

artigo acadêmico

O GÊNERO POLICIAL E OS VIESES DA VIOLÊNCIA EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM FONSECA

Teresa Cristina de Oliveira Porto¹

RESUMO

Este artigo visa analisar, seguindo o método crítico analítico, a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca sob a perspectiva da teoria dos gêneros literários, no intento de apreender como a visão de mundo do escritor sobre o tema da violência torna-se realidade formal no e pelo discurso romanesco. Para isso, esta pesquisa se fundamenta na discussão do subgênero policial, sob a ótica da configuração genérica do gênero romance em Lukács (2000), assim como pelo viés do gênero discursivo, que Bakhtin (2010) elucida como sendo enunciados caracterizados de conteúdo temático, estilo e construção composicional específica.

Palavras-chaves: *A Grande Arte*. Romance Policial. Violência.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar, siguiendo el método analítico crítico, la obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, en un intento de aprehender cómo la cosmovisión del escritor sobre el tema de la violencia se convierte en una realidad formal en la y por el discurso novelístico. Para ello, esta investigación se basa en la discusión del subgénero policial, desde

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI); especialista em Metodologia do Ensino de LP e LE (Uninter); mestra em Letras – Literatura, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

la perspectiva de la configuración genérica del género novela en Lukács (2000), así como del sesgo de género discursivo, que Bakhtin (2010) dilucida como enunciados caracterizados por contenido temático, estilo y construcción compositiva específica.

Palabras clave: *A Grande Arte*. Novela policial. Violencia.

INTRODUÇÃO

O gênero policial foi concebido a partir de Edgar Allan Poe, no século XIX, por meio da obra *Os crimes da Rua Morgue* (1841), publicada em folhetins. Poe é considerado o pai do gênero por criar a forma, os métodos e os processos psicológicos que o caracterizam. São narrativas, em essência, tratam de crimes, da investigação de tal delito e da descoberta do criminoso (passo em que se centra a curiosidade do leitor aficionado em tal gênero).

No entanto, a intenção de Poe não era que esse tipo de narrativa fosse um gênero realista; ao contrário, “queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico – se vocês assim preferirem – mas, um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; de ambas as coisas, naturalmente, mas, sobretudo, da inteligência” (BORGES, 2001, p. 225).

Com essa invenção de Poe, levanta-se a discussão se existem ou não gêneros literários. Todorov (2011) aponta a tendência romântica e pós-romântica de rejeitar os gêneros sob o argumento de que são generalistas e inúteis: obras genuínas inventam sua própria forma, apenas as obras medíocres satisfazem as normas predicadas pela diversidade de gêneros literários.

Antecipando as reflexões da estética da recepção, Borges (2001, p. 220) afirma que “os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como estes são lidos. O fato estético requer a conjunção do leitor com o texto, para só então existir”. O gênero policial, neste sentido, seguindo as intuições do escritor argentino, contém índices que o leitor, uma vez acatando-os, trilha uma leitura marcada pelo ensejo de se embrenhar pelos indícios – pistas e falsas pistas – disseminadas pelo narrador ao longo da obra, com o fim de desvendar o mistério de um ou vários assassinatos.

Pode-se, sem dúvida, questionar o caráter generalista da classificação das obras em gêneros literários; no entanto, negar que os textos contêm pistas e indícios que pressupõem estratégias específicas de leitura, fato que permite agrupá-las numa classificação determinada, parece incongruente. Nessa mesma perspectiva, Boileau e Narcejac (1991, p.7-8) ressaltam que “o romance policial é precisamente um gênero literário, e um gênero cujos traços são tão fortemente marcados que não evoluiu, desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”.

Ao considerar a assertiva de Borges e para melhor apreensão da discussão de gêneros, esta pesquisa busca elucidar de teóricos no que concerne a essa questão. Para isso, recorre-se aos estudos de teóricos como Lukács e Bakhtin.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) discute sobre as classificações dos gêneros. O teórico aborda desde o épico,

quando o homem grego vivia no equilíbrio de uma estrutura fechada; a epopeia, em que o homem sai em busca de aventuras, portanto, desconhece o real perigo da descoberta; e a tragédia, paradigma de um ser extremamente solitário, que se debate contra a inexorabilidade do destino.

