

QUEM É O BANDIDO? A NARRATIVA POLICIAL NA LITERATURA BRASILEIRA

MARCO ANTÔNIO DE ALMEIDA*

RESUMO

O artigo analisa a presença do gênero policial na literatura brasileira, buscando destacar algumas homologias estruturais entre essa produção e determinadas visões acerca do Brasil. Através da análise de algumas obras "paradigmáticas" é traçado um painel que leva em consideração o diálogo dessa produção com as mudanças sociais e políticas das últimas décadas, bem como com novas propostas estéticas "pós-modernas" e com a modernização do mercado editorial brasileiro.

* Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp. Professor-substituto do Departamento de Sociologia da PUC-SP.

No centro do debate sobre o pós-modernismo está o pressuposto que os signos da cultura popular e as imagens dos meios de comunicação estão assumindo uma importância cada vez maior para os indivíduos (segundo alguns autores, cumprindo a função de definir o próprio senso de realidade dos indivíduos). Ao mesmo tempo, o "estilo" ganha prioridade sobre o conteúdo, tornando cada vez mais difícil encontrar critérios unânimes e invioláveis que distingam entre arte e cultura popular. O que não significa que a discriminação cultural tenha acabado, ou que as hierarquias de gosto estético e cultural não existam mais; apenas, me parece, que elas se rearticularam de novas e inéditas formas, formas que talvez os velhos paradigmas de análise cultural não consigam captar a contento. O imbricamento de esferas e de suas lógicas torna o panorama mais nebuloso.

Analisando um contexto histórico diverso, o do Brasil dos anos 30/40, Renato Ortiz observava que o trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes trazia duas conseqüências: de um lado, abriu-se um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais; de outro, o processo de modernização do campo cultural brasileiro, ao fazer artistas e intelectuais atuarem dentro da lógica comercial (colocando-os como parte do sistema empresarial) cria-lhes uma gran-

de dificuldade para a construção de uma visão crítica em relação ao tipo de cultura por eles produzida (Ortiz, 1988). Hoje, por razões diversas das daquele período, ocorre um novo imbricamento entre os campos da cultura popular e da cultura erudita. Abre-se, assim, um leque de questões que aguardam repostas: qual seria o espaço, hoje, para as transgressões

estéticas e formais? Em que medida essas inovações não acabariam se submetendo à dinâmica de incorporação das novidades pela indústria cultural? Teriam os artistas e os intelectuais que capitular definitivamente aos ditames do mercado? Por outro lado, seria possível pensar a produção cultural sem considerar as exigências desse mercado, que iriam muito além do que uma mera análise econômica poderia revelar? Haveria mesmo uma grande unicidade da cultura de massa ou existiriam nichos de criatividade e rebeldia dentro dela? Será que o termo "cultura de massa" ainda é válido para descrever a cultura produzida industrialmente? A noção de "segmentação" daria conta das dinâmicas da indústria cultural?

A análise da narrativa policial na produção literária brasileira contemporânea pode apontar elementos para pensar melhor algumas dessas questões em aberto. Por ter se constituído junto com a modernidade, o gênero policial me parece uma boa ferramenta heurística para captar e, em certa medida, preencher algumas das lacunas deixadas por certas abordagens da cultura

contemporânea por demais presas à oposição cultura erudita X cultura de massa. Na minha perspectiva, trata-se de uma produção que, ao conjugar, em maior ou menor grau, uma fórmula consagrada pelo campo do entretenimento a preocupações relacionadas a algum tipo de compromisso ou crítica social, acabou demarcando para si um território extremamente ambíguo.

Essa produção foi criticada por transmitir um painel parcial ou fragmentado da sociedade – com o agravante de fazê-lo, muitas vezes, recorrendo à simplificação ou às facilidades possibilitadas pela fórmula do policial. Caberia perguntar: que filme ou livro poderia ser hoje apontado como exemplo em matéria de traçar esse improvável retrato incompleto? Creio que o gênero policial funcionou, em anos recentes, como um “cenário”: na impossibilidade de realização da “forma total”, o gênero funcionaria como a moldura que daria parâmetros para a construção da narrativa e parâmetros para investigação de uma dada realidade. Mais que discutir os resultados propriamente estéticos dessa empreitada, o que me parece mais curioso é o fato de que seja a narrativa policial a assumir no Brasil contemporâneo certo papel crítico dos costumes e da sociedade. No mínimo, um sintoma de que as coisas não andam muito bem.

LITERATURA URBANA E O DESENVOLVIMENTO DA NARRATIVA POLICIAL NO BRASIL

O processo de modernização brasileiro anterior à eclosão da II Guerra Mundial apresentava alguns traços comuns aos dos demais países latino-americanos, como observa Néstor García Canclini: expansão restrita do mercado, democratização para minorias e renovação das idéias sem grandes reflexos nos processos sociais (Canclini, 1997). No campo literário, a análise empreendida por Roberto Schwarz ilustra a lógica desse processo paradoxal no séc. XIX, mostrando como a obra de Machado de Assis revela a iniquidade das relações pré-capitalistas

no Brasil, apontando as contradições presentes na absorção do ideário liberal-burguês por nossas elites. E mais: o faz de um ponto de vista eminentemente urbano e cosmopolita, que também marcaria, posteriormente, o Modernismo (Schwarz 1988 e 1990). Isto pelo menos até a década de 30, que presenciaria o retomo da hegemonia do regionalismo em nossa literatura. Embora não seja o caso de discutirmos o tema aqui, vale ressaltar a ambigüidade e defasagem em relação à realidade social em mudança. A temática urbana demorou a manifestar-se novamente na literatura brasileira, apesar de já estarem dadas as condições materiais. Fato talvez explicável por um certo conservadorismo de público e crítica, ainda próximos dos valores e ideologia da burguesia agrária, ou por uma visão de identidade nacional muito presa à idéia de natureza. Talvez. O importante é que o surto desenvolvimentista da segunda metade dos anos 50, passando pelas décadas de 60 e 70, rompeu em parte com esta visão.

O gênero policial, por sua vez, vem marcando presença no mercado editorial brasileiro desde a década de 20, mas será a partir da década de 30, com os livros da *Série Negra* e *Coleção Paratodos*, da Companhia Editora Nacional e da *Coleção Amarela*, da Editora Globo (que publicavam os clássicos do gênero, muitas vezes traduzidos por grandes escritores da época), que sua presença se consolidará. Este tipo de ficção passou a oferecer modelos e temáticas diferentes para o público. O prestígio absoluto, sem dúvida, é dos autores estrangeiros; alguns brasileiros que tentaram se dedicar ao gênero fizeram-no através da utilização de pseudônimos, como Ronnie Wells (Jerônimo Monteiro) e King Shelter (Patrícia Galvão – Pagu).

As primeiras tentativas de produção de narrativas policiais no Brasil, ainda na década de 20, possuíam um caráter fortemente paródico. A chave cômica presente em diversas narrativas policiais brasileiras sinaliza, nesse sentido, a defasagem e a inadequação destas em relação aos modelos consagrados, mostrando no limite a

inverosimilhança de seus paradigmas quando aplicados ao “tamanho fluminense”, na expressão de Roberto Schwarz.¹ Mesmo autores que buscavam “levar a sério” a ambientação de histórias policiais em terras tupiniquins acabavam por estabelecer “pactos de leitura” com seu público, expurgando determinadas características nacionais para garantir a verossimilhança do relato. É o que podemos observar, por exemplo, na orelha do livro *O homem que matava quadros*, de Luiz Lopes Coelho, de autoria do crítico Thomaz Aquino de Queiroz. Após um breve comentário sobre as dificuldades que um autor de narrativas policiais encontra no Brasil, ele apresenta o protagonista do livro, o delegado Leite:

... o Dr. Leite, – e é ele quem representa a polícia e a organização policial em seus contos, – é o delegado brasileiro com todas as britânicas qualidades de calma, tirocínio, astúcia, que a literatura inglesa consagrou e, sobretudo, com o mais absoluto respeito pelos direitos do homem. Figura, convenhamos, perfeitamente encontrável em nossos quadros policiais, apesar da brutalidade, desaparelhamento e ineficiência quase total que os caracterizam, o que permitiu a Luiz Lopes Coelho desenvolver suas tramas de acordo com o que realmente aconteceria no caso de um crime revestido de mistério ser entregue, exclusivamente, à habilidade de um homem como o Dr. Leite, sem qualquer interferência, e danosa interferência, da máquina policial como a conhecemos aqui (Coelho, 1961, grifos meus)

