

ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DO GÊNERO POLICIAL

Adriana Freitas (UERJ)
amafreitas@uol.com.br

Na literatura brasileira das últimas décadas do século XX, o romance policial, remodelado, emerge como exercício de questionamento. Trata-se de um constante perguntar-se. Investigar não se restringe mais à busca do “culpado”, mas sim, à exposição das dúvidas sobre os impasses humanos e sobre a própria experiência artística.

De fato, em algumas experiências contemporâneas, como n’A *grande arte*, de Rubem Fonseca, as técnicas do romance policial e as suas estratégias discursivas (Maingueneau, 2006) parecem estar a serviço de um exercício de dessacralização da própria obra de arte e da exposição da precariedade do mundo de hoje.

O título da primeira parte do romance constitui um índice da violência e da intriga policial que vão atravessar toda a história: “PERCOR”. Trata-se de uma sigla, conforme elucida o próprio narrador posteriormente: “sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas de manejo de armas brancas” (Fonseca, 1987, p. 78).

Da mesma forma, a “Grande Arte” refere-se ao manuseio de facas e ao ofício de matar:

Não era uma ferramenta como as outras. Era uma feita de material de qualidade superior e o aprendizado do seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar no uso que dela fazia o seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis – a in quartata, a passata sotto – com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres. (Fonseca, 1987, p. 7)

Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam. (Fonseca, 1987, p. 114)

Os trechos citados atestam a banalização, a dessacralização da obra de arte que o romance opera. Afinal, o que é a Grande Arte na contemporaneidade? Esse é o questionamento subjacente ao texto de

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

Rubem Fonseca, que equipara a arte a um ofício qualquer, indicando sua possível precariedade no mundo atual.

A utilização das técnicas do romance policial possui papel central nesse exercício de dessacralização: lança-se mão de um gênero desprestigiado pela academia, mas consagrado pelo grande público e dá-se a ele, ironicamente, o título de *A grande arte*.

Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser. (Fonseca, 1987, p. 296)

Mais uma vez, resume-se o romance ou a arte a uma “invenção qualquer”. O absolutismo da arte, numa atitude cética, é substituído por sua relativização. O leitor volta a se defrontar com o jogo discursivo de Rubem Fonseca, que, na verdade, sustenta-se num projeto estético bem produzido, digno, em tese, de se denominar “Grande Arte”.

Logo nas primeiras páginas, para iniciar o jogo, entra-se em contato com alguns elementos básicos que integram o romance policial: um crime foi cometido misteriosamente; a vítima é uma prostituta; o criminoso traçou com uma faca a letra “P” no rosto da mulher. O papel do detetive será desempenhado por um advogado. Mandrake (Raul) – “acostumado, profissionalmente, ao exercício de hermenêutica” (Fonseca, 1987, p. 8). Mandrake é auxiliado por seu sócio Wexler, também advogado criminalista, que funciona na narrativa como uma espécie de Watson. Na verdade, os crimes envolvendo as prostitutas são apenas a ponta do novelo que esconde escândalos financeiros de importantes famílias, tráfico de drogas e outras contravenções que se puderam desenvolver na sociedade brasileira em virtude, sobretudo, da impunidade e da corrupção reinantes. Mandrake descobre que a família paulista Prado, a mesma que patrocinou a Semana de Arte Moderna, estava de alguma forma comprometida com os crimes.

