lá para cá, passados doze anos, Garcia-Roza publicou outros dez romances, sendo o último justamente a obra a que nos ateremos. Nessas duas décadas dedicadas ao gênero policial, Garcia-Roza transformou-se numa referência tão importante que Sandra Lúcia Reimão afirma que é ele “sem dúvida o nome de maior destaque na atual literatura policial brasileira” (Reimão, 2005, p. 27).

Justamente em *O silêncio da chuva* (1996), o primeiro romance de Garcia-Roza, conforme dissemos, o personagem do detetive Espinosa é apresentado. Esse é o personagem central da obra de Garcia-Roza e está presente em praticamente todos os romances do autor (o único em que Espinosa não aparece é *Berenice procura*²⁶, de 2005). Conforme Goudinho, em Espinosa, é possível identificar uma característica bastante comum a personagens contemporâneos, qual seja, uma certa mediocridade, no sentido de que ele é um homem comum que não possui absolutamente nada de extraordinário, sem ter também planos ou perspectivas para o futuro (Goudinho, 2005, p. 20). Além disso, ele é um homem solitário que não possui mais família, uma vez que os pais morreram num

26 Neste romance, Espinosa não aparece, mas a função de investigador ainda assim está presente, embora exercida por um personagem que não pertence a nenhum quadro institucional da polícia, nem mesmo costuma investigar por conta própria, ou seja, trata-se de exercer a função num caso específico, eventual e quase aleatório. No lugar de Espinosa, Garcia-Roza apresenta a taxista Berenice, que, por trabalhar próxima a cena de um crime, acaba envolvendo-se emocionalmente com um caso de assassinato e, então, passa a investigar o que aconteceu, fazendo ela mesma o papel de detetive. Dessa maneira, podemos afirmar que Garcia-Roza, em seus romances, não abandona a figura do detetive, mesmo quando seu principal personagem não se faz presente.

acidente de carro quando ele era criança, a avó que o criou faleceu, ele foi casado, mas se divorciou, e o filho que teve nesse matrimônio mora com a mãe nos Estados Unidos.

Embora, de vez em quando, Espinosa se envolva sexual e descompromissadamente com mulheres que se lhe aparecem, a única personagem que frequenta mais intimamente a casa, e a vida, de Espinosa é Irene, uma arquiteta que conheceu durante uma investigação. Com Irene, mantém uma relação de certa solidez e, contraditoriamente, de certa 'liquidez', relação essa que não consegue definir, nem mesmo nomear, pois é uma relação que não segue um padrão, não sendo Irene e Espinosa exatamente nem namorados, nem noivos, nem cônjuges, muito menos meros amantes. Irene mora em sua própria casa, no bairro de Ipanema, enquanto que Espinosa mora no bairro do Peixoto, um minúsculo bairro encravado em Copacabana.

Como moram separados e trabalham em áreas bastantes distintas (além de ela ir frequentemente trabalhar em São Paulo), Espinosa e Irene passam as semanas distantes, encontrando-se somente nos finais de semana, quando isso é possível. Ao encontrarem-se, limitam as informações que trocam, como se houvesse um terreno em que, por causa dessa indefinição de que tipo de relacionamento eles mantêm, algumas coisas não precisam nem devem ser ditas. Assim, Espinosa não vivencia a companhia de Irene em sua completude e mantêm, mais estáveis do que esse relacionamento, sua individualidade, sua intimidade e sua solidão. Sua rotina basicamente resume-se a alternar entre sua casa e a delegacia, além de uns poucos e mesmos restaurantes aos quais sempre vai. O trecho a seguir mostra bem o que dizemos:

A tarde de sexta-feira era sempre agradável para o delegado Espinosa, mesmo quando a semana fora marcada por casos trabalhosos. O motivo desse estado de espírito era o encontro com Irene à noite, quando geralmente jantavam num restaurante simpático, geralmente em Ipanema (...) e depois de jantar iam para o apartamento dele no Bairro do Peixoto ou dela em Ipanema, e só se separavam na manhã de segunda-feira, quando voltavam para os seus respectivos trabalhos. A diferença dessa sexta-feira era que Irene estava em Nova York (...). A solução, que não solucionava nada, era passar no árabe ou no alemão, comprar quibes, esfirras, frios, pães diversos e uma boa garrafa de vinho, e selecionar o mais promissor dentre os livros empilhados à espera de sua leitura. A saudade do corpo de Irene teria que esperar ainda mais um mês. (Garcia-Roza. 2014, p. 38)

Em casa, Espinosa mantém-se apartado da confusão das ruas. Em seu apartamento, ele pode desfrutar da tranquilidade à qual parece tão afeito, repetindo ações e comportamentos, tais como a torradeira que só esquenta um lado do pão e que ele recusa a trocar ou como a sua estante de livros sobre livros e que está sempre prestes a desabar (uma estante que não possui estrutura fixa,

sendo constituída a partir do empilhamento de um livro sobre o outro, formando o que seria a Biblioteca de Babel do personagem). Espinosa é um leitor compulsivo e um dos poucos gostos que exerce com maior paixão é de fato a leitura. Talvez, essa seja a única perspectiva que ele tenha para o futuro, pois pretende se aposentar e abrir um sebo de livros usados. Ele paulatinamente constrói sua estante que se torna, assim, o traço, dentro daquele ambiente privado, mais marcante da personalidade de Espinosa. Apesar de o ambiente ser simples e dele não passar tanto tempo ali quanto gostaria, ou seja, apesar de não se dedicar à manutenção, à melhoria ou ao deleite do lugar em que vive, é com aquele espaço que Espinosa se identifica. A delegacia é a vida pública de Espinosa, mas aquele apartamento é a vida privada, é onde Espinosa, afinal, reencontra-se consigo²⁷. Espinosa é, desse modo, uma espécie de retrato do homem contemporâneo que vive sozinho alternando-se entre sua vida pública no trabalho e sua vida privada, individual e solitária, em casa.

A própria região da cidade em que Espinosa vive, Copacabana, é conhecida pelo alto número de pessoas vivendo só²⁸. E o detetive nada mais é do que um homem comum, um servidor público que, um tanto desajustado, busca fazer bem o seu papel, mas que não se identifica integralmente com ele. Espinosa é um inspetor (que, posteriormente, conforme os romances se sucedem, torna-se delegado) cujo sonho não era aquele. Embora exerça a profissão sempre buscando agir de uma forma ética, mesmo em meio a tanta corrupção, ele não se vê fazendo nada de excepcional, nem detentor de nenhuma grande missão; não sendo, portanto, nenhum herói. Se ele deve solucionar algum crime, não é por nenhuma grande fé no que faz, nem por um talento grandioso, muito menos por crença nas instituições; é apenas por seu dever profissional de agir da melhor maneira possível²⁹.