O que ressalta do diagnóstico de críticos e autores é que a “falta de clima” para a ambientação de narrativas policiais no Brasil decorre diretamente da própria estrutura social do país e de suas instituições. Impossível, portanto, levar o gênero “a sério” nessas condições. Assim, o que se configura nessas primeiras obras da literatura policial brasileira é a exacerbação do elemento cômico nas narrativas, indicador do deslocamento do modelo que, através da metalinguagem, transpõe para o texto o contexto nacional, onde *tudo* – em princípio – é passível de ser abordado comicamente. Componente

de construção nos textos clássicos da literatura policial, o cômico passa entre nós a sublinhar as limitações impostas às regras desse tipo de narrativa a partir da realidade local, que justifica a necessidade destas alterações. É como se, dada a inexistência ou a insuficiência dos elementos estruturais que proporcionaram o nascimento e desenvolvimento do gênero em seus países de origem, a narrativa policial só pudesse estabelecer-se entre nós (sem denunciar seu caráter inautêntico) de uma forma, dependendo do ponto de vista, amaneirada ou degradada, como paródia, blague ou sátira. Essa é, na verdade, uma meia-explicação, que não dá conta do problema como um todo. Afinal, a apropriação da narrativa policial nessa chave cômica relaciona-se também com uma das linhas fortes de nossa cultura e literatura uma vertente cômico-popular há muito estabelecida no Brasil. (Reimão, 1987) Por outro lado, houve outra forma de apropriação do gênero, especialmente a partir dos anos 60, representada tanto por romances-reportagem/romances-denúncia, como por obras ficcionais claramente assumidas. Embora elementos cômicos nessas obras estivessem ausentes (ou presentes de maneira subordinada), também podemos observar nelas as discrepâncias entre o modelo original e sua ressemantização local.

O contexto dos anos 60 foi decisivo na adoção de novos formatos literários por parte dos autores do período. A violência crescente nas cidades de alguma maneira passou a explicitar o seu inverso: o poder. A lei também era instaurada violentamente. Esta arbitrariedade do Estado repressor constituiu uma das razões da valorização de determinado tipo de literatura que surgiu então, preocupada em revelar os mecanismos ilegítimos que sustentavam o regime e suas nefastas conseqüências sociais. Eram “romances-denúncia” que bebiam de fontes diversas: a linguagem jornalística, o romance-reportagem (na linha de Truman Capote, em *A sangue-frio*), a narrativa policial e o memorialismo. Na passagem dos anos 70 para os 80, a crítica literária empreendeu uma revi-

são dos romances publicados nesse período. Davi Arrigucci Jr., por exemplo, comentando, entre outros, *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, aponta como uma das características dessas obras a junção desconjuntada entre alegoria e realismo na busca da totalidade, notando aí o traço fragmentário do jornalismo (Arrigucci, 1979). Elementos do cânone policial, especialmente nas modalidades *noiree* de espionagem, estão presentes em boa parte das obras, embora de maneira desigual – subordinada, em Callado; incidental, em Francis; assumida ostensivamente em Louzeiro, sobretudo em seus romances posteriores, como *Aracelli, meu amor* e *20^a axioma*.

A CONSOLIDAÇÃO DO POLICIAL À BRASILEIRA: RUBEM FONSECA

As décadas de 60 e 70 marcam a centralidade da cena urbana como palco privilegiado das narrativas dos autores que surgiram no período, autores como João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Dalton Trevisan, Roberto Drummond, etc. A obra de Rubem Fonseca também se filia a essa tendência urbana, destacando-se, entretanto, pelo tratamento dado à violência e pela utilização de referências outras que não as puramente literárias, voltando seu olhar para os códigos da cultura e literatura de massa.

Embora em seus primeiros livros de contos predomine o tom intimista e o quarto dos protagonistas seja um dos cenários privilegiados das narrativas, esse espaço interior, na sua solidão e estranhamento, pressupõe e relaciona-se o tempo todo com o espaço exterior da grande metrópole. A cidade é o grande espaço público e indiferenciado que acolhe a todos. Como observa Elizabeth Lowe:

A rua é o agente unificador da ficção de Fonseca, fornecendo o laço físico e espiritual entre os

extremos da experiência urbana, e, ao mesmo tempo, simbolizando o caminho da busca em que seus protagonistas estão inevitavelmente envolvidos. A cidade, além de refúgio do eu e dos outros, é também um beco sem saída, a única possibilidade quando o protagonista não tem mais para onde ir (Lowe, 1983: 53).

Na ficção urbana de Rubem Fonseca, a cidade é sempre aquela em que os extremos podem, a qualquer momento, se tocar. O processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 ampliou enormemente a distância entre ricos e pobres. Configuraram-se assim duas culturas quase que distintas, cujo estranhamento recíproco é dado pelo olhar: “Fonseca utiliza-se do artifício de descrever os extremos físicos da experiência urbana através dos olhos de alguém não acostumado com o que está testemunhando” (Lowe, 1983: 53).

Nesse contexto, a utilização da narrativa policial é uma forma quase que estratégica para a apresentação de uma realidade urbana conflitiva e contrastante. O impulso hermenêutico dessas narrativas, expresso no binômio caminhar-observar que caracteriza seus personagens, esquadrinha e investiga o espaço físico e social, que não é transparente como aparenta à primeira vista: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar” (Fonseca, 1987: 55). O homem que caminha pelas ruas, seja ele *flâneur* ou detetive, é uma constante na ficção de Rubem Fonseca. O que emerge dessas peregrinações urbanas é, ao mesmo tempo, um depoimento de barbárie e de civilização, que opõe a cidade onírica e ideal – muitas vezes, evocação nostálgica da cidade antiga – à cidade concreta, violenta e moderna.

Caminhar e observar, as duas atividades que caracterizam a *flânerie*, revestem-se, no caso das personagens fonssequianas, de um caráter especial. Talvez caiba uma comparação com outro personagem famoso – embora personagem de si mesmo –, Rétif de la Bretonne: “A *flânerie* de Rétif é ativa e utilitária. Ele não se limita a observar as prostitutas, mas quer

regenerá-las; não observa o crime como um esteta, mas como um justiceiro.” (Rouanet, 1988: 48) Destaca-se aqui o impulso hermenêutico subjacente ao deambular urbano; é bom não esquecer que o *flâneur* e o justiceiro são os ancestrais do moderno detetive. Como Rétif, eles observam, investigam, esquadrinham os espaços urbanos – não pelo conhecimento em si, mas para melhor poder atuar sobre a realidade.

Esse impulso iluminista, entretanto, é muito mais ambíguo no universo urbano de Rubem Fonseca. Ele pode estar claramente presente nas intenções de Augusto/Epifânio, que – enquanto alfabetiza prostitutas, conversa com mendigos e caminha pela cidade, em “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro” –, possui um objetivo para seu livro: “...encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade.”. Mas essa intenção transcendente, contraditoriamente, assenta-se sobre uma perspectiva de vida quase niilista: “Nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal. Ao contrário do que o Velho disse, a falta de esperança me libertou.” (Fonseca, 1992: 19-47) Esse niilismo pode ser, talvez, uma forma de defesa, como o cinismo do personagem Mandrake, que não o impede, contudo, de ver no amor o sentido para a vida. Já não é o caso dos personagens Vilela (do romance *O caso Morel*, 1973), ou mesmo Mattos (Agosto, 1990b), que são profundamente céticos, testemunhas lúcidas e impotentes de um mundo que se desagrega. O impulso iluminista, por fim, encontra seu reverso nas figuras marginais dos contos “Feliz ano novo” e “O cobrador”: o conhecimento do ordenamento da realidade é utilizado para materializar seu inverso, o caos. Esses personagens não são os arautos de uma nova ordem, mas os mensageiros do Apocalipse.

Rubem Fonseca remete à recorrente problemática da modernidade encenada pelas narrativas policiais: a repressão institucional de aparelhos policiais voltados para o controle individual, a rarefação do tecido social e a crise

de identidade dos sujeitos. Recoloca-se aqui a tensão provocada pelo agenciamento de uma forma literária de massa: como fugir à estereotipia que caracteriza os personagens da narrativa policial? Rubem Fonseca, em seus melhores momentos, da mesma maneira que outros autores consagrados, expande os horizontes da forma policial através de transgressões sobre os códigos do gênero. Essas transgressões serão basicamente de duas naturezas: *ético-morais*, quando enfoca personagens situados no topo da escala social em situações dúbias e por vezes perversas, e *genéricas*, ao embaralhar os papéis e funções classicamente destinados aos personagens através de uma caracterização ambígua e problematizada dos mesmos.

Na ficção de Fonseca a problematização dos personagens relaciona-se com sua permanente condição intermediária, que os irmana na marginalidade: vivendo entre pólos opostos, o alto e o baixo, a riqueza e a miséria, a lei e a transgressão, por mais que se identifiquem a um deles, não conseguem forjar um pertencimento completo. Essa condição decorre da específica configuração social brasileira, onde a modernização capitalista periférica reuniu um sistema individualista baseado em leis universais a outro sistema, hierárquico e baseado em relações pessoais (Da Matta, 1981; Velho, 1994).

