

RUBEM FONSECA E A PRÁTICA LABIRÍNTICA DO ROMANCE POLICIAL

Daniel Baz dos Santos

*Se mesmo o positivo é sonho e controvérsia
Nem porvir, nem ninguém, cousa alguma desliga
A Ciência que sonha e o verso que investiga
Jorge de Lima*

Jorge Luis Borges, no seu seminal conto policial “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, apresenta um texto incompleto de Yu Tsun, neto do poeta T` sui Pen e espião do império alemão, que conta sua história a Stephen Albert, um orientalista inglês. Por trás disso, uma missão: matar o orientalista. O texto culmina numa revelação. Após longo diálogo entre algoz e vítima sobre a obra de T` sui Pen, Stephen Albert explica que o grande projeto do poeta era construir um livro que seria também um labirinto. Sendo assim, como costuma acontecer na obra do argentino, a técnica do *myse en abyme* coloca uma trama ficcional dentro de outra: um relato policial acerca de um assassino, sua vítima, e muita especulação metafísica. Quem leu, sabe. Já no seu texto “Exame da obra de Herbert Quain”, Borges propõe a análise do romancista policial Herbert Quain, autor do livro “The god in the Labirynt”. Mais uma vez, vinculando a emblemática figura do labirinto ao estilo policial. Tal estratégia se desenvolve com tanto acerto que o universo deste último texto borgiano foi aproveitado por José Saramago no seu *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que o protagonista lê a obra referida de Herbert Quain, enquanto erra por Lisboa e enfrenta as provocações de seu criador Fernando Pessoa, numa trama também construída em clima policial. Pois bem...

Como apaixonado por Romance policial gostaria de perseguir a intuição de Borges na tentativa de entender se o mito do labirinto realmente é reatualizado quando articulado à análise da estrutura desse sub-gênero literário. Essa proposta

surgiu indutivamente após a leitura de um escritor brasileiro cuja obra parece atualizar a experiência do mito labiríntico. Trata-se de Rubem Fonseca, um dos grandes autores (apesar de serem poucos) do romance policial em nosso país. Nesse sentido, as páginas seguintes analisarão sua obra (com ênfase nos romances *Bufo e Spallanzani* e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*), tentando entender como o autor atualiza o mitema do labirinto, exigindo que seus leitores se relacionem com ele durante a leitura. Como pressupostos crítico-teóricos, a teoria do imaginário se impõe, ainda que não de modo exclusivo, centrada nas figuras de Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Georges Balandier.

*

Devemos começar pensando o que muitos já pensaram: de que maneira o mito convive como as transformações científico-filosóficas dos séculos XX e XXI? É notório que qualquer Nobel de Física não está livre de ter de esperar coelhos com ovos de chocolates em abril, ou ter de agüentar velhinhos movidos a renas (e a uma imensa benevolência) distribuindo alegria e paz em dezembro. Estamos cercados por mitos. E não são raras as vezes em que seus ritos sazonais nos obrigam a compactuar com ações nada voluntárias. Temos assim, de um lado, uma ciência contaminada por um pensamento mítico, num nível que jamais poderia admitir, e de outro, vemos ainda inviável uma postura mais séria com relação aos mitos (principalmente os modernos), que os considerem parte integrante do fazer científico. Como já expôs Gilbert Durand:

É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica. (DURAND, 2004, p. 7)

Cria-se, portanto, uma cisão entre objetividade/ subjetividade, ciência/devaneio. Cisão essa que tem muitas vezes sua expressão mais fidedigna na arte, que, de certa forma, sempre equacionou racionalismo e misticismo em graus eqüipolentes.

Entretanto, aproveito para já deixar claro que qualquer trabalho dentro da literatura, por mais livre e devaneante que seja, exigirá sempre um grau de racionalização que o permita organizar preceitos de ordem teórica e mantê-los em diálogo com o mundo. São convenções que todos os profissionais precisam considerar para a validação de suas hipóteses sejam quais forem as áreas interessadas. Sabe-se, como Luiz Costa Lima chamou atenção na sua “Trilogia do controle do imaginário”, que literatura é fantasia. Ficção é criação. O mito, nesse sentido, carrega a lógica do “terceiro excluído”, rebelde às arestas da lógica binária e exclusivista da tradição filosófica majoritária ocidental. “O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as ‘derivações’, como diria um sociólogo) possíveis.” (DURAND, 2004, p. 86). Sua manifestação, por via desta repetição citada, ocorre através da arte que mantém ativo em nosso imaginário os modelos míticos. Voltaremos, ao final deste ensaio, a esse ponto. Qualquer comentário a mais neste momento resultaria inútil, pois abstrato demais. Parto, então, para a concretude de meu *corpus*.

*

Este trabalho tem por objetivo final a investigação do mito do labirinto na obra romanesca de Rubem Fonseca, com ênfase em dois textos que considero mais expressivos na atualização de certos mitemas a ele relacionados, *Buffo & Spallanzani* e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. Ambos fazem parte de um mesmo universo diegético, visto que o segundo resgata situações e personagens do primeiro, além de trazer personagens de outros livros do escritor carioca.

O primeiro dos dois livros narra a história de Gustavo Flávio, escritor e narrador da história, que se vê envolvido no caso da morte de Delfina Delamare,

mulher de classe média que fora sua amante. Para investigar o caso, surge o detetive Guedes. Compondo o resto do enredo, há os amores do escritor, além de outros personagens constituintes de dois subnúcleos: um referente ao tempo em que Gustavo Flávio trabalhou em uma firma de seguros; outro, referente ao Refúgio do pico do Gavião, lugar onde o protagonista busca sossego para escrever seu novo romance *Buffo & Spallanzani*. Já na segunda obra, temos o célebre Mandrake, personagem que estréia em conto homônimo do livro *O cobrador*, e que aparece aqui para defender Gustavo Flávio da acusação de ter cometido novos assassinatos, mais uma vez de suas amantes.