Nesse sentido, ele está muito distante de Sherlock Holmes ou qualquer personagem similar, estando mais identificado com os personagens contemporâneos não apenas do gênero policial, mas também de um modo geral, na narrativa contemporânea. Ainda sobre esse aspecto, convém lembrar que, conforme Magdaleno coloca, o próprio Luiz Alfredo Garcia-Roza teria afirmado que o seu propósito, ao compor o personagem Espinosa, era que o detetive fosse como tantos outros homens, ou seja, que fosse uma pessoa normal, sem grandes habilidades ou talentos,

27 Em *Perseguido*, escreve: “Estava fora de casa desde as oito da manhã. Apesar de arrumado, o apartamento tinha um ar de abandono. Não era falta de cuidado. Estava limpo e com as coisas em seus lugares, mas fazia falta um morador que permanecesse ali mais tempo. Se o usava apenas a tomar banho e dormir, era praticamente um quarto de hotel. E, no entanto, ele gostava do apartamento. Espinosa morava ali desde menino. Primeiro com os pais, depois com a avó, depois com a mulher e o filho e, nos últimos dez anos, sozinho. Pensou que talvez o desabitado fosse ele, e não o apartamento.” (Garcia-Roza, 2003, pp. 134-135)

28 Segundo Renata Magdaleno, uma pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, de 2005, assevera que Copacabana é o local do Rio de Janeiro em que há maior proporção de mulheres e idosos vivendo sozinhos (2008, p. 118).

29 Ainda em *Perseguido*, “Como uma pessoa como você foi parar na polícia? (...) Para ele, o enunciado completo da pergunta deveria ser mais ou menos o seguinte: ‘Como um sujeito decente, honesto, bem-educado, admirador das letras e artes, entrou para uma instituição indecente, corrupta e estúpida com a polícia?’” (Garcia-Roza, 2003, p. 91)

que busca realizar o seu trabalho e lidar com os demais problemas de sua vida, como, por exemplo, a solidão, os relacionamentos, a tecnologia cujo avanço não consegue acompanhar, o culto a um passado que o relembra a todo instante quem ele verdadeiramente é (Magdaleno, 2008, p. 112). Dessa forma, o protagonista seria um homem-padrão, um homem médio, que de fato poderia caminhar pelas ruas de Copacabana (ou, como o próprio autor diz, por qualquer outra cidade do mundo, sendo assim, mais do que um homem de uma tribo, um homem contemporâneo)³⁰ e, assim, se confundir com qualquer outro passante.

No entanto, não somente o detetive Espinosa é um homem comum, como também os criminosos dos livros de Garcia-Roza o são, em especial o criminoso de *Um lugar perigoso*. Nesse romance, somos apresentados ao personagem Vicente, um professor universitário aposentado há cerca de uma década, em razão de um problema médico, a síndrome de Korsakoff³¹. Essa síndrome caracteriza-se como uma perturbação de ordem neurológica em que o indivíduo sofre de uma forte amnésia que apaga tanto suas lembranças mais antigas quanto as mais recentes, de modo que, excetuando-se a inteligência, a lógica do raciocínio e o conhecimento técnico, sua mente é uma espécie de tela em branco em que as imagens surgem sem que se saiba exatamente a veracidade ou a conexão entre elas.

Após se aposentar, o professor Vicente passa a trabalhar como tradutor e, durante a história que nos é relatada, ele trabalha na tradução de uma coletânea de contos de Edgar Allan Poe. No entanto, mesmo conseguindo realizar seu ofício, ele não consegue reter nada que se passa além disso, muito menos consegue recordar-se do que fez ou vivenciou no passado. Dessa maneira, em *Um lugar perigoso*, é também apresentada uma discussão sobre a verdade, de maneira, todavia, distinta do que Rubem Fonseca fez em “Calibre 22”. No caso do romance de Garcia-Roza, a discussão gira em torno do que é o fato ou o que é a imaginação, porque esse personagem não consegue saber realmente se aquilo que pensa é algo que realmente ocorreu ou se é algo que fabulou, fazendo com o que os limites entre uma coisa e outra (entre verdade e imaginação) sejam alargados ou confundidos. Vicente, portanto, não sabe se o que pensa são memórias ou lacunas preenchidas pela fantasia.

Além disso, há, num plano um pouco menos evidente, outras discussões que, inclusive, perpassam toda a obra policial de Garcia-Roza: a solidão do homem na cidade (aspecto sobre o qual já falamos, mas que agora aprofundaremos a partir de outra perspectiva), a questão de um duplo

30 “*Todos os seus romances [refere-se aos romances de Garcia-Roza] situam-se no Rio, embora os crimes neles tratados pudessem acontecer igualmente em outras megacidades do mundo. O interesse do autor não reside em retratar aquela delinquência do Rio sobre a qual os jornais escrevem diariamente, senão a psique do criminoso, os motivos e o que o move para a delinquência*” (Wieser, 2008, p. 109, grifos meus).

31 Nos romances policiais de Garcia-Roza, a sondagem da mente humana, sobretudo dos seus abismos e mistérios, possui grande importância, o que faz deles romances policiais psicológicos, em cuja arquitetura ficcional o autor aproveita os seus conhecimentos acerca da mente humana, uma vez que possui vasta formação e experiência na área da psicanálise.

existente na psiquê humana (algo que pode ser sintetizado pela metáfora de *O médico e o monstro*, de Robert Lewis Stevenson) e, por fim, o sentimento de perseguição (tão comum, na obra de Garcia-Roza, que ele, em 2003, escreveu um romance chamado *Perseguido*, que melhor sintetiza esse seu interesse por essa questão).

Durante o trabalho de tradução dos contos de Poe, Vicente encontrará uma caderneta em que estão escritos os nomes de dez mulheres, sendo que o nome de uma delas, Fabiana, está circulado. Ele não sabe a quem aqueles nomes se referem, sabe apenas que a caderneta foi escrita há dez anos antes desse momento em que a reencontra, período que coincide com a época em que ele lecionava (as memórias de que Vicente tem maior certeza são aquelas que estão de algum modo documentadas, permitindo que ele possa consultá-las e verificá-las, ou seja, ele precisa de arquivos para não as esquecer totalmente). Assim, Vicente supõe que aqueles nomes podem referir-se a antigas alunas, o que, no entanto, não consegue confirmar somente tentando fazer um exercício de rememoração. O suspense começa, porém, quando, após ler esses nomes, uma imagem faz com que ele, ainda que de modo vago e nada convicto, comece a ter a sensação de que assassinou aquelas mulheres. Vicente passa, então, a frequentemente recordar-se de uma imagem: o corpo desmembrado de uma mulher de cujo rosto ele, porém, não se lembra. A partir daí, diversas questões vão sendo sucessivamente suscitadas por Vicente: de quem são aqueles nomes? De quem é aquele corpo desmembrado? Foi ele quem desmembrou aquele corpo? Aquele corpo realmente foi desmembrado, ou seja, houve de fato algum crime? Teria ele cometido um ato tão bárbaro? Vicente faz a si uma série de perguntas e sente-se mal quando aquela imagem surge em seus pensamentos, mas não consegue chegar a nenhuma conclusão apenas raciocinando, o que faz com que ele decida pedir ajuda para investigar tal situação.