O personagem do delegado incorruptível (Vilela, Guedes, Mattos), em sua busca incessante pelo cumprimento dos direitos e da lei, ilustra as agruras da constituição de um indivíduo-cidadão, referido a um conjunto de leis universais, numa sociedade hierárquica e relacional. Já Mandrake, e, em menor grau, Gustavo Flávio (*Bufo & Spallanzani*, 1986), embora vivam eventuais dramas de consciência, apontam para o modelo do “malandro-herói”, aquele que flutua entre as camadas sociais e vive no limite dos códigos sociais, extraindo sua força dessa situação intermediária e de seu poder relacional. Restam os personagens efetivamente marginais, cuja única forma de mediação com o sistema social é a violência.

Um dado importante a respeito do espaço urbano retratado nas obras de Rubem Fonseca, além de sua dualidade social, é seu caráter de incessante transformação, pois passa por um processo de modernização. A cidade que aparece nas narrativas é a metrópole de um país em desenvolvimento que começa a abraçar hábitos consumistas e um estilo de vida diferenciado – cujo modelo cada vez mais presente é o do *american way of life*, legitimado pelos meios de comunicação. O *ethos* de uma vida e uma cultura interioranas vai sendo deixado para trás. A sociedade de consumo, o “capitalismo selvagem” e a cultura de massa tomam-se as referências obrigatórias desse novo contexto urbano.

A presença da sociedade de consumo como índice de modernidade é tratada, porém, de maneira ambígua – com desdém, pelos personagens mais ricos e intelectualizados, que a ela têm acesso, e com fascínio, pelos personagens mais pobres e dela apartados: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque” (Fonseca, 1990a: 13).

Esse fascínio pode ser a expressão de um novo tipo de sensibilidade, revestindo-se de um caráter lúdico – como a seqüência no supermercado do bandido-herói Camilo Fuentes em *A grande arte*, onde a atração pelas mercadorias, erotizada na sua analogia com a sedução feminina, não se consuma no ato em si (sexual/mercado lógico), mas vira pura fruição: “Fuentes gostava de andar no interior de supermercados, olhar as mercadorias das prateleiras, ver as mulheres fazendo compras.(...) Mulheres desfilando e mercadorias coloridas dispostas em prateleiras, ao alcance da mão, eram para Fuentes um espetáculo fascinante” (Fonseca, 1983: 145).

A atração pela sociedade de consumo, pelo mundo das mercadorias mediado pelos meios de comunicação de massa, está longe de ser um sentimento alienado. Na prosa fonsequiana é comum o salto desse registro inicial para um

outro mais violento, que expressa uma espécie de “rebeldia primitiva” adaptada às circunstâncias modernas:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando a minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de me cobrarem 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. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha (Fonseca, 1979: 168).

A violência como única possibilidade de expressão é o corolário da exclusão social, o reverso da moeda da modernização que marca

a passagem dramática de um universo marcado pelas relações e moralidade pessoal, para um mundo dominado pelas leis gerais e universalizantes, sempre aplicadas para quem não tem mediadores (ou padrinhos) (...) Em nosso universo social, à falta de relações de compadrio, altas amizades e laços poderosos de sangue, lança-se mão da violência como o único 'padrinho' possível. Ela passa, assim, a ser um mediador básico entre a massa de destituídos e o sistema legal que torna a exploração social 'inevitável' e 'justa' aos olhos dos dominantes (Da Matta, 1981: 191).

Há que se considerar que a violência não é privilégio apenas dos “marginais”. A violência do processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 alimentou outros tipos de violência: além daquela dos pobres (encarnada nos marginais e assaltantes), também a institucional (da polícia e seus “esquadrões da morte”) e a das elites (expressa pela manipulação das leis, pelos jogos de poder das grandes corporações).

Talvez seja possível ver na violência da ficção fonsequiana uma exacerbação da socia-

bilidade contemporânea dos grandes centros brasileiros, onde a polarização econômica criou grupos sociais que se temem mutuamente, não se reconhecendo pertencentes ao mesmo universo. A pobreza urbana, elemento indissociavelmente ligado à violência, adquire uma explicitação mais agressiva nas narrativas em que predomina o ponto de vista dos “marginais”: é como se a carência gerasse numa espécie de “punição” do corpo social que a ignora. A pobreza é tematizada diversas vezes na obra de Rubem Fonseca, não apenas no seu aspecto material, mas também no aspecto simbólico, da pobreza de elementos cognitivos para lidar com a realidade, da incapacidade de se inserir no mundo contemporâneo, da perda das raízes e do contato com um passado que acenasse com uma solução de continuidade para essas vidas miseráveis. Uma realidade sem horizontes utópicos: “Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Nem um livro sequer à vista. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. A pobreza é pior do que a morte” (Fonseca, s.d.: 239).

Em *A grande arte*, a pobreza e a violência aparecem novamente entrelaçadas em microcenários da vida cotidiana do Rio de Janeiro: Mandrake descrevendo para o sócio os mendigos que vira se engalfinhando por restos de comida nos fundos de um restaurante, Camilo Fuentes no subúrbio negociando a compra da córnea de uma jovem com a mãe dela. Mas o que realmente se destaca nesse romance é a analogia que ele faz com a estrutura social brasileira que articula pobreza e violência. Trata-se de uma narrativa policial de exceção, onde armas brancas são onipresentes, ocupando o lugar tradicionalmente reservado às armas de fogo. Produto artesanal, a faca, instrumento útil e ao mesmo tempo letal, encontra-se a meio caminho entre a rudeza de punhos e porretes e a sofisticação tecnológica de pistolas e metralhadoras, entre a natureza primitiva e a indústria. É como se o Brasil não tivesse ainda atingido o patamar das quadrilhas de gângsteres de Chica-

go, mas já tivesse superado o nível de vizinhos mais pobres, como a Bolívia – é bom lembrar aqui que Fuentes utiliza-se somente de sua força bruta, além de sentir imenso ódio pelos “brasileiros exploradores” que mataram seu pai. É como se na divisão internacional do crime, assim como na do capital, o Brasil também ocupasse uma posição subalterna. O descompasso entre a aspiração à modernidade e a realidade de país subdesenvolvido, inserido periféricamente no sistema global, já havia sido tematizado anteriormente por Rubem Fonseca em alguns contos, como “Encontro no Amazonas”, e continuaria presente em obras posteriores, como *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Como observa Deonísio da Silva,

A grande arte é, pois, o romance policial tardio em nosso país. (...) As falcatruas que se escondem por trás da organização identificada como Aquiles Financeira só poderiam ser inseridas num romance como A grande arte, que, como sói acontecer na ficção de Rubem Fonseca, tem o seu tempo e o seu lugar: anos 70, Rio de Janeiro. Os indicadores de uma economia de escalas, exercida através de conglomerados, estão presentes em A grande arte e revelam essa nova fase do capitalismo brasileiro, que economistas e sociólogos classificaram como tardio. (Deve ser por isso, em parte, que nossa literatura sofre uma evolução tardia e que o romance policial quase repete os modelos de romances norte-americanos dos anos 40 a 60) (Silva, 1989: 129).

A utilização da forma policial na exploração do contexto nacional da época mostrou, com *A grande arte*, sua pertinência, e fincou a bandeira que marca a posse legítima de um pedaço do território da ficção brasileira para o gênero.

RUBEM FONSECA, A “AURA” E A CULTURA DE MASSA

Uma das características do “estilo americano” presente na obra fonsequiana e que tam-

bém irá marcar a nova geração é o diálogo com o cinema explicitado na prosa do escritor através da coloquialidade dos diálogos, do ritmo ágil, da visualidade narrativa, e, mais tematicamente, através de uma série de citações cinematográficas. Seu quarto romance, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) não foge a essas características, em certa medida até exarcebando-as, já que seu protagonista é um cineasta.

O romance desenvolve duas linhas de ação. Na primeira, uma mulher pede ao protagonista que lhe guarde uma caixa de pedras coloridas, que ele considera inicialmente apenas como adereços carnavalescos. O posterior assassinato dela o levará a descobrir que as bijuterias são, na realidade, pedras preciosas de altíssimo valor, pertencentes a uma quadrilha chefiada por um misterioso homem albino chamado Alcobaça. Paralelamente, desenvolve-se a outra linha de ação, que coloca o (anti) herói cineasta em contato com um produtor alemão, Plessner, interessado em financiar seu próximo filme. Na realidade, ele quer obter um manuscrito inédito do escritor russo Isaak Bábel que se encontra em poder de um diplomata soviético na Alemanha Oriental (a história se passa antes da queda do Muro de Berlim). Nosso anônimo protagonista, também apaixonado pelo autor russo, desloca-se até a Alemanha, onde fica conhecendo as verdadeiras intenções de Plessner, concordando em ser o receptor do documento. Após entregar o dinheiro ao diplomata corrupto, ele engana o produtor e foge da Alemanha com o manuscrito de Bábel. Ao retomar ao Brasil, é seqüestrado pelos homens de Alcobaça, que quer saber o paradeiro das pedras preciosas. Enquanto o protagonista está no cativeiro, um grupo rival massacra a quadrilha que o prendera, e ele consegue fugir. De volta ao Rio de Janeiro, descobre que o manuscrito de Bábel era falso, e livra-se das pedras.

