

1. Um mundo de violência

Rubem Fonseca, um dos maiores contistas da literatura brasileira, é frequentemente lembrado pela tematização da violência que percorre toda sua obra. Com uma produção vasta, que se estende por mais de quarenta anos, de fato é notável a insistência de Fonseca no trato desse elemento tanto em seus contos quanto em seus numerosos romances. Apesar da longevidade de seu trabalho, é consenso para a crítica literária que o ápice de sua produção, e o momento de maior interesse por seu trabalho, deu-se ao mesmo tempo em que avançava, de modo cada vez mais violento, a Ditadura Militar Brasileira, iniciada no ano de 1964.

Os contos do período que coincide com a duração do regime são diversos, tanto do ponto de vista temático quanto formal, ainda que a violência no espaço urbano apresente-se como uma constante, tendo também ela diferentes tratamentos em momentos distintos. Dentro desse contexto, um dos grandes interesses do autor chama a atenção, o uso da forma policial, em suas narrativas, que se abre como um espaço privilegiado, no campo da literatura, para pensar as relações de poder e dominação em uma país que em tudo era regido por uma lógica policialesca, baseada no uso da força.

A respeito da implementação do Regime Militar no Brasil, afirma Roberto Schwarz em seu conhecido ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, que dá conta das transformações no período que antecede a instituição do AI-5:

Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala. (SCHWARZ, 1978, p. 71).

O golpe em 64, como pode ser notado, marca a introdução de discursos sobre harmonia e homogeneidade da nação, de modo a mascarar e mesmo negar a existência de desarmonias no corpo social. Em oposição ao governo de João Goulart, há uma mudança de *ethos*, de ideologia dominante, já que há o retorno fortificado de uma agenda conservadora, embora a violência ainda não seja marca registrada do primeiro momento.

A mudança se dá, ainda seguindo o pensamento de Schwarz, à medida que se aproxima o fim da década, com um crescimento gradual da violência direcionada a certos grupos, surpreendendo a burguesia da época que passava também a figurar como alvo:

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. E-mail: rubensfcj@gmail.com.

Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas. (ibid., p. 73).

A esse respeito, tendo em vista o trabalho exercido pelos detentores do poder na tentativa de resguardar a narrativa oficial, que procurava ocultar a realidade de seus procedimentos violentos, afirma Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*, que “o Estado encontrava sua função cultural nos eixos da preservação e do patriotismo, legitimando-se a si mesmo numa genealogia da nação que excluía quaisquer rupturas ou conflitos” (AVELAR, 2003, p. 55).

Na esteira de tal tentativa, analisando o contexto da produção literária dos anos de 1970, sob a vigência do já mencionado AI-5, Flora Sussekind, em *Tal Brasil, qual romance?*, observa que o romance reportagem, gênero de grande expressividade no país no período, ao trazer narrativas que exploravam crimes de conhecimento público, executados por figuras notórias que ocupavam longamente o noticiário nacional, contribuía para reforçar a perspectiva segundo a qual a violência no país, se existente, era executada apenas pontualmente, de modo sempre individual desconectado que qualquer forma de institucionalização da violência.

Pelo contrário, quanto mais “individuais” parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla. [...] São “casos” apenas. Quanto mais individualizadas a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão. (SUSSEKIND, 1984, p. 181).

É nesse sentido que a produção de Fonseca, contemporânea aos romances explorados por Sussekind aponta para a direção oposta, trazendo a violência como regra, de modo que aponta para a sua generalização, podendo inclusive ser compreendida como um princípio básico ou modo privilegiado de ação no contexto urbano brasileiro de então. Não por acaso, com sua publicação de 1975, *Feliz ano novo*, o escritor chega a ter o seu volume de contos censurado, sob a justificativa de agressão à moral e aos bons costumes que o Regime buscava preservar.

Tal fato contraditório, uma vez que um regime pautado pela violência buscava abafar as produções que exploravam esse elemento como temática central, está de acordo com o pensamento de Antonio Candido, ao refletir, em seu ensaio “Censura-violência” acerca do incômodo causado pela prática ao longo de todo o século XX mas mais especificamente nos anos de maior agressividade dos militares brasileiros. Afirma Candido que “a violência se tornou em nosso tempo horizonte e limite. [...] ninguém gosta de assumi-la francamente; os seus próprios autores e executantes não apenas a renegam ostensivamente, como a condenam.” (CANDIDO, 2004, p. 222).