É interessante perceber que a perspectiva apresentada no início do romance não é a perspectiva do detetive Espinosa, mas sim a perspectiva de Vicente. Na verdade, a maior parte do livro será dada por um narrador em terceira pessoa que apresentará justamente a perspectiva desse personagem, apesar de que, em outras partes, tenhamos a perspectiva do detetive Espinosa e também de Anita, uma personagem que se envolverá de modo quase fatal com o professor. Isso vai ao encontro do que aponta Marta Rodriguez Nébias, que afirma não haver um padrão narrativo no romance *noir* (Nébias, 2011, p. 49). Do mesmo modo, o narrador que Garcia-Roza constrói em *Um lugar perigoso* não articula uma diegese na qual “os fatos são narrados pelo próprio detetive, de um centro fixo e limitado, sem acesso mental ao estado dos personagens” (Nébias, 2011, p. 49).

No romance em questão, o que temos é exatamente o contrário disso, ou seja, poderíamos caracterizar o narrador do romance sobre o qual nos estamos debruçando como um narrador em terceira pessoa que, embora onisciente, circunscreve os fatos apresentados ao leitor, enfatizando justamente os estados mentais dos personagens, sobretudo suas dúvidas e certezas, bem como seus

desejos e seus impulsos contraditórios. Ao analisar outras obras do autor, Nébias, pensando sobre as características do narrador, escreve

Garcia-Roza nos apresenta um narrador ambivalente, pois, ao mesmo tempo, onisciente e limitado. Onisciente porque parece tudo saber, limitado porque, apesar disso, esconde-se ‘por detrás’ dos personagens, restringindo-se a seus ângulos de visão. Em sua busca pela subjetividade, o autor utiliza-se de um narrador em terceira pessoa que, através do discurso indireto livre, aproxima-se da primeira, tendo as vantagens de mover-se com mais liberdade do que esta permite, já que abrange o ângulo de visão de diversos personagens. O narrador, mesmo não se interpondo diretamente entre leitor e personagens, o faz indiretamente ao esconder-se por trás destes, revelando e analisando seus sentimentos mais íntimos. Esconde-se por trás de uma terceira pessoa que nada mais é do que uma máscara da primeira. Esse tipo de narrador será recorrente nas obras do autor. (Nébias, 2011, p. 49)

Justamente por meio desse narrador que não chega a usar com frequência o discurso indireto livre, mas que nos apresenta o tempo todo os pensamentos mais íntimos dos personagens, é que o leitor se deparará com um homem que em vários sentidos se assemelha a Espinosa. O professor Vicente, por exemplo, vive solitariamente em Copacabana. No entanto, sua solidão é bastante mais profunda do que a solidão do detetive, porque, enquanto o detetive tem a vida profissional na delegacia onde convive com policiais, cidadãos e criminosos, além de sua convivência com Irene, o professor é um homem quase que absolutamente solitário. Não tem amigos, relacionamentos, familiares, o que faz com que viva num estado de quase total e irremediável isolamento, dedicando-se exclusivamente à tarefa da tradução. É evidente que a síndrome da qual é portador é responsável em grande parte por isso, mas, em razão de sutis subterfúgios que o narrador nos fornece, ficamos com uma sensação de que talvez exista um algo a mais que fez com que aquela vida eremita seja uma consequência de atitudes que não necessariamente foram tomadas em razão da doença. Há nesse personagem um temor em relação ao mundo externo ao seu apartamento, mas há também um temor em relação a si, ao seu passado, ao que ele possa ter feito e ao que possa vir a fazer.

Conforme dissemos, Vicente é um homem comum, também um homem médio que, salvo pela doença, não aparenta diferir em nada de seus vizinhos. Os porteiros e o síndico do prédio em que mora chegam até a mostrar alguma simpatia por ele por causa de seus modos gentis e também por ser discreto, silencioso e não criar problemas. Eles possuem até autorização para entrar na casa de Vicente, que deixa geralmente a porta destrancada, porque, quando ele tem crises, é necessário

que alguém lhe ajude. Vicente não traz, num primeiro momento, nada de notável, seus hábitos são corriqueiros e repetem-se dia após dia. Bem como o delegado Espinosa, Vicente vai sempre ao mesmo restaurante, come sempre as mesmas coisas e, assim, vai levando sua vida monótona, sem maiores deleites.

Além disso, Vicente já não vai para longe de seu apartamento, por causa da doença que o desmemoria (de ser portador da doença, ele tem plena consciência). Por Copacabana ser um bairro em que se tem tudo perto, ele fica por lá como se o lugar fosse um raio de segurança de onde não faz questão de sair. Vicente, nesse sentido, funciona como uma espécie de espelho de Espinosa, porém haverá também nele, internamente, uma outra face, uma espécie de um duplo, um outro “eu” dentro de si do qual não tem pleno conhecimento e que, agora em sentido diferente, funciona como uma oposição à Espinosa. É a existência dessa oposição que os aproximará.

Vicente vai à delegacia à procura de Espinosa para conversar sobre a caderneta que encontrou. Fala sobre o nome das mulheres, sua síndrome e a sensação de que as pode ter matado. Espinosa, no entanto, diz que ainda não poderá investigar um suposto crime que não sabe nem se realmente ocorreu, mas, ao mesmo tempo, diz que ficará atento, mesmo porque a situação é bastante estranha. Que tipo de homem, afinal, vai a uma delegacia para confessar um crime que não sabe nem mesmo se realmente cometeu? Esse é o questionamento que Espinosa se faz e que vai mantê-lo vigilante até o momento em que não poderá fazer outra coisa salvo agir.

A solidão de Vicente, no entanto, será suspensa pela aproximação de duas mulheres. A primeira delas é Paula, uma professora, colega do departamento em que trabalhou antes de se aposentar e com quem manteve um relacionamento. Assim que descobre as cadernetas com aqueles nomes, Vicente procura por ela a fim de que ela possa ajudá-lo a elucidar quem eram aquelas mulheres, provavelmente ex-alunas. De modo anormal, Vicente expõe para ela os pensamentos que tem relativos à mulher desmembrada e que desconfia ter cometido um assassinato. A atitude da professora Paula, porém, não condiz com os relatos que lhe são apresentados. Ela tenta desmerecer a importância dos pensamentos de Vicente, buscando mostrar para ele que existe uma série de outras possibilidades para aquelas imagens e indagações; além de se revelar prontamente interessada em se relacionar com ele.

No entanto, essa mulher que rompe a solidão do personagem (como se fosse uma espécie de Irene, no que diz respeito a Espinosa) desaparecerá, e será esse o estopim para que o detetive Espinosa comece a investigar mais pormenorizadamente aquilo que chama de um não-caso, um caso que não sabem nem mesmo se existiu. Um dos policiais subordinados a Espinosa, Chaves, relacionará um almoço que Vicente teria tido com Paula a um local pantanoso próximo a região da Barra da Tijuca e do Recreio dos Bandeirantes chamado canal do Morto, que seria utilizado para desova de corpos. Essa será a linha investigativa por algum momento, mas a dúvida sobre o caso

será expandida por Espinosa: a questão que ele coloca é se essa mulher de nome Paula realmente existiu ou se foi tudo uma fantasia da mente de Vicente. Talvez, em nenhum momento, a solidão desse personagem tenha sido de fato desfeita. Como o único elemento de que Espinosa dispõe sobre a existência dessa mulher são os relatos de Vicente, uma vez que nem mesmo uma investigação foi capaz de encontrá-la, o detetive coloca em questão se tudo não faz parte de uma fábula.