A falsidade das aparências, central na narrativa policial, volta a ser tematizada nesse romance. Em *A grande arte*, o cassete que deflagra a série de eventos que constituem a história, e

que na realidade nada contém, é, pela função análoga que exerce na narrativa, uma espécie de citação e homenagem à estatueta de *O falcão maltês*. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* a situação se repete, em dupla chave: as aparentes bijuterias são pedras preciosas excepcionais; o manuscrito inédito de Bábel, potencial tesouro literário, não passa de uma obra menor escrita por um discípulo do autor. Como nas narrativas policiais, o protagonista encontra-se num mundo de aparências, cercado de indivíduos dissimulados: “As pessoas que me cercavam eram, sem exceção, atores desempenhando um papel misterioso. Todos guardavam um segredo, escondiam algo do mundo – de mim” (Fonseca, 1988: 15). Duas modalidades da ficção policial comparecem na narrativa: a história de gângsteres (a subtrama das pedras preciosas) e a história de espionagem (a subtrama do manuscrito de Bábel). Além desses elementos clássicos do gênero, o autor acrescenta toda uma série de citações e situações que tematizam o que talvez seja a questão “cult” do livro: a relação entre o poder das imagens e o poder das letras – este em declínio devido ao avanço da indigência intelectual causada pela cultura de massa.

Consideremos a caracterização dos personagens. O personagem principal é um cineasta que, além de sujeito a ataques semelhantes à epilepsia (que ele pomposamente descreve como “pseudo-síndrome de Menière”), possui uma característica incomum: seus sonhos nunca possuem imagens. Ele se interessa pelo tema, consulta médicos, pesquisa livros, que pouco o esclarecem acerca de suas particularidades oníricas:

Freud, conquanto que reconheça que os sonhos, apesar de preponderantemente visuais, possam ter também impressões auditivas e de outros tipos, não vai além disso. Freud cita um autor, J. Delboeuf, que sonhava com nomes latinos. Mas Delboeuf via coisas também. Decorei, então, um enunciado de sonho que eu acreditava esclarecedor: ‘um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos’.

Acabei descobrindo, no livro de A. Maury, Analogies des phénomènes du rêve et de l'alienation mentale, uma definição do estado onírico que expressava o que acontecia comigo: 'uma associação viciosa e irregular das idéias'. Havia momentos em que eu suspeitava estar louco (Fonseca, 1988: 35).

O trecho acima, além de dar a chave do título do romance, configura um narrador pouco confiável: um cineasta, pessoa cuja função é narrar histórias através de imagens, mas que é incapaz de acessar as imagens produzidas pelo próprio inconsciente. Um ser humano partido, fisicamente sujeito a desmaios, “ausências” que não pode controlar, e a sonhos que não pode visualizar; profissionalmente, um homem dividido entre o cinema e a literatura. A discussão literatura *versus* cinema é tematizada principalmente através dos diálogos do protagonista com outra personagem, Gurian, um velho judeu russo ao qual ele confiará a tradução do pseudo-manuscrito de Bâbel. O protagonista observa que “Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor.” (Fonseca, 1988: 77) O próprio protagonista já havia pensado de maneira semelhante, quando refletia acerca da adaptação cinematográfica de um conto de Bâbel:

No filme eu podia, por exemplo, colocar a câmera enquadrando Liutov e o tiro de misericórdia ficaria apenas em áudio, porém isso tiraria a força da narrativa. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um pifio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Bâbel. Mas isto teria alguma importância? Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Bâbel? Tudo que saberiam de Bâbel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco” (Fonseca, 1988: 16).

Este juízo “apocalíptico” em relação à cultura de massa é minimizado algumas páginas adiante, pelo próprio protagonista. Ele está assistindo televisão. Mesmo sem gostar, admite para si mesmo que a TV pode ser o seu caminho e dos demais cineastas, embora possa vislumbrar um futuro sombrio onde as pessoas permanecerão apáticas durante horas na frente de seus aparelhos. É quando reavalia suas posições:

Não gostei do cenário. Reforçava o preconceito existente contra a cultura de massa. Para que falar mal da cultura de massa? Ela reflete e expressa valores morais e estéticos da maioria dos indivíduos, influenciando, por seu turno, idéias, sentimentos e comportamentos dessas mesmas pessoas, numa circularidade corrupta. Evidentemente os empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas, computadores, cerveja, livros? E quem é que não pensa em lucro? Qual o artista, pensador, cientista que não pensa em alguma forma de lucro ao exercer sua atividade? A produção de bens culturais, modernamente, por ter deixado de ser uma atividade condenada à catarse ou ao diletantismo, não se tomou necessariamente uma coisa desprezível. O artista é um profissional como qualquer outro (Fonseca, 1988: 22).

Há, em boa parte do romance, essa oscilação entre a presença da alta cultura, de um lado – Bâbel, a literatura, a música clássica – e a presença da cultura de massa – o cinema, o carnaval, a televisão e a própria forma escolhida para o romance, a narrativa policial. Com todos esses elementos, entretanto, o romance não “decola”; a trama geral resulta frouxa e confusa, as subtramas são mal desenvolvidas, a intersecção dos planos narrativos é problemática. As diversas digressões, com pretensões “pedagógicas”, também roubam força à narrativa, impondo-lhe por vezes um tom desnecessariamente pedante. O pano de fundo urbano mal aparece, e situações que potencialmente poderiam remeter a questões mais abrangentes são logo abandonadas – como o fato de o protagonista estar traba-

lhando na produção de filmes publicitários para o irmão, um pastor evangélico com aspirações políticas.'O crítico e pesquisador Ariovaldo José Vidal, analisando o que denomina os romances mais "comerciais" de Rubem Fonseca – além de *Vastas emoções...*, ele inclui *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Agosto* (1990b) –, observa:

São três romances bastante semelhantes nos defeitos: de um modo geral pode-se dizer que a partir de Bufo & Spallanzani termina o escritor Rubem Fonseca e começa o estilo Rubem Fonseca. O autor abandona por completo a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo bastante surradas em sua obra.(...) O que era busca pungente e apaixonada transformou-se em pieguice, como o final de Vastas emoções. E isso tudo num estilo que nada mais tem de criação, e sim muito de desleixo, ainda que com bastante virtuosismo narrativo, o que tem feito aumentar sua legião de leitores (Vidal, 1991: 7).

Para o crítico, inexistente tensão narrativa, porque os conflitos que se estabelecem não possuem força dramática: antagonistas e auxiliares do protagonista, além do próprio, são personagens "planas", conforme a distinção de E. M. Forster.² O que me interessa ressaltar da crítica de Vidal, entretanto, é a distinção entre o escritor Rubem Fonseca e o estilo Rubem Fonseca. Parcelas da crítica passaram a fazer ressalvas ao escritor a partir de romances como *Vastas emoções...* e *Agosto*. De um modo geral, as críticas apontam uma perda do vigor literário na produção de Rubem Fonseca, atribuída à passagem do conto ao romance ou a capitulação do autor a uma literatura de massa mais comercial e palatável, menos propensa a riscos e experimentações.

Algumas das críticas feitas a Rubem Fonseca, parecem-me, ao menos parcialmente, motivadas pela forma como o autor passou a ser "vendido" a partir do final dos anos 80. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* marcou a passagem de Rubem Fonseca para a Editora Companhia das Letras, e a inauguração de um

estilo de marketing inédito no mercado editorial brasileiro. A campanha, a cargo da agência W/GCK, utilizou as costumeiras inserções em jornais e revistas, mas contou também com chamadas no rádio, com um *out-door* ambulante (uma reprodução gigante da capa do livro) e até um anúncio no espaço destinado às casas de massagem e acompanhantes.³ A esta campanha, some-se o apelo da temática do livro – um romance policial com tempero *cult* –, a legitimidade de um autor "maldito" – incensado pela maioria da crítica e censurado pelo regime militar –, a famosa misantropia do autor – que se recusa a dar entrevistas, ser fotografado e comparecer a noites de autógrafos – e teremos, mesmo que involuntariamente, uma série de ingredientes atrativos para compor a "aura" do "estilo Rubem Fonseca".