Com a supressão desse equilíbrio homem-mundo, surge o gênero romance, que se compõe de uma fusão paradoxal de fatores heterogêneos e descontínuos, tendo sua coerência atingida pela forma que, diferente de outros gêneros, está sempre em processo.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: ei porque elas têm ou de estreitar e valorizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 36).

No romance, o homem rompe com a harmonia do universo fechado; percebe-se, então, a ruptura do sujeito com o mundo, que almeja uma totalidade em um ambiente despedaçado. Não obstante, uma expressão de quebra da unidade, que Lukács denomina epopeia moderna; o herói se ajusta a sociedade, numa tentativa de superação das formas sociais de vida.

Já no viés proposto por Bakhtin, quanto aos gêneros discursivos, ressalta que estes são heterogêneos e “demasiadamente abstratos e vazios” (BAKHTIN, 2010, p.266). Classifica-os em: primários, os mais simples; e secundários, os mais complexos (dramas, pesquisas científicas, romances). Volta sua atenção ao processo de produção dos gêneros discursivos, considerando a relação intrínseca entre a utilização da linguagem e as atividades humanas.

Para o teórico, o que deve ser ponderado é o domínio de sentido que o texto emprega no gênero ao qual pertence. No nível discursivo, o romance policial clássico é um texto figurativo, que tenta simular o mundo real. Nesses romances estão as figuras do assassinato, do criminoso, do detetive, da investigação, do cadáver, que retomam o tema do crime.

Com isso, a proposta dessa pesquisa é analisar a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca, contextualizando-a com a teoria dos gêneros, por considerar a relevância do romance policial como um gênero ainda a ser mais estudado. Por conseguinte, será feito um levantamento genérico sobre o gênero policial e sua representatividade no Brasil, e, por fim, a análise do romance objeto dessa pesquisa.

VISÃO GENÉRICA DO GÊNERO POLICIAL

Sabe-se que o gênero policial surgiu com Poe, ainda no século XIX. Sua proposta era direcionada para a tradição clássica do gênero, em que um mistério é desvendado por uma operação intelectual, ou seja, uma obra da inteligência. Influenciado pelo pensamento positivista no raciocínio e na lógica, sobretudo, no que concerne a revelar o enigma pelo método analítico.

As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural (POE, 1981, p. 50).

Poe tem uma abordagem mais metafísica. Defende a supremacia da racionalidade sobre a inspiração. Para o escritor, toda a narrativa deve ser bem encadeada, de modo que a princípio já seja arquitetada; o desfecho deve surpreender o leitor. Sendo assim, a reflexão deve sobrepor à ação.

Já outros estudiosos, como Todorov (2011), se propuseram a analisar esse gênero por diversas vertentes. Em seu ensaio *Tipologia do Romance Policial*, ressalva que a noção gênero passou a ser visto pelo viés crítico na modernidade, devido a seu uso abusivo na tradição da literatura clássica.

Borges, por sua vez, defende que nesse momento tão caótico da literatura – a modernidade – tem-se no gênero policial algo que mantém as virtudes clássicas. “Pois não há como entender um conto policial sem princípio, sem meio e sem fim” (2001, p. 230). Além disso, ressalta que a origem intelectual da narrativa policial tem sido deixada à margem, e que os autores têm optado por narrativas mais realistas e violentas, o que não era a proposta do criador do gênero. Esta forma narrativa deveria ser baseada em algo fictício, ou seja, o crime seria desvendado por raciocínios abstratos, e não em delações ou descuidos dos criminosos.