Os discursos narrativos são de tal maneira confundidos que se começa a duvidar de tudo aquilo que se havia tomado conhecimento a partir da perspectiva de Vicente. As perspectivas dessa narrativa alternada entre Vicente e Espinosa passam funcionar, portanto, como fantasia e verdade. O detetive não chega a uma conclusão exata; na realidade, ele cria hipótese após hipótese, aumentando as possibilidades interpretativas e, assim, distancia-se de uma verdade única. Sobre isso, Nébias, marcando a contraposição desse tipo de romance policial em relação ao romance policial tradicional, coloca que

Podemos considerar que no romance policial em sua forma clássica, cujos principais representantes são Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Agatha Christie, o detetive tem como meta a retirada das máscaras que encobrem a verdade e a consequente resolução do problema e restauração da ordem. (...) *o romance de Garcia-Roza transgride a principal regra do gênero ao colocar máscaras, em vez de retirá-las. O detetive é o decifrador de um enigma, e não mero dedutivista, e tem consciência de que não há uma única verdade, mas várias interpretações possíveis.* O bem e o mal não formam mais um dualismo, em que um existe independentemente do outro. Bem e mal formam uma dualidade, ou seja, formam-se na relação de um com o outro. (Nébias, 2015, p. 132, grifos meus)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ao analisar de modo abrangente a literatura policial contemporânea, corrobora esse entendimento. Segundo a professora, “Na indagação sobre a verdade, questiona-se não só a dedução lógica do romance de enigma, a eficácia da técnica analítica, mas também a experiência concreta da perseguição do suspeito como caminho para atingir o sentido último dos fatos” (Figueiredo, 2003, p. 44).

A outra personagem feminina que romperá com a solidão de Vicente é Anita. Ela é uma jovem bastante bonita que reside num apartamento do qual tem ampla visão do apartamento de Vicente. Ela começa a se interessar a distância por aquele homem que não conhece pessoalmente, mas de quem passa a conhecer a monótona e repetitiva rotina. Anita chega, inclusive, ao ponto de comprar binóculos para espioná-lo melhor. Mas ainda não satisfeita, ela começa a aparecer para Vicente na rua de súbito, sem que ele saiba de quem se trata, e também a enviar e-mails para ele numa tentativa de aproximação. Diferentemente de Paula, dessa personagem temos certeza de que

existe no plano do real da narrativa, porque boa parte de suas ações são mostradas a partir da perspectiva dela própria, mas também das perspectivas de outros personagens como Welber, o auxiliar de Espinosa, e também do detetive Espinosa.

Garcia-Roza representa, em seu romance, uma situação bastante característica de Copacabana que é a proximidade entre os prédios, ou seja, entre as janelas. Dessa forma, é comum que um indivíduo tenha acesso visual à casa do outro sem maiores dificuldades. Aproveitando-se de sua vista, Anita, então, passa a fantasiar sobre aquele homem que passa o dia inteiro diante do computador escrevendo e a quem passa a espionar. Mas isso não é, na obra de Garcia-Roza, uma exclusividade do romance que ora se analisa, pois a mesma situação de ver através da janela, inclusive como uma forma de desvendar as personalidades dos moradores, aparece em outros romances, destacadamente em *Uma janela em Copacabana*, o que levou Renata Magdaleno a escrever que “o escritor [Garcia-Roza] não se preocupa apenas em descrever e analisar o movimento das ruas, mas olha além das janelas dos edifícios, para dentro da casa dos indivíduos, analisando como se sentem, como lidam com a solidão e a passagem do tempo” (2008, p. 58).

Sobre esse aspecto, na visão de Marta Rodriguez Nébias, as janelas poderiam funcionar como uma espécie de Biblioteca de Babel em que são aquelas visões que interligam e relacionam os indivíduos que, no entanto, sem conhecerem os fatos, utilizam-se da imaginação para alcançar a verdade (justamente aquela discussão a que nos referíamos anteriormente) (Nébias, 2010, p. 1). Esse *voyerismo* presente também em *Um lugar perigoso* é a forma de que Anita se utiliza para encontrar a sua própria versão sobre a vida e o caráter do homem que observa, transformando, assim, a verdade em algo subjetivo, exatamente como Espinosa faz sem, no entanto, recorrer ao expediente da espionagem, mas que passará, em seguida, a ser identificada como uma forma de perseguição. Para Espinosa, importa ressaltar, a verdade não é uma certeza, mas uma versão, bem como aquele homem para Anita não é o homem tal como ele verdadeiramente é, mas sim uma interpretação subjetiva que ela faz do que ele talvez seja. Nesse sentido, são significativas as palavras do detetive durante uma conversa com Irene no romance *Uma janela em Copacabana*: “Toda certeza, como você disse, é íntima, subjetiva. Certeza não é verdade” (Garcia-Roza, 2001, p. 224).

Vicente, ao perceber que está sendo vigiado pela jovem sente medo, pois, afinal, por quê alguém quereria observá-lo dia e noite? Anita chega a enganar o porteiro do prédio em que Vicente mora (mostrando, de certo modo, as fragilidades do aparato de segurança privado que na cidade cria a falsa impressão de proteção), e vai ao apartamento dele, mas a resposta que Vicente dá ao abrir a porta para aquela desconhecida é justamente que ela pode ser perigosa, ou seja, que não a deixará entrar, pois tem medo dela. A sensação de Vicente, suas dúvidas e temores, recrudescem e, de perseguido, ele passa a ser o perseguidor: como se não bastasse ter aparecido para falar com o

delegado sobre um crime que não sabe se de fato cometeu, nem mesmo se o tal crime existe, ele passa a ser visto pelo delegado nos lugares em que costuma frequentar, tais como a galeria onde costuma comprar comida árabe e a rua em que fica a delegacia. Vicente não tem nenhuma razão aparente para atravessar o caminho do detetive, salvo a de uma certa insinuação que o personagem faz possivelmente para confirmar que o detetive levou a possibilidade de haver cometido um crime a sério e para entender como se daria tal investigação. Espinosa, evidentemente, suspeita daquela situação, pois acredita que não são meras coincidências e, assim, aquilo que Vicente acha que estão fazendo com ele (a perseguição de Anita), passa a fazer com Espinosa, nessa espécie de jogo de espelhos que constitui o romance. Essa situação corrobora o que Nébias já havia identificado como uma marca dos romances em que o detetive Espinosa está presente. Segundo ela,