A campanha de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* gerou, inclusive, uma polêmica entre pesos-pesados do mercado editorial. Uma reportagem do Jornal do Brasil foi a deflagradora do caso, ao questionar os números atribuídos à tiragem do livro *O sumiço da santa*, de Jorge Amado e ao noticiar que o mesmo vinha sendo suplantado pela obra de Rubem Fonseca. Sérgio Machado, proprietário da Record, responsável pelas obras de Jorge Amado, acusou Luiz Schwarcz, proprietário da Companhia das Letras, de ter se beneficiado da reportagem. Em sua resposta, Schwarcz declara que "Divulgo os livros que público a partir de sua substância e suas qualidades. Além da questão ética, é claramente desnecessária a comparação com outros autores para vender os livros de Rubem Fonseca, especialmente *Vastas Emoções*." E conclui: "Respeito também a imprensa e não acredito que nós editores tenhamos o papel e a capacidade de manipulá-la. Notícias dependem em primeiro lugar do produto (no caso o livro) e dos jornalistas. Bem mais remotamente do bom e honesto serviço de divulgação das editoras" (OESP, 1988: 12).

O papel modesto atribuído por Schwarcz ao serviço de divulgação das editoras – especial-

mente o da sua – e que incide fortemente na valorização dos autores, não é avaliado da mesma forma por colegas do ramo e estudiosos do mercado editorial. Como observa Isabel Travancas:

O que todos estão de acordo é sobre a importância da profissionalização do mercado editorial, do reconhecimento do autor. E o sucesso do Paulo Coelho, aliado ao surgimento de uma empresa paradigmática e geradora de grandes transformações nos anos 1980-1990 na indústria do livro no Brasil – a Companhia das Letras –, vão ser fundamentais. Uma empresa que vai investir na qualidade dos textos e do projeto gráfico dos seus livros, e também no tratamento dispensado ao autor, que passa a receber adiantamento dos direitos autorais – fato muito raro até então no Brasil – além de realizar campanhas publicitárias para divulgar seus títulos, e fazer promoções conjuntas com outras mídias (Travancas, 2001: 139).

A Companhia das Letras tomou-se uma “empresa paradigmática”, na esteira da editora Brasiliense, que lhe abriu caminho no início dos anos 80, ao incorporar a racionalidade capitalista num ramo onde muitas vezes imperou o diletantismo e a disposição “missionária”. Uma “missão” que se origina numa visão humanista, que valoriza a cultura em geral e a literatura em particular, como alimentos do espírito, como portadoras dos elementos capazes de modificar o homem e, conseqüentemente, a sociedade. Um espaço de resistência contra a barbárie (que muitas vezes é assimilada à cultura de massa). Sobressai, de novo, a competência da Companhia das Letras em transitar por esse terreno tão simbolicamente carregado.

O desafio para algumas editoras parece ser o de vender livros – de preferência muitos – sem lhes conspurcar a “aura”. Nesse sentido, ainda permaneceriam em ação os mecanismos de legitimação do campo literário detectados por Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1996). O que não me parece válido, contudo, é a oposição estrita entre a esfera de bens restritos (cultura “erudita”) e a esfera de bens ampliada (cultura de

massa) preconizada por ele. Embora se busque a legitimidade entre os pares, a própria lógica da indústria editorial empurra os autores para um maior diálogo com o público. Intensifica-se o corpo-a-corpo com os leitores: noites de autógrafos, oficinas literárias, encontros com os autores onde suas obras serão discutidas, reportagens e entrevistas, etc. No caso dos autores avessos a esses contatos (como Rubem Fonseca, mas também como Dalton Trevisan e Raduan Nassar, para ficarmos no Brasil) a própria misantropia pode ser um fator de marketing, acrescentando um toque de mistério, de excentricidade à *persona* literária, passível de ser transmitida à “aura” do livro. Não pretendo afirmar que se trata exclusivamente de uma atitude “maquiavélica”, claramente comercial, por parte dos autores, ou mesmo das editoras, que pretenderiam “manipular” seu público. Apenas quero destacar que estão em jogo *simultaneamente* mecanismos de legitimação cultural e estratégias de ampliação de vendas. O caso de *Vastas emoções* é exemplar: até os anúncios mais inusitados, além de vender os ingredientes de maior apelo, como violência e sexo, mencionavam as qualidades do autor e/ou sua importância para a literatura brasileira.

SINFONIAS DA VIOLÊNCIA: O ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO DOS ANOS 90

Rubem Fonseca criou um estilo próprio e influente, caracterizado pela coloquialidade dos diálogos, o ritmo ágil, a visualidade narrativa, e pela presença de uma série de citações literárias e cinematográficas. Tematicamente, um dos pontos fortes de sua obra foi a análise da violência, num arco que retrata desde pequenos delitos e bandidos banais ao universo do crime organizado e seus profissionais, quase sempre com um olhar crítico dirigido às estruturas sociais mais amplas que ancoram essa violência. A herança fonsequiana aparece com bastante força na obra da escritora paulista Patrícia Melo, que estreou

em 1994 com o livro *Acqua Toffana*, mas que alcançaria maior repercussão com seu livro seguinte, o romance *O Matador*, um típico “romance negro”, enfocando crime e criminoso, levando o leitor a aproximar-se do ponto de vista de um “justiceiro” (Dubois, 1992).

O personagem principal do livro é Máiquel, jovem suburbano que mata involuntariamente outro rapaz, envolvido em furtos no bairro. A partir deste incidente, a incapacidade de Máiquel em se inserir no mercado de trabalho, aliada a outras circunstâncias fortuitas, fazem dele um “justiceiro”. O livro acompanha a ascensão social e econômica de Máiquel, sua “profissionalização” a partir do envolvimento com um delegado que se toma seu sócio numa “empresa de segurança” – na verdade, um grupo de extermínio que recebe altas taxas de “proteção” pagas pelos comerciantes e industriais locais –, sua apoteose como “Homem do Ano” eleito pela Associação Comercial e sua queda, quando os envolvimento com os assassinatos vêm à tona.

Há paralelos interessantes entre essa obra e o conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca. Os personagens principais são marginais, vivem nos bairros pobres dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente) e são desprezados ou postos de lado pelo “sistema”, situação que alimenta sua revolta. Entretanto, em “O Cobrador” a revolta é crítica: as ações do personagem são contra os privilegiados da ordem, são o “resgate da dívida” que, em sua opinião, a sociedade tem para com ele. A escalada de violência desencadeada por ele começa quando se recusa a pagar o dentista que lhe arranca o dente, dando-lhe um tiro na perna.

Quando conhece Ana, uma moça de classe média com a qual se envolve, ainda está neste patamar de “rebelde primitivo”. Mas ela lhe aponta uma outra possibilidade de ação:

Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de

escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. (...) Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era o inimigo (Fonseca, 1979: 181).

Máiquel também precisou freqüentar um dentista; que vem a ser o mesmo do conto de Rubem Fonseca: “O dr. Carvalho era manco, tinha levado um tiro na perna quando morava no Rio de Janeiro. Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse.” (Melo, 1995: 30) Para custear seu tratamento dentário, Máiquel mata o homem que havia estuprado a filha do dentista. É através desse ato e de sua ligação com o Dr. Carvalho que ele selará definitivamente sua transformação num “justiceiro”. Não se pode dizer que seja uma opção consciente por parte do personagem; na verdade, a trajetória de Máiquel é muito mais fruto de circunstâncias e coincidências do que de sua vontade. Outra simetria entre o conto e o romance está na construção das personagens femininas, Ana e Érica, que desempenham papel análogo de “consciência” para os protagonistas masculinos. Papel que fica explícito na seguinte advertência de Érica a Máiquel:

Eles amam seus cachorros, amam seus poodles, seus dálmatas, seus pastores de quinhentos dólares, eles treinam seus cachorros, ensinam seus cachorros a cagar nas calçadas para a gente pisar na merda e lembrar de seus cachorros fedidos, temer seus cachorros ferozes, eles ensinam tudo. Os cachorros aprendem rápido. Se bobear você vai aprender, Máiquel. Você vai aprender. Vai aprender a latir. A atacar. A morder. A farejar cocaína. A receber restos de comida. É isso, você aprende, ódio é uma coisa fácil de aprender. É mais fácil você aprender a odiar do que a cozinhar ou usar computador. (...) Interessa é que você tem que tomar cuidado com esses caras porque senão, senão você vai aprender o que eles querem ensinar. Você vai se foder” (Melo, 1995: 89).

Se Ana se envolve com a “cruzada” do Cobrador, tomando-se sua conselheira e cúmplice, Érica, ao contrário, tenta alertar Máiquel da fragilidade de sua situação e afastá-lo do destino trágico que se anuncia. Incapaz de demovê-lo desse caminho, Érica opta por fugir.