Em razão da realidade de tal contexto, pautado pela contradição entre o discurso oficial e as narrativas por ele criada e sua prática extra-oficial, é que a obra de Fonseca surge como ponto de vista privilegiado para dar conta da complexidade da vida brasileira.

2. Um certo uso do gênero policial

Ao tomar as já mencionadas narrativas policiais de Fonseca como ponto de partida, o que se tem é um gênero particular com regras pré-estabelecidas em meio às quais o autor localiza suas histórias. Os três exemplares de contos policiaescos de Fonseca publicados entre a instituição do AI-5 e o fim da Ditadura estão em intenso diálogo com um tipo de narrativa policial particular, aquela que ganhou maior espaço e desenvolvimento entre os norte-americanos nas décadas de 1930 e 1940, conhecida como a narrativa *noir* ou negra.

Ainda que haja tal especificidade em relação ao modo de utilização do gênero feito por Fonseca, de modo geral a narrativa policial apresenta potencialidades particulares para pensar em um contexto social marcado pela violência. A esse respeito, o crítico e ensaísta argentino Daniel Link, em suas reflexões sobre o gênero policial afirma que “[falar] do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: [...] é falar do Estado e de sua relação com o Crime, da verdade e de seus registros de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação.” (LINK, 2002, p. 72).

É em razão disso que, adotando a forma policial em suas narrativas, Fonseca faz uma escolha que, pela via negativa, entra em diálogo direto com a atuação do Regime Militar, dando conta das complexas e contraditórias relações entre crime, moral e Estado no Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Ainda no que se refere à potência das narrativas policiais para dar conta de um contexto amplo, que abrange a prática dos detentores do poder, Link afirma que “[a] transformação estrutural que domina o caso é a passagem do particular (uma experiência) ao geral (uma lei ou norma: moral, jurídica ou psicológica)” (ibid., p. 84), de maneira que pode-se pensar que a partir da exploração de um caso específico, produzido no interior da ficção do escritor, há a abertura para uma reflexão mais ampla, que engloba as estruturas que determinam o funcionamento da sociedade, as regras e condutas que regem o corpo social.

3. Três contos de Fonseca

Os contos de Fonseca, enfim, que aqui interessam são “O caso de F.A.”, “Dia dos namorados” e “Mandrake”, retirados das coletâneas *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), respectivamente. Mandrake, personagem que dá título ao conto do fim da década de 1970, é o personagem central de todas as três narrativas, o sujeito que, ao longo de toda a produção de Fonseca, figura como o detetive por excelência, capaz de

transitar tanto pelas margens quanto pelas zonas abastadas da cidade, é ele um advogado que não está ligado a nenhum tipo de instituição particular, tais como a família e o Estado, e que possui um código moral particular que não o impede de agir do modo como for necessário para dar conta dos interesses de seus clientes, sempre pertencentes à elite econômica do país.

O que chama a atenção em todas as narrativas aqui trazidas é o fato de que em cada uma delas fica claro o envolvimento dos poderosos com a criminalidade, com a violência e com práticas moralmente condenáveis. Através da atuação de Mandrake, o que se vê é que, buscando a descrição e estando dispostos a pagar qualquer preço, há o constante apagamento dos rastros que ligam os sujeitos ricos aos marginalizados que os servem na realização de seus desejos. Estes últimos, no entanto, são aqueles atingidos pela violência que surge como método de Mandrake para livrar aqueles que o contratam.

Em “O caso de F.A.”, conto da primeira coletânea de Fonseca publicada sob vigência do AI-5, há a primeira aparição do detetive em um enredo que ao mesmo tempo dá conta de uma investigação policial e ironiza certos lugares comuns dos contos de fadas. F.A., um homem poderoso envolvido com as altas esferas da política brasileira, deseja que o detetive salve uma jovem garota de programa de um prostíbulo onde estaria sendo forçada a permanecer. Um dos trechos iniciais do conto deixa clara a situação narrativa:

F. A. me segurou pelo braço: “A garota está numa prisão. Eu quero tirá-la de lá antes que ela se corrompa. Você precisa me ajudar.”

[...]