Muitos autores se aventuraram nesse tipo de narrativa. Alguns, no entanto, abandonaram a tradição clássica do estilo, como é o caso de Rubem Fonseca. Seus romances policiais não seguem a linha de um enigma a ser revelado por atributos do intelecto, antes recorre ao método dedutivo. O autor propõe uma desconstrução dessa narrativa ao abordar as questões sociais da

época. Suas obras soam como paródia do gênero, uma vez que os crimes atuam apenas como um disfarce de suas críticas a uma sociedade opressora do indivíduo.

Porém, essas alterações na forma mudam apenas o objeto, mantendo a construção de sentido proposto pelo gênero. Como observa Lukács:

Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação íntima da forma com a sua legitimação transcendental da existência; surgem então meras alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio último da configuração. Mas é possível que a mudança se dê justamente no *principium stilisatinonis* do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à mesma intenção artística – condicionada de modo histórico filosófico – correspondam formas de artes diversas (LUKÁCS, 2000, p 36-37).

O teórico reforça que não há nenhuma mudança de mentalidade, e sim que essa se orienta para um novo objetivo. Assim, dessas modificações dos parâmetros do romance de enigma surgem novas variações do gênero, como é o caso do romance policial *noir*, também conhecido por romance negro, que se

caracteriza por apresentar histórias que misturam terror, mistério e elementos policiais, nas quais detetives e investigações vão além dos conhecimentos de investigação criminal. É uma literatura policial pós-guerra, e tem como fundadores Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Há ainda outras variantes, como o romance processual, de espionagem e suspense (PATREZI, 2009).

As narrativas *noir* diferem-se dos tradicionais romances de enigma, caracterizados por se passarem no tempo do passado, representados pela forma memorialista (observa-se pelo emprego dos verbos no passado); àquelas seguem o correr dos fatos, as investigações se dão ao mesmo tempo em que as ações, portanto, são marcadas pelo tempo do presente.

No contexto do Brasil, o romance policial também ganhou seu espaço de destaque, e muitos nomes como Luís Fernando Veríssimo, Paulo de Medeiros e Albuquerque, Alberto Mussa, Marçal Aquino, Jô Soares, Flávio Carneiro, Felipe Pena, Nelson Motta, Tony Bellotto, Mário Prata, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Raphael Montes, Vera Carvalho Assumpção, Olívia Maia, Luiz Eduardo Matta, Roger Franchinni, Luis Biajoni e Tailor Diniz trabalham com esse estilo.

No entanto, apesar de já ser um gênero consolidado, na linha tênue da fronteira, ainda existente, entre “alta cultura” e “cultura de massa”, esse tipo de narrativa é classificada como sendo pertencente a essa última².

2 Cultura de massa aqui entendida pelo conceito de Lima (2000), sito é, as produções culturais voltadas às sociedades de consumo.

No que concerne à produção policial, essa atribuição se deve ao seu contexto introdutório, visto que eram publicações em folhetins, que faziam parte da cultura popular. Até mesmo o acontecimento central das histórias, o crime, em alguns países da Europa era algo que despertava a curiosidade, pois era comum à cultura na época.

Embora exista um preconceito no tocante à recepção do gênero, não se pode negar que já atingiu sua relativa autonomia – e isso se deve ao grande consumo do público leitor. Este crescimento é que dá ênfase à querela entre cultura erudita e cultura de massa, assim incitando as relações de crítica e mercado, cânone e margens. A maturidade dessa narrativa é percebida ao incluir em seu processo de construção as possibilidades de investigação da própria sociedade por meio dos enredos e das personagens. Esse tipo de romance é, portanto, uma crítica às sociedades dos grandes centros urbanos (VIEGAS; PONTES JR.; MARQUES, 2016).

Nessa perspectiva, o viés desse gênero se propõe a pensar a violência. Não obstante, seus objetos são os crimes, assassinatos, corrupção, estupro, tráfico, mistérios que intimidam a população. Geralmente, são narrativas em que o personagem central é também narrador, e que tem como função desvelar um enigma.