Em vários romances de Garcia-Roza percebemos uma relativização dos papéis no que tange a essa questão da perseguição: quem é o perseguidor e quem é o perseguido? (...) Espinosa, apesar de ocupar o papel de investigador e perseguidor, muitas vezes se encontra na condição de perseguido³². (Nébias, 2011, pp. 53-70)

Dessa forma, as relações entre Anita e Vicente, entre Vicente e Espinosa e, posteriormente, entre o delegado e aqueles dois parece estabelecer uma sutil analogia relativamente ao conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, pois, da mesma maneira que no clássico, em *Um lugar perigoso* é a aglomeração das ruas que permite tais perseguições. Foi, nesse sentido (o da massa, por esconder uma enorme quantidade de rostos desconhecidos, servir como esconderijo), que Walter Benjamin, ao analisar a poesia de Charles Baudelaire, escreveu que “a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente, está na origem dos romances policiais” (Benjamin, 1989, p. 38). Nesse sentido, vemos o trecho a seguir:

Chovera forte durante toda a tarde. Já era noite quando Espinosa aproveitou a estiada e deixou a delegacia a caminho de casa (...). Dos trajetos possíveis, o que mais agradava (embora fosse o mais longo) era o que passa pela Galeria Menescal, que liga a avenida Copacabana à rua Barata Ribeiro pela rua Anita Garibaldi. A preferência pela galeria se devia ao fato de ela abrigar entre suas dezenas de lojas o pequeno restaurante árabe Baalbeck, onde ele se abastecia para o jantar. Aquele não

32 Sobre isso, no mesmo trabalho, Marta Rodrigues Nébias faz interessante observação, partindo, no entanto, da análise do romance *O perseguido*: “O ponto central do romance, no entanto, é a relativização do próprio título: quem é o perseguido? Otto Rank, analisando as manifestações da ‘dupla personalidade’ em algumas obras literárias, observa que é muito frequente a mania de perseguição pelo duplo, que se desenvolve num estado de loucura (...). Rank deduz da explicação psicanalítica de Freud que a paranoia latente seria uma predisposição ao narcisismo, à qual corresponderiam ideias típicas de megalomania e exagero da personalidade” (Nébias, 2011, p. 63).

era o lugar onde esperaria encontrar o professor Vicente Fernandes, mas era a segunda vez no mesmo dia que se deparava com ele. Na verdade, quase esbarrou nele quando saía do restaurante com seu embrulho de quibes e esfirras. (Garcia-Roza, 2014, p. 92)

Garcia-Roza, bem como havia feito em suas obras anteriores³³, depois de propor no romance a relativização dos conceitos de verdade/imaginação e perseguidor/perseguido, proporrá também a relativização dos conceitos sanidade/loucura, mediante a apresentação da possibilidade de que, no mesmo indivíduo, coexistam duas dimensões extrema e brutalmente opostas, quais sejam, o homem normal e o psicopata; o pacífico e o assassino, em sentido semelhante ao do romance *O médico e o monstro*, de Robert Lewis Steveson. Assim, mais uma vez, é importante ressaltar que Marta Rodriguez Nébias, que recorda ser o próprio detetive Espinosa quem sintetiza as discussões acerca dos desdobramentos sofridos pelo sujeito ao colocar que “*somos todos ao mesmo tempo santos e criminosos*. Doutor Jekyll e Mister Hyde não são criaturas excepcionais da literatura. Doutor Jekyll e Mister Hyde somos todos nós³⁴” (Garcia-Roza, 2003, p. 113, grifos meus).

A possibilidade de que o aparentemente pacato professor Vicente seja um assassino é, como dissemos, colocada pelo próprio personagem. Diante da caderneta cheia de nomes de mulheres, ele passa recorrentemente a pensar em imagens de um corpo feminino desmembrado, um crime de que suspeita ser ele próprio o autor. É, por essa razão, que ele procura o delegado Espinosa, que, no entanto, só passará a investigar mais ativamente quando encontra elementos mais sólidos, ainda que, em verdade, não sejam esses elementos necessariamente factuais, mas sim situações e possibilidades que ele intuitivamente liga umas às outras.

Como já foi dito, Espinosa é uma versão bastante diferente do detetive clássico do gênero policial, pois não é uma máquina de raciocinar que tenta através de conexões sequenciais e lógicas descobrir como um crime foi cometido. Nesse sentido, Goudinho afirma que “Espinosa está muito mais para o policial norte-americano, um tipo moderno que se deixa levar por suas intuições que o levam a produzir mais evidências do que eliminá-las, sem o rigor e a metodologia do policial clássico” (2015, p. 40). Essa é uma das razões para que diversas vezes não consiga chegar a uma conclusão peremptória e fechada dos crimes que investiga ao longo dos romances.

33 Cfr. Nébias, Marta Maria Rodriguez. “*Eu é um outro: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza*”. Dissertação de mestrado. Departamento de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011, p. 141

34 Convém ressaltar um trecho do romance em questão que mostra bem a questão colocada por Garcia-Roza: “A cada dia, e dos dois lados de minha inteligência – a moral e a intelectual –, portanto, fui-me aproximando inexoravelmente da verdade cuja descoberta condenou-me a tão medonha derrocada: que o homem não é verdadeiramente um, mas verdadeiramente dois (...) esses gêmeos antagônicos continuamente em luta no útero mortificado da consciência” (Stevenson, 1997, p. 80 *apud* Nébias, 2015, p. 138).

O problema é que, conforme expõe o escritor argentino Ricardo Piglia no artigo “Leitores Imaginários” do livro *O último leitor* (2006), o detetive desse tipo norte-americano pauta o seu trabalho muito fortemente pela prática, lançando-se cegamente ao encontro dos fatos, deixando-se, dessa maneira, levar pelos acontecimentos que sua investigação fornece, o que necessariamente faz com que novos crimes sejam produzidos, pois o método de deciframento desse detetive moderno é feito crime a crime até que consegue reunir todas as provas de que necessita (Piglia, 2006, p. 92). Assim, nessa sucessão de novos crimes, Espinosa não consegue impedir o criminoso antes que um novo crime venha a ocorrer.

Nesse sentido, Vicente aproxima-se cada vez mais de Anita, o que causa preocupação a Espinosa. Ele chega a encontrá-la para precavê-la em relação ao professor, mas ela parece mais interessada no seu jogo dúbio de perseguição e sedução; jogo que fará, inclusive, com o próprio detetive, chegando a observá-lo de uma praça defronte ao apartamento dele no Bairro do Peixoto. Por alguns instantes ela parece preferir seduzir Espinosa, porém não desistindo, quando tem a possibilidade, de seduzir Vicente, mesmo após um primeiro encontro na casa dele, no qual ela acorda sem as memórias do que fizera na noite anterior, sentindo-se enjoada, porém acreditando que não tenha mantido nenhum contato sexual (pelo que se depreende, Vicente não violentou Anita).