Como já foi apontado no capítulo anterior, um dos elementos que comparece na prosa de Rubem Fonseca é a atração pelo mundo das mercadorias mediado pelos meios de comunicação de massa – a presença marcante da sociedade de consumo, que não gera, necessariamente, um sentimento alienado. Em seus contos e romances muitos trechos assinalam o salto da fascinação para a revolta, expressando uma “rebeldia primitiva” que é o motor das ações do personagem de “O Cobrador. No caso de Máiquel, o fascínio também é evidente, mas não há o salto para a revolta, para a consciência rebelde. Ao contrário do Cobrador, Máiquel apenas almeja a integração a este universo. Este desejo de integração, de ascensão social, obscurece a consciência crítica do protagonista. Diferente do Cobrador, que extrai do ódio de sua condição o motor de seus atos, Máiquel vive sua existência com o sentimento de humilhação, com o despreparo de quem não tem acesso às mercadorias e aos códigos do consumo. Uma vergonha que começa com os próprios sapatos:

A mesa de jantar do dr. Carvalho tem tampas de vidro, eles não usam toalhas tradicionais, usam toalhas americanas porque são mais práticas, eu não parava de olhar os sapatos, fingia que estava olhando o meu prato, mas olhava os sapatos, pratos, o do dr. Carvalho tinha um penduricalho de couro, o do dr. Sílvio era de amarrar, as solas grossas de borracha, a esposa usava sapatilhas de pelica, todos engraxados, brilhando, e o meu sapato parecia que tinha dormido dentro da privada, parecia um barco, afundei (Melo, 1995: 61).

Os sapatos serão o índice de sua distinção, a marca de sua integração, marcada pela cerimônia de premiação de “Homem do Ano”:

A porta do meu carro foi aberta pelo manobrista, saltei, príncipe-de-gales, meus sapatos italianos na calçada, em direção à entrada do Clube Recreativo, toc, toc, toc, um mendigo deitado no chão, meus sapatos, ele só viu meus sapatos, levantar a cabeça era algo impossível para aquele pobre diabo, meus sapatos italianos novíssimos, reluzentes, o rosto no asfalto, toc, toc, toc, boa noite milionário, ele falou, o mendigo. Tirem esse homem daqui, gritou o porteiro. Milionário, o mendigo tinha razão, a coisa começava mesmo nos pés, era ali mais do que em qualquer outra parte do meu corpo que eu me sentia milionário (Melo, 1995: 165).

É possível, através da comparação entre “O Cobrador” e *O Matador*, ver não apenas uma crítica à cultura de massa e a mercantilização das relações produzidas por ela, como também uma metáfora do esvaziamento político do horizonte de conflitos. É quase como se confrontássemos a rebeldia sintonizada ao momento político de resistência dos anos de chumbo a uma rebeldia da geração MTV. No primeiro caso, testemunhamos a “conscientização” de um personagem por meio do diagnóstico de uma situação de exclusão diretamente relacionada à perversidade de um sistema social injusto e a sua postura ativa contra o mesmo. No segundo caso, a frustração de quem está excluído do mercado e se toma presa dos acontecimentos, burlando a exclusão de maneira “marginal” e integrando-se à “ordem” sem contestá-la. Nesse sentido a “marginalidade” muda de conotação nas duas obras: em “O Cobrador”, aparece como resistência e contrapartida da ordem estabelecida; em *O Matador*, já está integrada dinamicamente ao “sistema”, garantindo a manutenção da ordem por outras vias.

Patrícia Melo retoma em 1998 com o romance *O elogio da mentira*. O livro narra a trajetória de José Guber, um escritor de *pulp fiction* policial que se transforma num autor de best-sellers esotéricos e de auto-ajuda, ao mesmo tempo em que se envolve amorosamente com duas mulheres, Fulvia e Ingrid, e em dois assassina-

tos. A autora retoma neste livro o gênero que a consagrou, exacerbando o uso dos procedimentos pós-modernos, em especial as citações: a primeira parte do livro mostra a fase em que o protagonista vivia como escritor de livros baratos, tentando convencer seu editor da viabilidade das sinopses que lhe apresentava – adaptações de clássicos da literatura como *O Estrangeiro*, de Camus, *O gato preto* e *Os crimes da Rua Morgue*, de Poe, *Crime e Castigo*, de Dostoiévski ou da literatura policial, como *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie e *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca. Posteriormente, o livro acompanha a transformação de Gruber em um escritor de livros de auto-ajuda e místicos, fazendo também uma série de referências a clichês do gênero e a figuras do meio. Para além da trama policial, *O elogio da mentira* revela-se uma sátira do mercado editorial e da subversão dos valores culturais imposta pelo mercado.

Se, nos romances de Patrícia Meio a visão e o foco narrativo estão com os personagens “criminosos” ou que cometem delitos, com a obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza teremos o retorno à visão de mundo do personagem policial honesto deslocado num universo corrupto, como os arquetípicos delegados Vilela, Guedes e Mattos de Rubem Fonseca. Ele debuta na prosa policial em 1996, com o romance *O silêncio da chuva*. Passado no Rio de Janeiro, apresenta como personagem principal o inspetor Espinosa. Ele procura solucionar o que parece ser o assassinato de um executivo, ocorrido em pleno dia e sem testemunhas, na garagem do prédio onde trabalhava. No decorrer da investigação, outros cadáveres surgem, relacionados de alguma forma ao crime inicial, ampliando os mistérios e aumentando as dúvidas do inspetor. Paralelamente a essa trama, Espinosa tem outros dilemas, como a de onde encontrar lugar para seus livros, ou como lidar com a atração que sente pela viúva da vítima.

Garcia-Roza distancia-se dos procedimentos propriamente intertextuais, como Patrícia

Melo, preferindo ancorar-se na construção precisa da trama e no desenvolvimento psicológico dos personagens, num estilo próprio, mas que por vezes faz lembrar grandes autores de narrativas policiais, como Georges Simenon, Raymond Chandler e Ross MacDonald. Nesse sentido, *O silêncio da chuva* é, antes de mais nada, segundo a tipologia de Dubois, um típico romance de investigação: crimes e investigação desenvolvem-se paralelamente, a visão do leitor liga-se principalmente a do detetive, embora surjam outros pontos de vista, especialmente no final. (Dubois, 1992) Outra característica que também comparece na obra de Garcia-Roza é o fato de Espinosa estar engajado mais em um combate do que em uma investigação – ele luta para que não apareçam novas vítimas. A construção do protagonista feita por Garcia-Roza enfrenta o mesmo problema apontado pelo crítico Thomaz Aquino de Queiroz: a falta de credibilidade do aparato policial no Brasil, prejudicial à verossimilhança da narrativa. Assim, para construir um personagem verossímil e ao mesmo tempo simpático ao leitor, o autor tem que dotá-lo de uma consciência crítica em relação à própria polícia – mais que crítico, Espinosa vive com angústia à sua própria condição de policial:

“preferia não fazê-lo”, repetia tranqüila e pacificamente Bartleby, o escrivão, para seu patrão e protetor. Também eu, preferia não fazê-lo. Preferia, numa segunda-feira de manhã, não ter que ir à delegacia, não ter que assistir pela enésima vez a liberação dos bêbados arruaceiros, travestis, punguistas, valentes e brigões, prostitutas e drogados. Preferia não ter que preencher formulários inúteis ou fazer relatórios, que eram expressão da incompetência policial. Preferia não ter que assistir à cena da velha senhora com os dedos cortados à tesoura. Preferia, ao me encontrar com uma bela mulher, não ter que proferir a frase fatídica: ‘sou o inspetor Espinosa, da 1ª DP’ Garcia-Roza, 1996: 137).

É possível estabelecer semelhanças entre Espinosa e um dos personagens modelares da

ficção policial, o comissário de polícia Jules Maigret, criação de Georges Simenon. Maigret destaca-se dos detetives precedentes por duas características: 1-) a ficção lhe assegura uma existência não-profissional – possui uma família, amigos, hábitos domésticos, sua carreira evolui de um início institucional até a aposentadoria, etc.; 2-) a ficção lhe empresta uma visão de mundo, constituindo-o em herói problemático que se interroga sobre seus valores, duvida de si, eventualmente entrando em crise moral/existencial. Em Simenon, a ênfase do dilema passa do plano macrossociológico do *roman noir* para o plano microssociológico da moral pessoal: Maigret está perfeitamente consciente dos limites, sejam racionais, sejam sociais, da Justiça. Não consegue, muitas vezes, deixar de sentir simpatia pelos criminosos, quase sempre pessoas comuns. Maigret é um sentimental, que chega a ter momentos de depressão, desejando ter outra profissão. Nada de achados inusitados, de deduções brilhantes – para Maigret, o mais importante é a atmosfera que cerca o crime.