Esses personagens se centram nas relações dicotômicas bem x mal, herói x vilão, mistério x solução. São narrativas que apresentam um discurso heterogêneo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 42), percebe-se uma pluralidade de discursos, ou seja,

“a comunhão de cada enunciado com uma ‘língua única’ [...] e, ao mesmo tempo, com o heterodiscurso social e histórico (forças centrífugas, estratificadoras)”.

O ROMANCE *A GRANDE ARTE*

O tema policial é um dos mais abordados por Rubem Fonseca, que acabou inaugurando uma corrente literária denominada brutalista³, na década de 70. Isso porque em suas obras são recorrentes os temas como violência, erotismo, crimes, corrupção. Atribui-se essa propriedade de abordar esses assuntos à sua experiência profissional como advogado, comissário de polícia e por ter aprendido sobre medicina legal. Por isso a preferência por personagens que são detetives, advogados, policiais, escritores. Suas narrativas são marcadas por personagens narradores, como é o caso de Mandrake, no romance *A Grande Arte*, publicado inicialmente nos anos 80. É uma narrativa que trata de uma série de crimes que despertam a atenção do criminalista Mandrake na tentativa de solucioná-los.

3 Corrente literária batizada por Alfredo Bosi (1975), em *O conto brasileiro contemporâneo*. O teórico se refere a essa corrente analisando as obras policiais de Fonseca, por considerá-las diferentes dos romances policiais tradicionais. Bosi ressalta que o autor brasileiro constrói suas narrativas atribuindo aos seus heróis (detetives) características mais comuns como as dos demais personagens. Difere-se, portanto, dos detetives tradicionais que recorrem ao método da investigação pela inteligência. Os heróis de Fonseca têm defeitos, comportamento sombrio, são suscetíveis a erros. Suas obras têm um tom mais realista da violência, por isso, denomina-se como brutalista.

O mistério começa a partir do assassinato de uma mulher, cometido por um assassino frio que marca suas vítimas com a letra “P”. Depois disso, um homem chamado Mitry procura o escritório de advocacia dos sócios Mandrake e Wexler, pedindo ajuda para recuperar uma pasta que havia ficado no local do crime. Os magistrados, então, entram em contato com a polícia para terem acesso às informações das investigações e recuperarem o pertence do seu cliente, quando são informados de outro assassinato, e a partir daí começa uma sucessão de crimes, que envolvem a empresa Aquiles, um conglomerado de banco, financeira, agência de corrupção e entreposto de contrabando do tráfico de entorpecentes e prostituição.

[...] Pó e putaria, esse é o negócio deles, uma cooperativa que chamam Escritório Central, integrada por operadores autônomos que não se conhecem uns aos outros e papeloteiros bissexto que só manjam o consumidor no fim da linha e que se forem apanhados não saberão de nada, pois não sabem mesmo (FONSECA, 1990, p. 109).

Fonseca se interessa por, além de desvendar o enigma em torno dos crimes, registrar o cotidiano desprezível das grandes cidades, como desnudar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da ordem. O crime atua como um disfarce do mistério que envolve as atrocidades da sociedade a ser revelado;

a morte não é o ponto alto da narrativa; como afirma Boileau e Narcejac (1991, p. 11), “morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável”.

Rafael curvou-se sobre o corpo de Mitry, afastando cuidadosamente os adereços metálicos que cobriam seu mamilo esquerdo. Empunhou a faca firmemente, a cerca de cinquenta centímetros do pequeno alvo que havia escolhido, os músculos do antebraço tensos e os bíceps relaxados. Nunca tivera uma oportunidade como aquela de poder executar um golpe tão limpo e fulminante. Baixou a faca com força e velocidade, fazendo a lâmina penetrar até o cabo no peito de Mitry. O ruído da faca rompendo a carne e a curta e branda expiração de Mitry ficaram no ar alguns segundos. Apoiando a mão esquerda no peito do homem, Rafael retirou a faca, com dificuldade, devido à sucção torácica. Foi ao banheiro, lavou a lâmina. Tirou a roupa e os sapatos. Inteiramente nu, voltou ao quarto [...]

la cortar a garganta das duas moças. Mas antes contemplou-as a dormir. [...] Rafael subiu na cama e, sentando-se sobre as pernas das moças, começou a cortar-lhes os pescoços em rápidos

golpes horizontais. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram por alguns instantes, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos das suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa (FONSECA, 1990, p. 140).