“A garota fugiu de casa, depois de fazer um aborto. O pai deu uma surra nela. Uma parenta do namorado arranjou o endereço da Gisele. A Gisele a obriga a prostituir-se, ameaçando-a com o juiz de Menores.”

“Parece um romance intitulado: A escrava branca da avenida Rio Idem”, eu disse.

“Você acha graça?”, perguntou F. A. ofendido.

“Eu estou rindo? Continua.”

“Não fui para a cama com ela nem uma vez. Ontem eu avisei que ia tirá-la de lá. Ela tremeu e disse para eu tomar cuidado.”

“Cuidado? Um veado e uma puta francesa?”

“Você sabe, eu não posso me expor, um escândalo desses me arruinaria.”²

(FONSECA, 2015, p. 49)

Ao fim do trecho, o que se destaca é a necessidade de sigilo exigida pelo cliente, o qual teme ser arruinado se descoberto o seu envolvimento com garotas de programa. Também chama a atenção em todo o conto o moralismo hipócrita de F.A., sensibilizado com a situação da garota ao passo que é ele, frequentador assíduo do prostíbulo, um dos financiadores do estabelecimento.

Para realizar o resgate solicitado por seu cliente, então, Mandrake invade a casa de prostituição e age violentamente:

2 As aspas nesta citação referem-se a falas dos personagens, conforme o texto original.

Gisele olhou para trás de mim. Me virei e Célio meteu as unhas nos meus olhos. Senti o rosto ardendo, como se tivesse sido cortado por uma navalha. Minha vista direita ficou nublada. Bati com toda a força no nariz dele. Ele se atirou sobre mim, me deu uma dentada no braço. Dei um murro na sua cabeça. Célio ficou inteiramente careca. Sem peruca ele ficava horrível. Célio me unhou no pescoço. Eu sangrava. Estava vendo cada vez pior da vista direita. Vai ver, o filho da puta tinha me cegado. Dei-lhe um murro na orelha. Célio caiu. Chutei sua cara, bem em cima da boca, o puto ia ter que gastar muito com o dentista e o cirurgião plástico. (ibid., p. 75).

Toda a ação do detetive, praticada em nome de seu cliente, termina por ser dirigida àqueles que existem nas margens, homossexuais e prostitutas, no caso. A violência, embora solicitada por F.A., não pode, entretanto, ser a ele ligada publicamente.

Na publicação seguinte, do primeiro volume de contos da década de 1970, censurado, como já foi apontado, o enredo dá conta do envolvimento de um banqueiro do Rio de Janeiro com uma garota de programa transexual, apanhada em uma avenida. No caso de “Dia dos namorados”, quando a narração se inicia, a ação já está estabelecida, Mandrake deve dirigir-se ao lugar onde o banqueiro encontra-se com a garota de programa que o chantageia.

A cena inicial do conto é a que se segue:

Se há uma coisa que eu não engulo é chantagista. Se não fosse isso, não sairia de casa naquele sábado, por dinheiro nenhum do mundo.
O advogado Medeiros ligou para mim e disse, é uma chantagem e o meu cliente paga. O cliente dele era J.J. Santos, o banqueiro.
Mandrake, continuou Medeiros, o assunto tem que ser encerrado sem deixar resto, entendeu?
Entendi, mas vai custar uma grana firme, eu disse, olhando a princesa loura que estava comigo.
Eu sei, eu sei, disse Medeiros. Sabia mesmo, tinha sido político, tinha passado pelo governo, era ministro aposentado, estava por dentro de tudo.
Comecei mal aquele sábado. Acordei irritado, com dor de cabeça. Ressaca de uma noite cheia de libações. Andei pela casa, ouvi o Nelson Gonçalves, abri a geladeira e comi um pedaço de queijo-cavalo. (id., 1989, p. 75).

Mais uma vez, aqui Medeiros ressalta a necessidade de não serem deixados rastros, o que acaba sendo consolidado como uma espécie de especialidade do detetive. Do mesmo modo, também neste conto fica evidente o modo como o dinheiro dos clientes é o que garante a eles o sigilo necessário à viabilização de sua atividade transgressora.