A narrativa de Simenon arma-se sobre uma contradição dinâmica, que opõe dois pólos: o da positividade – a garantia, dada pelo bom desenvolvimento da investigação, de uma resolução regular e satisfatória do enigma – e o da negatividade – a percepção crítica do indivíduo e do universo social. Maigret é acostumado a reconhecer as “marcas de classe”, que se expressam geralmente por uma bipartição esquemática e insistente da sociedade: pobres e ricos, fortes e fracos, “pequenos” e “grandes”. Entre esses campos, a fronteira é nítida; ultrapassá-la é a transgressão. O crime em Simenon é, comumente, um caso de transgressão de barreiras, quando as marcas distintivas se embaralham. É como se o corpo social, numa reação de rejeição, se manifestasse oferecendo uma vítima expiatória. Operam, no entanto, algumas nuances nesse esquematismo. A linha de separação não é sempre igual e nem opõe sempre os mesmos grupos. A bipartição transforma-se em tripartição com a introdução, em alguma

parte, de personagens pertencentes ao meio criminal (prostitutas, bandidos, gigolôs), que por vocação favorecem ou encorajam a transgressão de barreiras, ampliando e acelerando o processo de confusão e anarquia (Dubois, 1992).

Como Maigret, Espinosa não se furta a simpatizar com as personagens envolvidas na investigação, mesmo que sejam suspeitas. Também leva em alta consideração a própria intuição, como o colega francês, e percebe claramente os limites da Justiça e do aparato policial – mais gritantes ainda, por se tratar do Brasil. Entretanto, diferente de Maigret, que é um típico “francês médio” bem casado e que, mesmo consciente dos limites do aparato policial, pode contar com a ajuda de colaboradores honestos e fiéis, que seguem suas ordens sem pestanejar, Espinosa é, no fundo, um solitário: “Para certas pessoas, qualquer barreira pode ser rompida, racial, religiosa, econômica, mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível. E acho que têm razão.” (Garcia-Roza, 1996: 165) Embora atuando dentro do aparato legal, como o inspetor Maigret, ou o comissário Montalbano, de Andrea Camilleri, ele é um ser deslocado nesse ambiente. Espinosa é um apreciador de literatura num ambiente rude, um tira honesto cercado de colegas corruptos, um questionador que se deixa levar pelas próprias intuições quando todos preferem as soluções mais cômodas, ainda que não as verdadeiras. Nesse aspecto, seu “parentesco” maior é com o detetive Philip Marlowe, o clássico durão sentimental criado por Raymond Chandler. Outra característica que aproxima Garcia-Roza dos autores citados anteriormente é a opção por fixar-se num único personagem, que vai sendo desenvolvido no decorrer de uma série de livros: em 1998 temos o segundo encontro dos leitores com o já agora delegado Espinosa em *Achados e perdidos*; em 1999 é a vez de *Vento Sudoeste*, seguido de *Uma janela em Copacabana*, em 2001. A idéia de série retoma a dialética entre ordem e novidade, entre esquematismo e renovação, como observa Umberto Eco (Eco, 1989). Embora a obra de

Garcia-Roza siga um modelo mais “clássico” de narrativa policial, num certo sentido pode ser relacionado também a uma estética “pós-moderna”: tanto o dialogismo intertextual como o embaralhamento entre as fronteiras da cultura erudita e da cultura de massa estão presentes, embora o autor utilize tais procedimentos de uma forma mais “discreta” que os outros autores analisados até aqui.

Outro ponto marcante é o investimento numa vertente mais propriamente psicologizante da narrativa policial. Mas o traço psicológico – através da exploração do espaço interior dos personagens, contrariando assim a tipificação muitas vezes recorrente no gênero – não recusa, mas antes articula-se à crítica social. Os conflitos interiores de Espinosa espelham a dubiedade (no limite, a hipocrisia) não só dos valores sociais sancionados pelo senso comum, como também a própria estrutura social sobre a qual eles se apóiam.



Do ponto de vista editorial, um elemento que merece ser mencionado diz respeito ao conceito de “peritextualidade editorial”, de Gérard Genette, um conjunto de elementos combinam-se ao texto para articular junto com ele uma “identidade literária” compartilhada e reconhecida por autor, editor e leitor. Para Sílvia Borelli, a peritextualidade “constrói e define uma idéia; configura e projeta a imagem do livro~ por meio dessa imagem torna-se possível a ocorrência dos processos de identificação por parte do receptor” (Borelli, 1996: 162).

Considerando-se os livros comentados até aqui, percebe-se uma diferença no tratamento dispensado aos de Rubem Fonseca e de Patrícia Melo. São séries com tratamento individualizado, que buscam criar um padrão com fotos ou um tratamento gráfico que remete ao conteúdo dos textos, no caso do primeiro com fundos escuros e mais discretos, no caso da segunda, com os fundos mais coloridos e berrantes. Principalmente, são livros que parecem investir mais no apelo da autoria: os nomes dos escrito-

res vem em destaque, e tornam-se o item mais chamativo. Já no caso dos livros de Garcia-Roza, o que temos é o padrão de uma coleção que identifica o gênero antes do autor: capas pretas, com fotos em preto e branco e uma discreta faixa colorida onde o nome do autor vem inscrito em branco caracterizam a *série policial* da editora. Finalmente, é possível detectar uma terceira estratégia de peritextualidade da editora, presente na série *Literatura ou Morte*. A linha editorial da coleção é a de uma série policial *cult*: escritores conhecidos foram convidados a escrever histórias de crime e mistério envolvendo grandes escritores. O tratamento gráfico padrão – capa dividida em duas cores, com título e autor destacados em cores alternadas em relação ao fundo –, conjuga o apelo do gênero com o apelo da autoria. Mais uma amostra do prestígio recém-conquistado do policial.

Acredito que, dado o perfil do público que de fato compra livros no Brasil – pessoas da classe média e alta, que preferem investir em volumes sofisticados ao invés de edições populares, como nos países europeus⁴ –, algumas editoras optaram por investir em linhas editoriais que conjugassem entretenimento e qualidade. A opção por determinados gêneros e formatos seriam indicativos de uma maior abertura em relação ao público leitor, acompanhando e, ao mesmo tempo, criando, tendências de consumo. Os próprios circuitos de legitimação acabaram por acompanhar essa lógica, premiando a obra de estréia de Luiz Alfredo Garcia-Roza, *O silêncio da chuva*, com os prêmios Nestlé de Literatura (1996) e Jabuti (1997) – um romance tipicamente policial, escrito por um autor que se confessa admirador dos “clássicos” do gênero.

Outras editoras também passaram a investir no gênero, destacando-se a Record, que lançou a Coleção Negra, que mescla autores estrangeiros a brasileiros. Também poderíamos acrescentar outras editoras que, sem consolidar linhas editoriais específicas, lançam também obras de autores nacionais. Boa parte dessa produção se equilibra entre vertentes do gênero

policial propriamente dito e o *thriller* fundado na violência. Numa outra linha de apropriação do gênero policial, mais propriamente cômico-paródica, encontramos autores como Jô Soares e Gilson Rampazzo (vale lembrar, como um antecessor nessa vertente, Luis Fernando Veríssimo e seu personagem Ed Mort, surgido em contos breves na década de 80).

Um traço geral entre essas diversas obras, além da presença da violência no cotidiano, é o papel do acaso. Num certo sentido, é retomado o diagnóstico dos primeiros críticos e autores de ficção policial brasileira, da “falta de clima” para a ambientação de narrativas policiais no Brasil. Se, nas primeiras obras policiais brasileiras, o elemento cômico sublinhava as limitações impostas às “regras” da narrativa policial a partir da realidade local, justificando alterações em relação aos modelos “clássicos”, nas obras contemporâneas tal deslocamento aparece no papel desempenhado pelo acaso no desenvolvimento das tramas. O tom racional da narrativa policial clássica, encarnado na figura do detive que é capaz de apreender a totalidade dos fatos através de uma reconstrução lógica dos acontecimentos, é substituído por um clima de indeterminação: os cálculos dos personagens são constantemente desmentidos ou modificados pelos acontecimentos, e a visão que eles podem ter de sua “realidade” é sempre fragmentada. É o acaso que coloca as pedras preciosas em poder do protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, desencadeando toda a trama subsequente; é o acaso que transforma Máiquel no Matador, assim como determina sua posterior queda; finalmente, é o acaso, e a intuição, que determinam muitas vezes os rumos das investigações do inspetor Espinosa. Assim, em diversos momentos a intuição aparece como superior à racionalização, demonstrando suas limitações.

A presença ativa do acaso e da intuição nessas obras confronta um velho paradigma do gênero: a investigação baseada na interpretação racional, que tentava responder à velha questão

ontológica do ser e de sua essência, que questionava identidades e confrontava o indivíduo com a instabilidade de seu próprio ser e destino. A narração hermenêutica policial foi a ferramenta que buscava respostas para essas questões e assegurava a possibilidade de tornar o mundo cognoscível. Entretanto, num mundo complexo e fragmentado como o nosso, essa segurança parece ter se perdido, e a dúvida com relação ao poder da racionalidade é relançada no interior das próprias narrativas – donde o destaque dado ao papel desempenhado pelo acaso e pela intuição. Há um quê de tragédia clássica nessa luta vã dos personagens por compreender e controlar seu destino, e que, de alguma forma, se expressa nesse desdobramento do gênero policial.