Espinosa, todavia, quer afastá-la de Vicente, mas não dispõe de meios para fazê-lo. Ele não possui nenhuma prova que possa incriminá-lo, seja em algum daqueles crimes que não sabe se são ou não verdadeiros, seja em relação à própria Anita. A jovem, dessa maneira, prossegue movida por um espírito aventureiro e irresponsável que ela identifica como sendo o de uma caçadora. Ela outra vez retorna à casa de Vicente, porém ele faz com que ela, sem saber, ingira algum tipo de droga que a deixa desacordada. Vicente, então, mostra o seu lado terrível, o seu monstro interno, e deixa para trás o sujeito tranquilo para assumir sua face oculta e violenta. Ele a coloca numa cadeira de rodas e a leva até a praia, onde a enterra num vão na areia que é utilizado pelos vendedores ambulantes para esconder suas mercadorias. Welber, o auxiliar de Espinosa, consegue, porém, chegar a tempo, pois Anita havia tentado fazer contato um pouco antes de perder os sentidos.

Espinosa é, então, convocado e vai ao apartamento de Vicente tentar encontrar algum indício do que possa ter ocorrido, o que ele consegue por causa de uma caderneta velha. A falta de capacidade de Espinosa em raciocinar e antever o que aconteceria poderia ter levado a mulher à morte, mas isso não chega a ocorrer porque Espinosa pede ajuda aos bombeiros que, com um cão farejador, encontram-na ainda com vida enterrada na areia da praia. Logo em seguida, porém, Vicente é encontrado morto. Tudo indica que, após levar Anita desacordada para a praia e colocá-la sob o vão de areia, ele tentou se evadir do local, sem conseguir ir muito longe, porém. Vicente parece haver sofrido um ataque cardíaco logo depois de abandonar Anita na praia.

Dessa maneira, embora tenha conseguido com que a moça fosse salva, Espinosa é, como se vê, um homem comum, um funcionário público cheio de imperfeições apenas tentando cumprir o seu trabalho sem nenhuma qualidade ou aptidão excepcional e, muitas vezes, de maneira até mesmo ineficiente, trazendo tantas soluções quanto problemas. Espinosa é, afinal, um anti-detetive, como afirma Luciana Goudinho: “estes personagens (...) se apresentam mais como uma desconstrução deste [o detetive clássico] para a criação do que poderíamos definir como um ‘anti-detetive’, fazendo-se aqui uma analogia ao conceito que Victor Bombert traz de ‘anti-herói’” (2015, p. 68).

A violência, em *Um lugar perigoso*, também difere das violências abordadas nos romances anteriormente analisados, porque, no caso do romance de Garcia-Roza, ela surge imprevisivelmente a partir de uma espécie de psicopatia, envolta do medo do próprio indivíduo que a praticou e que, por não se recordar de tê-la praticado, a dissipa numa cortina entre lembrança e esquecimento, verdade e ficção. *Um lugar perigoso* representa uma cidade contemporânea, cheia de solidão e angústia, em que os homens comuns atravessam anonimamente a multidão.

Conclusão

Na literatura policial carioca contemporânea, a violência e o medo, esse binômio indissociável, se estabelecem como elementos centrais das reflexões acerca da cidade e do indivíduo. Investigando algumas das várias possibilidades de veredas dessa literatura, perscrutamos muitas ruas tal e qual um homem na multidão, um flanêr invisível que deambula observando atentamente a tudo e a todos. Nesse caminhar, vimos que tal binômio pode, por exemplo, estar relacionado à sintomática situação do tráfico de drogas numa favelas, às disputas a ele inerentes e à opressão exercida sobre o local. Nesse sentido, é revelado certo retrato de uma parte considerável da população carioca desamparada pelo Estado e sob o jugo das leis de um poder paralelo. A formação de um traficante, ao longo de toda uma juventude, não é, desse modo, um fenômeno isolado, excepcional, mas sim a representação, e a discussão, de como as condicionantes sociais atuam sobre um indivíduo situado em condições de vulnerabilidade e numa forte cultura que incentiva a criminalidade.

Todavia, essa literatura policial carioca não é estanque, desconhecendo um caminho único a ser seguido. Na realidade, valendo-se de componentes diversos que vão do estritamente policial a até mesmo elementos não pertencentes a esse gênero, ela se alarga, tornando suas fronteiras mais permeáveis e, assim, se hibridizando. Na obra de um de seus autores mais célebres, Rubem Fonseca, vimos relatos que, ainda que se utilizando apenas de vestígios do gênero policial, parecem responder às demandas pelo que seria a regra, a legalidade. Nessa busca, no entanto, os personagens atuam violentamente, como se apenas a violência pudesse aplacar uma injustiça e/ou uma violência anteriormente praticada. Assim, muitas vezes, ocorre um *justiceirismo*, ou seja, um fazer justiça com as próprias mãos, algo que coloca em xeque a própria ideia de que seja possível alcançar a legalidade, o direito, a medida justa.

Além disso, na novela “Calibre 22”, vários assassinatos vão se seguindo até que, quando o investigador, enfim, se depara com o assassino confesso, chegamos ao que Figueiredo (1996) identificou como uma das características da literatura fonsequiana que é a da busca pela verdade, ou seja, a de colocar também em xeque a existência de uma verdade, já que o investigador sequer pode confirmar aquilo que lhe é confessado, mesmo ante tanta violência. Assim, se em *Inferno* encontramos um diapasão de debate que vai das condicionantes sociais à, por outro lado, a própria responsabilidade do indivíduo; em *Calibre 22*, encontramos o apontamento para questões tais como homofobia, machismo e preconceito, mas, mais do que isso, para a questão de se, com uma certa falência social na qual a polícia é inoperante e ineficaz, pode o indivíduo fazer justiça ele próprio com as suas mãos. Ademais, temos uma violência que, passo a passo, coloca em dúvida a

investigação particular de Mandrake, que termina a história “passando adiante” o problema da autoria dos crimes e da culpabilidade do criminoso.

Apesar das muitas diferenças encontradas nessa literatura policial carioca, é bem verdade que existe certa limitação em relação ao espaço retratado, ou seja, à geografia da qual as obras se valem. Identificamos facilmente que a Zona Sul do Rio de Janeiro é o espaço preferencialmente retratado. Mesmo *Inferno*, romance ambientado numa favela, não foge desse padrão. O morro do Berimbau está, afinal, em Copacabana, justamente um dos bairros nobres da cidade. Um dos méritos do livro está, no entanto, em, ao contrário da maior parte da literatura brasileira contemporânea e também da própria literatura policial, não secundarizar a favela como espaço a ser representado e debatido; na realidade, ao privilegiá-la, conseguimos um retrato dicotômico em relação às outras obras e também em relação a Copacabana.