O longo trecho do conto que se segue é aquele em que Viveca, a garota de programa em questão, chantageando o rico banqueiro, termina por ser enganada por Mandrake que a conduz a uma delegacia em que termina por ser seriamente agredida:

J.J. e Viveca estavam dentro do Mercedes, parados na praia.
J.J. estava no volante, pálido como um defunto. Ao seu lado, Viveca segurava a gilete rente ao pescoço. Parecia mesmo uma moça. Parei o meu velho carro ao lado do mercedão.
Trabalho com o dr. Medeiros, eu disse.
Trouxe o dinheiro?, perguntou Viveca, com rispidez.
Foi difícil arranjar, hoje é sábado, me desculpei, humildemente. Vamos apanhar agora.
Abri a porta do carro e puxei J.J. para fora.

Entrei e arranquei, ainda com a porta aberta, deixando J.J. estupefato na calçada.
É longe? onde está o dinheiro?, perguntou Viveca.
É perto, eu disse, correndo em alta velocidade.
Quero meu dinheiro logo, senão faço uma loucura!, gritou Viveca, dando um golpe no braço. O gesto era seco e violento, mas a gilete passava de leve na pele, apenas o suficiente para sair sangue e apavorar os otários.
Não faça isso, pelo amor de Deus!
Faço uma loucura!, ameaçou Viveca.
Ele não devia conhecer bem o Rio, ou então não sabia onde estavam localizadas as delegacias. Na porta da delegacia do Leblon estavam dois tiras conversando. Freei o carro, quase em cima deles, e pulei fora, gritando, cuidado! o travesti está armado com uma gilete! Viveca saltou do carro. A situação estava realmente confusa para ele. Um dos tiras chegou perto e Viveca golpeou o sujeito, cortando a sua mão. O tira deu um passo atrás, tirou um 45 da cintura e disse, larga essa merda senão vai morrer agora. Viveca vacilou. O outro tira que havia se aproximado deu um pontapé na barriga de Viveca, que caiu no chão.
Fomos todos para dentro da delegacia. Uns cinco tiras cercavam a gente. (ibid., p. 80-81).

Por fim, tem-se o conto homônimo ao personagem-detetive, da publicação *O cobrador*, o mais longo entre os três e aquele que se constrói a partir de um diálogo com o romance de Raymond Chandler, *The big sleep*. Em um e em outro caso, há a contratação de um detetive marginal por uma família rica, a partir do recebimento de mensagens que buscam chantagear um rico patriarca. O desfecho em ambos os casos é a descoberta da prática criminosa de uma das filhas do contratante do detetive, no caso de Fonseca uma sobrinha adotada pelo personagem Cavalcante Méier.

O trecho inicial deixa clara o vínculo de Méier com as altas esferas do poder, um senador que quer abafar o seu envolvimento com uma amante, já assassinada no momento do início do conto, que pode incriminá-lo.

Eu sou Rodolfo Cavalcante Méier. Não sei se o senhor me conhece.
Conheço. Tenho sua ficha.
Minha ficha?
Sim. Vi que ele olhava para o copo na minha mão. Quer um pouco de vinho Faísca?
Não obrigado, disse ele, evasivo, vinho me dá dor de cabeça. Posso sentar?
Fazendeiro, exportador, suplente de senador por Alagoas, serviços prestados à revolução, eu disse.
Irrelevantes, ele cortou, seco.
Membro do Rotary Clube, eu disse de molecagem.
Country Clube apenas.
Um líder, um homem de bem, um patriota.
Ele me olhou e disse firme, não brinque comigo.
Não estou brincando. Também sou patriota. De maneira diferente.
Por exemplo: não quero declarar guerra à Argentina.
Também tenho sua ficha, ele me imitou. Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato. Ele falava como se fosse uma gravação, lembrava-me uma caixa de gargalhadas em que se dá corda e sai um som que não é humano, nem animal. Cavalcante Méier tinha dado corda nele mesmo, a corda que fazia a voz de fazendeiro falando com meeiro. Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, eu disse.
Mais corda na caixa. Você leu os jornais?
Respondi que nunca lia jornais e ele me contou que uma jovem havia aparecido morta na Barra, dentro do próprio carro. Saíra a notícia em todos os jornais.
Essa moça era, ehn, minha, anh, ligada a mim, entendeu?

Sua amante?

Cavalcante Méier engoliu em seco. (id., 2012, p. 69-70).