[...] Os jovens poetas iam à casa de Laurinda [Prado] recitar seus versos – Manoel Bandeira (“que pena que ele vá morrer tão cedo, o pobrezinho é tuberculoso, sabia?”), Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade – e muitos anos mais tarde, quando a Semana de Arte Moderna de 22, que não despertara muito interesse, passou a ser encarada como um importante acontecimento cultural, Laurinda gostava de afirmar que a Semana nascera nos salões de sua mansão na Avenida Paulista. (“Anita, Oswald, Pagu eram habituês”). (Fonseca, 1987, p. 170)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Todos esses fatos e ocorrências foram ampla e minuciosamente desenvolvidos no livro (quinhentas páginas) Retrato de Família [...]. o livro e os cadernos chegaram às minhas mãos na mesma ocasião. Sem eles eu não conseguiria saber tanto sobre o banqueiro – suas relações amorosas, suas transações financeiras – incluindo aí, é claro, o Escritório Central. (Fonseca, 1987, p. 172)

Mesclando ficção a realidade e construindo um discurso auto-referencial, *A grande arte* se questiona e se constrói como blague de si mesma. Próximo ao desfecho, o narrador interrompe a seqüência de revelações finais e introduz a seguinte digressão:

Uma escritora chamada Edith Wharton disse que o uso do diálogo na ficção era uma das poucas coisas a respeito de qual regra definitiva podia ser estabelecida. O diálogo, dizia ela, devia ser reservado para os “momentos culminantes”.

Depois de algum tempo, como a Sra. Wharton previu, Bebel, como qualquer leitor, ficou sufocada com o meu silêncio e passou a desejar que um diálogo ocorresse. (Fonseca, 1987, p. 288)

Adensando a mistura anunciada na citação anterior, aqui o narrador aproxima a sua vida cotidiana e a literatura. Mandrake percebe que sua namorada Bebel sente falta de diálogo; no papel de narrador ele cita Edith Wharton e faz uma crítica à ausência de diálogo nas narrativas modernas; ao mesmo tempo, Rubem Fonseca, em sua prática literária, lança mão, permanentemente, de diálogos.

As referências literárias, em geral sutis, contribuem para que se estabeleça um pacto de cumplicidade com o “leitor erudito” – único capaz de entender determinadas menções. Exemplo claro desta atitude é a referência hermética a Edgar Allan Poe:

[...] Tomei banho e tentei ler. “Um dia de outono, escuro, silencioso, sombrio. Nuvens baixas e opressoras”. Larguei o livro. Uma epígrafe: “Quem tem apenas um momento de vida não tem mais nada a dissimular”. (Fonseca, 1987, p. 41)

Trata-se do início do conto “A queda da casa de Usher”, que só será identificado pelos leitores iniciados em Poe. Logo depois, esta referência se torna mais clara:

Na última vez, antes do rompimento, havíamos ido ver um velho filme de Vincent Price, A maldição da Casa de Usher, com esperança talvez, de que a dupla Price-Poe salvasse a nossa relação. (Fonseca, 1987, p. 143)

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

Além de propiciar a referida cumplicidade intelectual, essas relações concedem, momentaneamente, verossimilhança à narrativa – efeito também almejado pelos escritores dos romances policiais clássicos, mas nem sempre valorizado por Rubem Fonseca. Em suas obras, é comum se verificar a presença de contradições, variações de ponto de vista e ambigüidades.

Os parágrafos iniciais introduzem a idéia de que se está diante de um narrador onisciente, na terceira pessoa. Tal impressão é logo desfeita quando o narrador, em primeira pessoa, explicita as fontes que utilizou, conforme se pode observar na seguinte passagem:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Miriam [...] para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e introduções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico.

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos [...]. (Fonseca, 1987, p. 8)

Essa mudança de voz cria uma ambigüidade que se acentua em vários momentos da narrativa. Já no “Capítulo Um” fica claro que o narrador é protagonista (Fonseca, 1987, p. 9). Cria-se, pois, uma expectativa de que a onisciência desaparecerá, visto que o narrador-protagonista, em tese, não tem acesso às reflexões das outras personagens e narra a partir de um centro fixo, limitando-se às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

Entretanto, como a complexidade da ficção de Rubem Fonseca não está prescrita nos manuais, o estatuto do narrador não pode ser visto de forma dogmática e em vários momentos ele revela sua onisciência, relatando pensamentos de outras personagens ou narrando com detalhes episódios a que ele não teve acesso:

“É para você?”, perguntou a mulher quando Fuentes lhe falou que era a pessoa que havia telefonado. Um índio, para aquela cadela, não tinha condições de comprar um olho, pensou Fuentes. (Eu já disse que ele era um homem ressentido e rancoroso, com tendência a atribuir aos outros uma hostilidade em relação a ele que nem sempre existia.)