Copacabana é, aliás, o espaço quase absoluto das ações de *Um lugar Perigoso*. Na obra de Garcia-Roza, toda a dinâmica é centrada nas características do bairro que passa, assim, a funcionar como uma espécie não só de núcleo do Rio de Janeiro, mas como um espaço que angaria e, de certo modo, resume as características da cidade, inclusive suas contradições. Nesse romance em que, dentre as obras analisadas, mais claramente encontramos elementos próprios do gênero policial, temos um detetive que ao flairar pelo bairro expõe diversas características do homem médio carioca e também cidadão. Dessa maneira, Espinosa se depara com problemas que compete a ele mesmo resolver, mas que nem sempre conseguirá. Analisando os relatos de um indivíduo que confessa crimes que nem sabe se de fato existiram, esse detetive, de maneira semelhante ao que acontece na novela de Rubem Fonseca, questionará os limites entre a verdade e a ficção, entre o fato e a versão, naquilo que chama de um “não-caso”. Espinosa, ademais, embora seja um detetive, é um homem comum, preocupado em fazer o seu trabalho, mas sem nenhuma aptidão especial. Seu contraponto, o criminoso que investigará, é o contrário dele apenas no que diz respeito a esse posicionamento detetive-criminoso, porque várias características são por eles compartilhadas, como, por exemplo, a solidão e um certo medo, uma certa desconfiança em relação ao mundo que os rodeia.

O mundo externo não é uma preocupação central em *Suicidas*. Nesse romance, não encontramos um questionamento como o que faz *Inferno* ao levar em consideração às questões sociais, nem o que *Calibre 22* propõe ao, de certa maneira, contra-atacar violências e injustiças contidas, por exemplo, no machismo, no preconceito e na homofobia. A preocupação de *Suicidas* é retratar a dinâmica psicológica e comportamental estabelecida entre nove jovens da elite carioca, além de apresentar cenas de uma violência *pulp*, ‘tarantinesca’ e que busca causar certa catarse no leitor. Também localizando seus personagens na Zona Sul do Rio de Janeiro, esse romance tem a distinta característica de praticamente desconsiderar as questões da cidade ou mesmo mais específicas da região. Trata-se de um romance cuja dinâmica se dá principalmente em espaços

fechados e que, dessa maneira, se volta para o interior dos conflitos entre os personagens. *Suicidas* não se preocupa em discutir conceitos como o de inocência ou culpabilidade, condicionantes sociais ou responsabilidade individual, mas apresenta, de modo semelhante a Rubem Fonseca, e um pouco menos, mas também a Luiz Alfredo Garcia-Roza, a questão de verdade ou ficção, fato ou versão, sobretudo por meio de um narrador não confiável.

A questão da inocência e da culpa, que, afinal, Soler (2015) identificou como um dos debates característicos do gênero criminal, também não é colocada em *Oeste*. Nesse *thriller* criminal, temos desde o início a caracterização como criminosos de uma série de personagens que vão se interpondo uns aos outros conforme avança a narrativa. Os personagens de *Oeste* são, de um modo ou de outro, ligados à contravenção carioca, às máfias do jogo do bicho, dos caça-níqueis e das escolas de samba. Nenhum deles está, dessa maneira, preocupado em provar sua inocência, admitindo-se desde logo ou como criminosos ou como cúmplices. A culpabilidade, portanto, é um dado efetivo e não discutido. Esse romance, no entanto, embora parta inicialmente de um apartamento também localizado em Copacabana, é o que mais se expande geograficamente para explorar outros pontos da cidade do Rio de Janeiro e mesmo do Estado, apresentando ações em outros municípios, como, por exemplo, Nilópolis e Angra dos Reis. Dessa maneira, *Oeste* consegue representar outros medos e outras violências não contidas nas demais obras; medos e violências relacionados mais especificamente com a máfia em questão. Apesar disso, o romance dialoga com *Inferno*, porque em ambas as obras encontramos uma preocupação de se pensar as dinâmicas grupais de disputa pelo poder. Ademais, o romance é caracterizado por um ‘choque do real’ que estabelece relação direta com eventos e personagens factuais.

A literatura carioca contemporânea não é, portanto, um corpo homogêneo com sentido único e preocupações iguais. Na realidade, trata-se de uma literatura que se ramifica tanto no sentido de estabelecer relações distintas com o gênero policial, ora se valendo dos seus traços mais característicos, ora ampliando as concepções e os limites do gênero, quanto ao sentido de apresentar preocupações e discussões distintas, mesmo no caso daquelas já mais estabelecidas, como as da distinção entre inocência e culpa ou a de verdade e ficção, fato e versão. Além disso, no que concerne às representações da violência e do medo, temos uma literatura que se preocupa de modo central com esse binômio, talvez porque isso seja intrínseco ao gênero policial, mas também porque essa é uma realidade fundamental do Rio de Janeiro (a convivência com a violência e o seu temor a ela). A literatura policial e criminal carioca contemporânea cumpre, assim, o seu papel de ser um mapa por meio do qual tentamos desvendar um pouco mais da cidade, estabelecendo-se como uma produção cultural indispensável para que compreendamos o lugar em que se vive e a literatura que dele se extrai.

Referências

Corpus:

Fonseca, Rubem. *Calibre 22*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Fraga, Alexandre. *Oeste: a guerra do jogo do bicho*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *Um lugar perigoso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Melo, Patrícia. *Inferno*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Montes, Raphael. *Suicidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Bibliografia:

Barberena, Ricardo Araújo. “A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia”. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, pp. 458-465, out.-dez., 2016.

Bellotto, Tony. *Bellini e os espíritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Bento, Lucas Brazão. *O rito da violência e o sentido justiceiro em contos de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2014.

Bosi, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: Bosi, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1975, pp. 7-22.

Boileau, Pierre; Narcejac, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

Carneiro, Flávio. “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”. In: Carneiro, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. pp. 13-34.

Casadore, Francisco Mariani. *Literatura brasileira contemporânea e mercado editorial: um estudo do romance ‘Inferno’, de Patrícia Melo*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista, 2013.

Castanheira, Cláudia. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 36, 2010, pp. 241-250.

Ceia, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. [Último acesso: 7 de setembro de 2018]

Cortázar, Julio. *Valise de cronópio*. Org: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectivas, 2006.

Costa, Flávio Moreira. “Existe uma literatura policial brasileira?”. In: *Cândido*, nº 6, jan. 2012, pp. 18-23. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/candido06.pdf>. [Último acesso: 27 de fevereiro de 2018]

Dalcastagnè, Regina. “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, pp. 18-31.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DaMatta, Roberto. *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Dujisin, Matías Rebolledo. “Representación de la violencia y la marginalidad en el discurso de Cidade de Deus e Inferno”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 45, jan./jun. 2015, pp. 203-222.

Eco, Umberto. *Em nome da rosa*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

Fajardo, Elias. “Em ‘Calibre 22’, Fonseca trata temas pesados com leveza”. *O Globo*, 1 de abril de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-em-calibre-22-fonseca-trata-temas-pesados-com-leveza-21144213>. [Último acesso: 7 de junho de 2018]

Fernandes, Rinaldo. “O conto brasileiro no século 21”. *Jornal Rascunho*, nº 141, s.p., 2011. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-conto-brasileiro-do-seculo-21/>. [Último acesso em: 11 de julho de 2018]

Férrez. “Cidade de Deus, texto especial para a nova edição do livro de Paulo Lins”. Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2013/07/cidade-de-deus-texto-especial-para-nova.html>. [Último acesso: 23 de julho de 2018]

Filgueiras, Carmen de Paula. *A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, 2012.