A descoberta de que a sobrinha era então a assassina não apenas da amante como do chantagista, um traficante de drogas, conduz ainda à descoberta das razões que a levaram a tal ação: o vício em substâncias ilícitas, a cocaína, e um caso incestuoso com o tio que a adotara. Mesmo para Mandrake, sujeito quase amoral acostumado a lidar com práticas mal-vistas pela sociedade, o caso gera certo incômodo. Fica marcado, desse modo, o alto grau de envolvimento da família rica com práticas que a todo custo devem ser mantidas em segredo, ainda que às custas de vidas alheias.

Naquele dia tio Rodolfo estava muito nervoso. Me mostrou a carta, disse que Marly era uma louca, que o escândalo poderia matar a tia Nora, arruiná-lo politicamente. Tio Rodolfo é um homem muito bom, não merece uma coisa dessas. Continua, eu disse.

Tio Rodolfo me mostrou a carta dessa tal Marly e depois largou-a na mesinha de cabeceira. No dia seguinte apanhei a carta, localizei aquela mulher e telefonei para ela. Disse quem eu era e que tinha um recado do tio Rodolfo. Marcamos um encontro para depois do expediente. Escolhi um local ermo, onde às vezes tomo banho de mar. Ela chegou arrogante, disse que eu avisasse ao tio Rodolfo para não tratá-la com desprezo. Quando a velha morrer, ela ameaçou, aquele canalha vai ter de casar comigo. Eu levava na bolsa o revólver do tio Rodolfo. Dei apenas um tiro nela. Ela caiu para a frente, gemendo. Saí correndo, peguei meu carro, fui procurar o Márcio, pedir a ele que me vendesse um pouco de pó. Fiquei cheirando cocaína na casa dele, a primeira vez em mais de seis meses. Estava desesperada. Dormi e Márcio deve ter revistado a minha bolsa e retirado a carta enquanto eu dormia. Quando soube pelo tio Rodolfo que você ia se encontrar com Márcio no Gordon's, eu me antecipei para evitar que você o encontrasse. Invenientei que tio Rodolfo tinha mandado a polícia prendê-lo.

Para de chamá-lo de tio, por favor. (ibid., p. 98).

Nesse conto, finalmente, tem-se como desfecho uma prisão, dada a gravidade e evidência dos crimes cometidos, porém, é a sobrinha-amante aquela que tem sua liberdade retirada e não o rico senador Cavalcante Méier.

4. Considerações finais

Em cada um dos três contos analisados, tem-se como constante o fato de que, para privar os mais ricos da associação de suas imagens a práticas indesejáveis, há a prática da violência contra os marginalizados como regra. Ainda que nos dois casos iniciais seja Mandrake o executor da violência, como demonstrado, na última narrativa torna-se evidente que também aqueles que são os privilegiados chegam a agir violentamente inclusive para a preservação de suas reputações.

Mandrake, enquanto detetive, surge na produção de Fonseca, e no contexto da literatura brasileira, especialmente nos anos de 1960 e 1970, como um sujeito que tem sobre a sociedade um ponto de vista privilegiado, acessando ao mesmo tempo a vivência nas margens e nos espaços de poder. A partir do uso da forma policial, Fonseca, conforme os pressupostos

de Link, é capaz de passar do particular ao geral, fixando a ideia de que a violência seria o modo de ação privilegiado dos poderosos em seu trato com os desfavorecidos.

As narrativas de Rubem Fonseca, é possível afirmar, portanto, funcionam em seu contexto de publicação como uma afronta direta ao discurso oficial insistentemente propagado pelos detentores do poder, segundo o qual haveria no Brasil do período a vivência harmônica, livre de conflitos e de violências que não aquelas individuais, praticadas pontualmente por sujeitos encarados como desvios em relação à norma. Em oposição à imagem de uma nação homogênea e próspera, Fonseca deixa ver as profundas desigualdades e os grandes conflitos perpetuados pelos mais ricos, sendo as vítimas invariavelmente as mesmas.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. A genealogia de uma derrota. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 51-103, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Censura-violência In: *Recortes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 222-226, 2004.
- FONSECA, Rubem. Dia dos namorados. In: *Feliz Ano Novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 73-83, 1989.
- _____. Mandrake. In: *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 68-99, 2012.
- _____. O caso de F.A.. In: *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 47-79, 2015.
- LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, p. 69-89, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 61-92, 1978.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.