“Sim, é pra mim”. A mulher não ter percebido a cicatriz no seu olho esquerdo deixou Fuentes satisfeito. Ele supunha que a cicatriz, na verda-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

de uma pequena mancha, era uma marca desfigurante que chamava a atenção de todos. (Fonseca, 1987, p. 135)

Ela [Miriam] não tinha mais ilusões românticas, já tivera a sua quota de homens daquele tipo e seu coração não mais batia alvissareiro, como quando era menina, mas era sempre deleitável e animador sentir o interesse de um homem, ainda mais tendo a graça bruta das pessoas robustas e ingênuas. Inconscientemente passou a posicionar o seu corpo com mais cuidado [...]. (Fonseca, 1987, p. 138)

[...] Não gostava de andar de ônibus devido aos assaltos que eram comuns na Via Dutra, mas não queria gastar dinheiro numa passagem de avião. Na verdade, tinha medo de viajar de avião. Mas isso ele [Fuentes] não sabia. (Fonseca, 1987, p. 146)

As passagens acima reproduzidas, somadas a muitas outras, atestam a referida ambigüidade em relação ao ponto de vista do narrador. O narrador assume a óptica de Fuentes, por exemplo, lançando mão, por vezes, do discurso indireto livre. Nesses momentos, ainda que breves, o narrador se vale do que Norman Friedman denomina “onisciência seletiva múltipla” (*apud* Boileau-Narcejac, 1991, p. 32). Além da predominância do ponto de vista de Mandrake, o narrador passa a falar de dentro das personagens, externando suas angústias, seus sentimentos mais íntimos e impublicáveis.

Como se sabe, essa técnica foi primorosamente utilizada, em maior escala, por Graciliano Ramos, que em *Vidas Secas* construiu a narrativa a partir de várias perspectivas, mergulhando em cada personagem (Fabiano, Sinha Vitória, os meninos, e até mesmo na cachorra Baleia) e revelando como elas suportavam o cotidiano. Mais recentemente, outros autores também trabalharam com esta técnica; contudo, o que particulariza o discurso de Rubem Fonseca é o fato de apresentar no âmbito de um romance policial – que se pressupõe objetivo – uma série de recursos narrativos que, mesclados, fornecem ao leitor uma rede de significados.

Evidencia-se ainda no narrador a postura clássica do detetive que examina dados objetivos e, ao mesmo tempo, exercita a “observação pessoal”, a dedução perspicaz, a “interpretação de episódios e comportamentos”, demonstrando sua inteligência e seu desejo de “desconstruir o enigma”. Aparentemente, o advogado/detetive, a exemplo dos tradicionais investigadores, utilizará o método analítico para “extrair o inteligível do sensível”. Na verdade, no decorrer da

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

narrativa observa-se que a postura do detetive/narrador oscila entre investigação racional e incursões subjetivas.

Exemplos disso são as várias passagens que o narrador dedica à sua companheira Ada, retardando a investigação e a narração, e trazendo à cena o amor, a relação pessoal – vista pelos teóricos do romance policial como um deslize:

“Hoje faz um ano”, disse Ada.

Eu me lembrava do primeiro dia: uma noite ia passando pela Avenida Ataulfo de Paiva e vi as janelas iluminadas, de uma academia de ginástica [...]. Esperei a aula acabar e ela sair. Abordei-a na rua [...] (Fonseca, 1987, p. 13)

A situação acima aparece exatamente quando Mandrake (o detetive/advogado/narrador) travava seu primeiro contato com Mítry – personagem central na investigação.