Nesse contexto, percebe-se nas personagens dos romances e contos de Rubem Fonseca certo amoralismo. Em nenhum instante seus personagens são tomados pelo sentimento de remorso ou culpa. Observa-se a perversidade e a frieza nos seus atos, seja nos indivíduos dos estratos superiores ou das esferas mais populares.

Além da violência urbana, o romancista também apresenta outras nuances em seus temas mais complexos, como a solidão dos indivíduos nas grandes metrópoles. Grande parte de seus protagonistas vive de forma oprimida, aturdida pela sensação de isolamento e de vazio na alma; nesse sentido, observa-se a violência do indivíduo contra si, contra os outros por sua condição e de outros contra esse indivíduo solitário. Constata-se essas características em personagens de *A Grande Arte* (1990), *O cobrador* (1979), *A coleira do cão* (1965), *Agosto* (1990), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997).

Em *A Grande Arte*, quase todas as personagens coadunam dessa violência contra si, ou os outros. Mandrake é um mulherengo, que não quer ter relacionamentos fixos por razões que se desconhece, talvez por não conseguir ser fiel a ninguém, nem mesmo a ele.

Mas no momento que se dá conta de que todas as suas amantes o deixaram, sente-se atordoado diante dessa situação.

“Que cara é essa?”, ela perguntou, passando a mão no meu rosto.

“Estou fedendo a sardinha.”

“Eu gosto desse cheiro.”

“Gosta mesmo?”

“Mentira. Vai tomar um banho.”

Quando eu estava debaixo do chuveiro Bebel entrou no banheiro. “Eu jurei para elas que dava o recado e ia embora. Que não me exporia...”

Fiquei calado dentro do box ensaboando o corpo. Me deu vontade de cantar Tomei um ita no norte (coisa mais estranha), mas contive-me. Foi então que ela disse: “Ada foi viajar com Wexler.”

As férias do meu sócio. A waycher mentsch diment...

Eu nada disse. Caiu sabão nos meus olhos, que começaram a arder. Vi, pelo vidro translúcido do box, que Bebel saía do banheiro. Corri e tranquei a porta. Sentei no vaso sanitário e fiquei ali. Fiquei ali.

Quando saí, Bebel havia ido embora. Acendi um Panatela escuro, curto, e deitei na cama, envolto na toalha. Elizabeth veio e deitou sobre meu púbis. Ela não gostava muito de cheiro de charuto. Ou talvez gostasse. De toalha molhada certamente

não gostava. Mas deixou-se ficar, de vez em quando piscando, com sono.
“Pois é”, eu disse. (FONSECA, 1990, p. 211)

Outra forma de violência presente em suas obras é a que o autor exerce contra o leitor. Essa se manifesta pela linguagem, que reflete uma violência discursiva, tanto por meio de expedientes formais (estilo seco e entrecortado, frases curtas), como pelos recursos de conteúdo em situações limite que envolve as personagens. Há uma desmistificação da linguagem: essa linguagem violenta é percebida pelos cortes grotescos, nos quais o leitor é surpreendido por um rompimento de uma sequência lógica da narrativa.

Observa-se essa quebra em algumas partes do livro, por exemplo, na parte 9 da narrativa, que trata da busca de Mandrake por Fuentes, membro da Organização Aquiles e o suspeito de ter lhe esfaqueado e estuprado Ada, sua namorada; no final dessa parte, o advogado se envolve com Mercedes (agente policial disfarçada) para obter informações sobre o boliviano. E o início da parte 10, já começa outro momento da narrativa, que irá mostrar os motivos que levou Fuentes a entrar no crime.