Figueiredo, Vera Lucia Follain de. “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca”. In: *Literatura e Sociedade*, nº 1, v.1, dez. 1996, pp. 88-93.

_____. “O assassino é o leitor”. In: *Matraga – Revista do Instituto de Letras da UERJ*, v. II, n. 4-5, jan.-ago. 1988, pp. 20-26.

_____. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Fonseca, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O melhor de Rubem Fonseca: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Freitas, Adriana. “Romance policial: origens e experiências contemporâneas”. In: *Revista Contracultura*, nº 1, 2007. Disponível em: http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas_artigo_romance_policial.pdf [Último acesso: 27 de fevereiro de 2018]

Gabriel, Ruan de Sousa. “O escritor boêmio que criou um detetive bossa-nova”. *Revista Época*, 24 de março de 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/03/luiz-lobes-coelho-o-escritor-boemio-que-criou-um-detetive-bossa-nova.html>. [Último acesso: 28 de fevereiro de 2018]

Garcia-Roza, Luiz Alfredo. “O Sherlock de Copacabana: entrevista” [Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado]. *Folha de São Paulo*, 6 de dezembro de 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200306.htm>. [Último acesso: 27 de fevereiro de 2018]

_____. *Berenice procura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Céu de Origamis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Goudinho, Luciana da Silva. *Espinosa e Diomedes: um estudo sobre o detetive contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.

Grillo, Carolina Cristoph. *Coisas da vida no Crime – tráfico e roubo em favelas cariocas*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Highsmith, Patricia. *O Talentoso Ripley*. São Paulo: Companhia das Letras. Col. Companhia de Bolso, 2012.

Jaguaribe, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia, cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. “Choque do real. Entrevista com a ensaísta Beatriz Jaguaribe” [Entrevista concedida a Luiz Zanin]. Blog *Luiz Zanin – Cinema, cultura & afins*, 21 de outubro de 2007. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/choque-do-real/>. [Último acesso: 11 de julho de 2018].

Kuster, Eliana; Pechman, Robert Moses. “Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do ‘ruim do mundo’”. In: *Soc. estado., Brasília*, v. 22, n. 3, dez. 2007, pp. 593-620.

Leite, Márcia Pereira. “Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro”. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, out. 2000, pp. 43-90.

Lins, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1947.

Lucas, Fábio. “Aspectos da ficção brasileira contemporânea”. In: *Revista Letras*, v. 20, 1972, pp. 214-231.

Magdaleno, Renata Fernandes. *Certeza não é verdade: Romance policial e experiência urbana*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

Marcolini, Bárbara. “Livro recupera história sobre a guerra entre os sucessores do bicheiro Castor de Andrade”. *O Globo*, 1 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/livro-recupera-historia-sobre-guerra-entre-sucessores-do-bicheiro-castor-de-andrade-14706486>. [Último acesso: 23 de julho de 2018]

Massi, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Mendes, Fábio Marques. *Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias Terrivelmente Felizes*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

Montes, Raphael. “Literatura policial no Brasil – I”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 mar. 2016a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasili-1-18640130>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

_____. “Literatura policial no Brasil – II”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 2016b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-ii-18687271>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

_____. “Literatura policial no Brasil – III”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 fev. 2016c. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-iii-18719711>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

_____. “Literatura policial no Brasil – IV”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 2016d. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-iv-18771282>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

_____. “Literatura policial no Brasil – V”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mar. 2016e. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-v-18817868>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

_____. “Literatura policial no Brasil – VI”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2016f. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasilvi-18867874>. [Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018]

Mussa, Alberto. *O Senhor do Lado Esquerdo*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

Nebias, Marta Maria Rodriguez. *Eu é um outro: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza*. Dissertação de mestrado. Departamento de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

_____. “Figurações da personagem detetivesca”. In: *Letras de Hoje*, v. 52, n. 2, Porto Alegre, abr.-jun. 2017, pp. 183-191.

_____. “Janelas da alma: um olhar sobre o gênero policial. In: *Darandina*, Revista online da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, v.2, nº 2, dez. 2009, pp. 1-11.

_____. “O médico e o monstro: fragmentação e desdobramento do sujeito em *Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza”. In: AA.VV. *Manifestações do outro-eu na literatura: fragmentações e desdobramentos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

Oliveira, Gabriela Nunes de Deus. *A narrativa policial de Rubem Fonseca: o caso Mandrake, a bíblia e a bengala*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade do Espírito Santo, 2014.

Palacios, María Ángeles Elena Palacios. *Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial*. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, 2007.

Pellegrini, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”. In: Pellegrini, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008a. pp.177-205.

_____. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”. In: *Crítica marxista*, Unicamp, 2005, pp. 132-153.

_____. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, jul-dez. 2004, pp. 15-34.

Piglia, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Pinto, Manuel da Costa. “Panorama de la prose brésilienne”, *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n. 83, 2005, pp. 29-44.

Poe, Edgar Allan. *Assassinatos da rua Morgue e outras histórias*. São Paulo: L&PM Editores, 2002, pp. 9-29.

_____. “O homem da multidão”. In: Poe, Edgard Allan. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.

Reimão, Sandra Lúcia. “Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades”. In: *Miscelânea*, v. 16, jul.-dez. 2014, pp. 15-33.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.

_____. *O que é romance policial?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Resende, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Rocha, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil. Ou: ‘a dialética da marginalidade’”. In: *Letras*, n. 32, dez. 2013, pp. 23-70. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>. [Último acesso em: 7 de setembro de 2018]

Rodrigues, Sérgio. “Rubem Fonseca parece encher obra com esboços retirados do lixo”. *Folha de São Paulo*, 8 de abril de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873569-rubem-fonseca-parece-encher-nova-obra-com-esbocos-tirados-do-lixo.shtml>. [Último acesso: 7 de junho de 2018]

Sennet, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Schøllhammer, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [online], n. 29, Brasília, 2007, pp. 27-53.

Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2074/1643>. [Último acesso: 7 de setembro de 2018]

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Silva, Dionísio. *Rubem Fonseca, proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

Soler, Elena Losada. Patrícia Melo. “‘Novela de favela’ y novela criminal. Géneros (s)”. In: *Abriu: Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 3, 2014, pp. 9-27.

Vargas, Gilka Padilha. “O choque do real em Amarelo Manga”. In: *Sessões do Imaginário*, v. 19, n. 31, 2014, pp. 96-106,

Vassallo de Lopes, Maria Immacolata. “Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña”. In: *Comunicación y Sociedad*, n. 2, jul-dec. 2004, pp. 71-97.

Wieser, Doris. *Crímenes y Sus Autores Intelectuales: Entrevistas a Escritores del Género Policial En America Latina y Africa Lusofona*. Munique: Martin Meidenbauer, 2010.

Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *O Condomínio do Diabo*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

Zolin, Lúcia Osana. “*Inferno*, de Patrícia Melo: gênero e representação”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 28. Brasília: UnB, 2001, pp. 71-86.