Muitos sociólogos se debruçaram sobre a volatilidade e as incertezas características do mundo contemporâneo. Segundo Anthony Giddens, a confiança deve ser compreendida em relação ao risco, termo que passa a existir apenas no período moderno. O risco substitui a fortuna ou destino. A confiança pressupõe consciência das circunstâncias de risco, o que não ocorre com a crença. Ambas referem-se a expectativas que podem ser frustradas. Risco e confiança se entrelaçam, mas há circunstâncias em que os padrões de risco são institucionalizados no interior de estruturas abrangentes, como, por exemplo, nas companhias aéreas. Para Giddens, “a experiência de segurança baseia-se geralmente num equilíbrio de confiança e risco aceitável (...) o seu oposto: a desconfiança” (Giddens, 1991: 43).

Zigmunt Bauman, por sua vez, também aponta como característica mais importante e até constitutiva do desenvolvimento da sociedade capitalista moderna a *confiança* – em si mesmo, nos outros e nas instituições, três dimensões interrelacionadas. Hoje, essa confiança sofre um colapso, enfraquecendo o desejo de engajamento político e ação coletiva: “O ‘progresso’ não representa qualquer qualidade da história, mas a auto confiança do presente.” (Bauman, 2001: 152). A idéia de progresso e a confiança num

“mundo racional” inspiravam-se na conjunção de duas crenças – a de que o tempo conspira a favor e a de que são as pessoas que possuem a capacidade de “fazer acontecer”. Se a autoconfiança, a sensação de estar “firme no presente” é a base da fé no progresso, não é difícil perceber que esta fé hoje se encontra abalada. As rachaduras e fissuras na idéia de progresso decorrem da perda de soberania, credibilidade e confiabilidade de seus elementos – dentro da equação proposta por Giddens, a balança pende para o lado do risco. Há, de um lado, uma fadiga do Estado moderno, que não mais possui o poder de estimular as pessoas ao trabalho, e, de outro, a falta de clareza em relação ao que uma “agência” (qualquer uma) poderia fazer para aperfeiçoar o mundo, no improvável caso de ter força para tanto. Falta de uma idéia de destino, de uma visão de sociedade futura – para Bauman, vivemos o descrédito simultâneo do marxismo e do liberalismo. A idéia de “progresso” hoje soa tão pouco familiar porque ele está “individualizado”: *desregulado* – porque as ofertas de “elevação de nível” são muitas e em competição –, e *privatizado* – já que a questão do aperfeiçoamento deixou de ser um empreendimento coletivo e passou a ser individual. Como não lembrar Gregório Gruber, o personagem de *O elogio da mentira*, que se torna, quase por acaso, um *best-seller* dos livros de auto-ajuda?

O que Bauman, enfim, procura destacar, é a gradativa perda de confiança das pessoas na sua capacidade e na capacidade das instituições em mudar este estado de coisas. Como a questão da confiança (e da decorrente “racionalidade” no planejamento da própria vida) envolve uma “ancoragem” sólida no presente, o problema está posto, visto que para a maioria das pessoas esta ancoragem é instável, quando não prima pela ausência: faltam “portos seguros”, e as ações das pessoas visando eliminar os acidentes e contingências da vida moderna assemelham-se a um jogo de azar sem muito controle sobre as apostas. A ciência reflete o espírito emergente através da proliferação das teorias científicas do caos e

da catástrofe, apostando na natureza endemica e indeterminística do mundo. Esse estado de coisas é ainda pior no caso de “países em desenvolvimento” como o Brasil. Ainda segundo Bauman, existe uma inter-relação entre a fragmentação política e a globalização do capital. Os Estados “fracos” funcionariam no sentido de retirar as barreiras que detenham ou limitem o livre movimento de capitais e a liberdade do mercado, além de “ser facilmente reduzidos ao (útil) papel de distritos policiais locais que garantam o nível médio de ordem necessário para a realização de negócios” (Bauman, 1999: 75). Se uma obra como *A grande arte*, de alguma forma, estabelecia um primeiro diálogo com as conseqüências do processo de modernização periférica, como a instalação de uma indústria do crime organizado (embora de maneira fragmentada, indicativa da dificuldade de constituir um quadro de totalidade), as narrativas policiais dos anos 90 estabelecem seu diálogo com o quadro descrito acima. Nesse sentido, podem ser lidas como metáforas da vida instável numa sociedade que não oferece mais confiança – nem aquela básica, de garantia da segurança dos cidadãos, trocada pela garantia de segurança do capital. Cidadãos que classicamente haviam abdicado da violência para que dela o Estado exercesse o “monopólio legítimo”, e que agora voltam a se armar para enfrentar a guerra de todos contra todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marco Antônio de (2002): *Sangue, suor e tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros*. Campinas – SP: mimeo. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1979) “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e perdidos – ensaios de crítica*. São Paulo: Pólis.
- BAUMAN, Zigmunt (1999): “Depois da Nação-estado, o quê?”. In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2001): “Trabalho”. In: *Modernidade Líquida*.

primeiras, como mais complexas e multifacetadas, capazes, portanto, de surpreender o leitor. A respeito, ver Candido, Antonio: "A personagem do romance" In Candido, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

³ Na Rádio Eldorado FM, uma das chamadas lançava o seguinte apelo: "R. F. você me provoca vastas emoções e pensamentos imperfeitos. Te encontro nas livrarias." Outro anúncio, veiculado durante os noticiários, alertava: "Maior escritor russo do século é assassinado enquanto escrevia. Esta notícia não está no jornal que você está ouvindo. Está em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o novo romance de Rubem Fonseca. Conheça detalhes nas livrarias. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Um lançamento da Companhia das Letras." Mas a peça publicitária mais inusitada foi aquela destinada ao espaço dos jornais dedicado aos anúncios de casas de massagem e saunas, cujo título era *Bem Dotado: "Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. O novo romance de Rubem Fonseca, um dos maiores dotes da literatura brasileira. Relaxe e aproveite. Nas livrarias. Companhia das Letras."

⁴ Fonte: Câmara Brasileira do Livro (<http://www.cbl.org.br>).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marco Antônio de (2002): *Sangue, suor e tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros*. Campinas – SP: mimeo. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1979) "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente". In: *Achados e perdidos – ensaios de crítica*. São Paulo: Pólis.
- BAUMAN, Zigmunt (1999): "Depois da Nação-estado, o quê?". In: *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2001): "Trabalho". In: *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões (1996): *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade.
- BOURDIEU, Pierre (1996): *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, Néstor García (1997): *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- CANDIDO, Antonio (1987): "A personagem do romance" In Candido, A. et al. (orgs.): *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- COELHO, Luiz Lopes (1961): *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DA MATTA, Roberto (1981): "Você sabe com quem está falando?" In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUBOIS, Jacques (1992): *Le roman policier ou la Modemité*. Paris: Nathan.
- ECO, Umberto (1989): "A inovação no seriado". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FONSECA, Rubem (s. d.): *A coleira do cão*. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____. (1973): *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova.
- _____. (1979): *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1983): *A grande arte*. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____. (1987): *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 58 ed..
- _____. (1988): *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1990a): *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 28 ed.. (1990b): *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1992): *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GARCIA-ROZA, Luis Alfredo (1996): *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1998): *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1999): *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GIDDENS, Anthony (1991): *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP.
- LOWE, Elisabeth (1983): "A cidade de Rubem Fonseca". In: *Escrita (Revista de literatura)*. São Paulo: Vertente, ano VIII, n. 36, p. 51-59.
- MELO, Patrícia (1994): *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1995): *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1998): *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- OESP (1988): "POLÊMICA: Xexéo e Schwarcz respondem a Alfredo Machado". Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 08/12/1988, sem ref. de autor.

ORTIZ, Renato (1988): *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

PAES, José Paulo (1990): "Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)". In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras.

REIMÃO, Sandra Lúcia (1987): *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: presença do cômico)*. São Paulo: mimeo, Tese (doutorado). PUC – SP, Faculdade de Filosofia.

ROUANET, Sérgio Paulo (1988): *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de La Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, Roberto (1988): *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.

_____. (1990): *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.

SILVA, Deonísio da (1989): *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade.

TRAVANCAS, Isabel (2001): *O livro no jornal – Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial.

VELHO, Gilberto (1994): *Individualismo e cultura – Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VIDAL, Ariovaldo José (1991): "Rubem Fonseca romancista – do desespero feroz à ironia mordaz". Suplemento de Cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, 09/03/91.