Desse modo, Rubem Fonseca viola uma premissa básica do romance policial: a supremacia da lógica, da racionalidade sobre a inspiração. Vale lembrar que Edgar Allan Poe chegou a afirmar que o desfecho de cada história deve ser pensado previamente para garantir a perfeição da lógica e para que todos os fatos caminhem em direção ao desfecho.

A grande arte, de modo geral, relega a segundo plano esta obsessão pela racionalidade. O romance possui, é claro, uma estrutura lógica, porém também apresenta digressões, descrições, romantismo, pornografia, referências literárias, culturais, políticas e outras “interferências.”

O suspense e o desejo de descobrir o culpado acionam a curiosidade do leitor – o que é típico do romance policial. Entretanto, essa expectativa resulta inócua, visto que o assassino jamais será descoberto e o objeto causador de tantas mortes (uma fita de vídeo) não tinha coisa alguma gravada. Essa é a maior subversão da narrativa policial que Rubem Fonseca poderia operar. O mais surpreendente é que, apesar disso, o interesse pela leitura se mantém até o final. Valoriza-se o trajeto sem a pretensão de se chegar a uma resposta, uma verdade.

A grande arte não se deixa escravizar pelas normas mais fechadas do gênero policial, constrói uma estratégia discursiva própria,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

acrescenta dados inusitados e consegue perfeitamente, para utilizar a expressão de Umberto Eco, “iludir o leitor ingênuo”, que se demonstra sempre interessado em saber “de quem é a culpa” e, para isso, precisa entrar no labirinto.

De fato, o “leitor ingênuo” – atraído pelo sexo ou pela violência e muito interessado em desvendar o mistério e descobrir o culpado – entra no jogo, leva-o a sério e atinge o prazer da fruição, pois há a possibilidade de fazer a leitura em vários níveis. O romance, através da técnica policial, consegue ser acessível ao grande público, satisfazendo as regras mercadológicas e, ao mesmo tempo, mantendo-se como alternativa artística:

[...] Essa postura dialética e cínica da arte que finge não ser arte para melhor ser é a grande via de Rubem Fonseca.

[...] É esse o jogo. Ora simulacro da obra de arte, ora essência artística historicamente possível, não se pode negar a esse romance de Rubem Fonseca o título de Grande Arte. (Khéde, 1987, p. 10-11)

Rubem Fonseca revisita, pois, ironicamente, um tipo de narrativa que ocupa lugar de destaque dentre os gêneros tradicionais de massa, de consumo. Muitos de seus livros tornaram-se best-sellers: o grande público lê e gosta; os críticos e estudiosos de literatura também.

O projeto estético do autor pode ser depreendido das teorias que faz (dentro e fora do espaço ficcional) e de sua prática literária. Verifica-se assim, a preocupação recorrente com a identidade do real. Nesse sentido, não é absolutamente gratuito, como já foi dito, o privilégio que dá ao gênero policial.

Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não poderia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir – não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade. (Fonseca, 1987, p. 291)

Persegue-se uma verdade; tenta-se descobrir “de quem é a culpa”; faz-se um exercício racional; submete-se o leitor ao medo, ao suspense. E, no final, o leitor tem sua expectativa fraudada, porque pouco se revela; no filme em videocassete nada havia (“Não tinha nada nele. Coloquei no aparelho e só apareceram aqueles risquinhos. Nada) (Fonseca, 1987, p. 290); sobre a identidade do assassino das massagistas, temos a seguinte resposta: “Pode ter sido qual-

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

quer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.” (Fonseca, 1987, p. 296).

Ao que parece, o mundo contemporâneo, a crise dos antigos modelos, a quebra de valores essenciais e absolutos se refletiram no gênero policial que, transgredindo suas próprias regras e criando novas estratégias discursivas, começa a ter poucas respostas para as questões esperadas e muitas perguntas para os que lêem criticamente.

REFERÊNCIAS

BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Os preferidos do público: os gêneros de literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.