“Voltando ao boliviano... Ele faz o quê?”
“Não sei”. O rosto de Mercedes parecia uma efígie numa moeda de ouro, iluminado pela luz dourada do entardecer.
Ah, as mulheres.

Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver no mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. Seu pai fora morto na fronteira porque vacilara ao enfrentar seu assassino. Camilo tinha sete anos quando isso aconteceu, mas seu tio Miguel lhe contara tudo: o homem que matara seu pai era brasileiro, como eram brasileiros os usurpadores de larga parte do território boliviano, um território tão grande que se transformara num dos estados da República Brasil, o vizinho imperialista que, com a conivência de governantes bolivianos corruptos, há séculos roubava as riquezas naturais do seu país. Camilo, na infância e na adolescência, sofrera a arrogância dos seus vizinhos ricos do outro lado da fronteira, aos quais prestava pequenos serviços humilhantes em troca de pagamento miserável. Por esse motivo e outros mais obscuros, odiava os brasileiros (FONSECA, 1990, p 75-76).

Na obra em análise, em alguns momentos da narrativa, o autor quebra os diálogos ou as ações e começa uma outra parte da história. Este recurso da linguagem fragmentada violenta a atuação do leitor diante da narrativa, por ser um estilo que prende a atenção do leitor, pois essa passa a ser também um detetive que busca descobrir o mistério.

Há, também, a presença de várias vozes na narrativa, o que provoca em alguns períodos dificuldades de identificar de quem são os discursos. A heterogeneidade do discurso é uma característica do romance policial.

Eu te amo — escrevi na palma da mão e mostrei para ela. “Vamos embora para casa que eu quero te abraçar.”

“Só depois de comermos o cabrito. Estou morrendo de fome.”

Quando chegamos ao apartamento vi que a porta estava arrombada [...]

[...] Fiquei imóvel, em dúvida sobre o que devia fazer. Automaticamente fui até a mesinha e tirei o telefone do gancho.

“Larga essa merda!”

Eram dois sujeitos, de blusão. Um alto, muito forte, de rosto liso. O outro, de barba ruiva, tinha uma verruga no nariz e uma Browning quarenta e cinco na mão. Foi esse quem falou.

“Quieto.”

Procurei Elizabeth.

“Onde está o filme?”

O grande amarrou minhas mãos atrás das costas, enquanto o outro me apontava a arma.

“Onde está o filme?” O barbudo colocou a pistola na cintura e uma faca apareceu na sua mão.

“Filme?”, perguntei olhando para Ada.

Ela estava muito pálida, paralisada.
O grandão deu um chute na minha canela.
É uma das piores dores que existe, mas
passa logo.
“O videocassete”, disse ele com voz
calma.
O ruivo barbudo estava irritado. “Cassete,
filme, onde é que está? Diz logo.”
Senti o hálito azedo, nervoso, dele.
“Aqui não tem cassete nenhum. Vocês
não revistaram a casa?”
O grandão me deu outro chute.
“Seu puto”, eu disse. (FONSECA, 1990,
p. 56)

O autor constrói sua concepção do objeto à medida que imprime criticamente o discurso, ora se aproximando, ora se afastando dos ideais do outro. Isso se dá a partir de sua visão social de mundo. Sobretudo, quando se observa as vozes distintas, enunciadas pelos personagens que povoam o romance, nota-se que não são emitidas seguindo a uma visão relativista, o que impede a interação e o conflito entre elas.

Nesse sentido, a linguagem empregada no gênero policial, tal como Fonseca o pratica, adquire, muitas vezes, uma significação social em meio aos conflitos travados entre os homens. Bakhtin (2010, p.88-9) ressalta que “ao se constituir na atmosfera do ‘já-dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo”.

Outra característica presente no romance policial é a relação mocinho e bandido, que é uma constante nos romances de Fonseca. Entretanto, não é possível identificar com precisão quem é mocinho e bandido, visto que há ampla transitividade entre ambos, o que pode levar o leitor a supor que Wexler seja o criminoso em *A Grande Arte*, ou até mesmo o próprio Mandrake, como o policial Raul chega a indagar: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake” (FONSECA, 1983, p. 296).

Como na maioria dos romances policiais, o detetive desvenda o mistério que cerca a narrativa. Mandrake soluciona os segredos dessa trama, porém, não revela ao leitor o conteúdo da fita cassete, que estava na pasta, elemento que causa todo o mistério e se torna o motim dos demais crimes. Portanto, “o processo de ‘desvendamento’ dos crimes se confunde com o próprio fazer literário, porque a explicação final é produto do diálogo entre diversos textos, não só coletados, mas interpretados e criados pelo narrador/autor” (FIGUEIREDO, 2003, p. 47).

Sobretudo, o desfecho dessa história se dá a partir da interpretação do personagem-narrador – não do autor como se espera. Nesse sentido, Fanini (1991, p. 171) adverte que “a relação dialógica entre discurso citado e discurso citante permite, principalmente ao narrador, orientar-se criticamente em relação à fala do outro, revelando-lhe a limitação, a insuficiência e/ou a pertinência em relação ao alcance e a compreensão do objeto”.

CONCLUSÃO

O panorama do romance policial é vasto e repleto de variações e temas. É evidente que esse gênero vem se destacando entre os críticos e teóricos literários, apesar do preconceito ainda latente diante a chamada cultura de massa, por ser vista como menor. Mesmo os autores investindo em personagens intrigantes e empáticas, na intenção de entreter o leitor, não se pode negar a qualidade e originalidade dos enredos.

Sobretudo, quando se entende o romance policial como um problema, e que, portanto, precisa ser solucionado, visto que sua trama envolve um enigma sobre um crime, sendo este fator um drama social da nossa sociedade. Cabe ao personagem central, que pode ser o próprio narrador, tentar desvendá-lo. Sendo assim, a narrativa gira no entorno das personagens do detetive, da vítima e do assassino.

No âmbito nacional, grandes escritores produziram obras significativas sobre o gênero policial. Fonseca, por sua vez, lançou uma ficção pautada no tema da violência. Grande parte de suas obras apresenta a luta armada e o ódio mútuo de classes como forma de solução, versa sobre os problemas sociais e psicológicos gerados nas grandes concentrações urbanas, como também aborda de maneira explícita a sexualidade, que costuma chocar o moralismo tradicional. Por isso, é considerado pela crítica como um dos grandes renovadores da moderna ficção urbana brasileira.

Temos, então, uma narrativa policial antagônica, que mostra o reflexo do cotidiano urbano brasileiro numa atmosfera de crimes, suspense, subversões, revelações e adultérios, que nem sempre dialogam com as leis divinas ou preceitos éticos. O pano de fundo das narrativas policiais de Fonseca desentranha a violência intrínseca nas relações só aparentemente cordiais que permeiam as trocas sociais entre diferentes classes no Brasil.

Essa pesquisa teve como interesse despertar atenção dos leitores sobre esse gênero, que aborda assuntos que se classificam desde realistas a brutalistas. Mas, principalmente, são narrativas que têm grande valor literário por sua ousadia em tratar de questões que desnudam a sociedade nas mais variadas instâncias. Não há como contrapor o valor do romance policial, como afirma Borges (2001, p. 230): “Eu diria, em defesa do romance policial, que ele não precisa de defesa; lido, agora, com certo desdém, está, contudo, salvando a ordem em uma época de desordem. Esta é uma prova de que devemos ser-lhes gratos e de que tem méritos”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas IV**. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

FANINI, Angela Maria Rubel. O amor e a violência em A grande arte: uma abordagem estético-sociológica. 1991. 177 f. Dissertação (Mestrado). UFPR. Paraná. 1991.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de Massa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.