*

Um ponto em comum em ambos os livros (e na obra romanesca de Fonseca como um todo, como mostraremos em alguns exemplos pontuais) refere-se à construção da trama apoiada em soluções estéticas do subgênero romance policial. É essa peculiaridade de seus livros que permite a atualização de inúmeros elementos presentes no imaginário contemporâneo, e enraizados na figura do labirinto. Começarei pensando nas possibilidades semânticas do mito original. Minos recebe de Poseidon um touro branco como forma de aprovação a seu reinado. O rei, que deveria sacrificar o animal, decide poupá-lo devido à sua beleza incomum. Como punição à sua transgressão, Afrodite o amaldiçoa, fazendo sua mulher Pasifae se apaixonar pelo animal. Esta, por sua vez, pede ao artesão Dédalo que lhe construa uma vaca branca com o intuito de seduzi-lo. Dessa união, surge o minotauro. Já adulto, a feroz criatura, misto de homem e fera, é trancafiada no labirinto construído, pelo mesmo Dédalo, a pedido de Minos. Lá, o Minotauro fica saboreando suas vítimas sazonais até ser morto pelo herói Teseu. Pois bem, algumas relações superficiais- ainda que fundamentais – já começam a ficar claras. O romance policial de que tratamos tem pelo menos dois eixos. Um, centrado no criminoso, que transgride uma regra social e exige sacrifícios periódicos. Outro,

orientado em torno do detetive e de sua busca pelo criminoso. Minotauro e Teseu. O Minotauro é uma criação social. A sociedade não sabe como ele é, nem conhece ao certo que elementos o individualizam como ser. Dessa forma, os indivíduos conhecem o Minotauro pelos boatos sobre o que ele faz. Assim é também o assassino do romance policial. Um sujeito camuflado entre os demais. A sociedade, por sua vez, exige que o herói o mate. O Minotauro, a exemplo de sua contraparte, o meliante moderno, tira vidas periodicamente e não parará até ser parado. É, portanto, uma das manifestações mais típicas do sujeito alienado da comunidade que ilustra a teoria do romance de Lukács e que seu autor culmine, Dostoiévski, ajudou a estabelecer.

Se pensarmos o labirinto na obra de Rubem Fonseca é evidente que este contribui para uma lógica muito clara em sua narrativa, ou seja, a lógica do medo inacessível. Como assegura Balandier “O medo mais que a ordem, presta-se a uma tradução forte através do mito” (BALANDIER, 1999, p. 32) que expressa “desejo de segurança que, por sua vez, alimenta desejo de ordem.” (BALANDIER, 1999, p. 32). Nos textos analisados essa ordem não surge apenas como conformação final do mundo após o enigma resolvido. Mas surge no próprio processo de investigação, que exige que os personagens ordenem o mundo ao seu redor. Seja via os silogismos expressos, seja via a busca de informações especializadas, o que orienta seu percurso na tensão que Benjamin explicitou entre a novidade (informação) e a narrativa no mundo moderno.

Tanto Guedes em *Buffo & Spallanzani*, quanto Mandrake e Raul em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* sofrem com a falta de informação. Vejamos o mito original: nele, a morte do Minotauro não pode ocorrer sem entrada e fuga do labirinto. O conhecimento da rota correta por parte de Teseu só é possível devido à ajuda de Ariadne, que pede ao mesmo inventor do labirinto (voltarei nisso mais tarde) objetos que permitam transpô-lo. Uma possível interpretação do fio de Ariadne é a identificação deste com a “razão crítica” como Balandier expressa no seu livro supracitado (BALANDIER, 1999, p. 211). A

dedução e o silogismo, ambos associados à busca das informações, impõem-se como manifestação clara de um fio a ser conduzido na decifração do enigma.¹ Dessa forma, é patente no uso da razão por parte de Guedes e Mandrake, a atualização do objeto que permite a entrada e saída de Teseu no mito original. É ele que permite que o herói passe da errância, a um caminho lógico, conhecido. No mesmo sentido, Balandier ainda afirma que a coroa luminosa é “um indício” (BALANDIER, 1999, p.233)², podendo-se, então, concluir que

O labirinto de Dédalo [...] manifesta um funcionamento da inteligência, inscreve-se como um desafio no campo dos conceitos e da lógica enrodilhada nas armadilhas da aporia e do insolúvel. É a viagem iniciática que dá ao mito sua solução, que ata o fim e o começo, e faz da inteligência que liga, a inspiradora que revela a saída e permite escapar do inexplicável. (BALANDIER, 1999, p.234)

Sendo assim, há associada à figura do labirinto, uma vontade de desobstrução que prega pelo exercício intelectual. A trama policial dos livros de Rubem Fonseca, já configuradas pela ambiência dos espaços urbanos, é o exemplo mais frutífero de atualização desse aspecto ligado ao mito de Teseu. Veja-se, por exemplo, que ambos os heróis (o grego e o contemporâneo) trapaceiam pedindo ajuda a outrem. Ambos são detentores de uma ética social que prega pela busca das especialidades alheias. Ter confiança em Ariadne e nos objetos dados por ela é fundamental. Para suceder é preciso recorrer à informação disponível por outros, e advindas de outras funções sociais (reunindo por interesses o soldado e o artesão). É evidente que, no contexto contemporâneo, isso ocorre de maneira muito particular nos textos do autor carioca, ainda que arquetipicamente remeta aos

¹ Aqui quero deixar claro que a atualização do mito de Édipo através do mitema da esfinge e seu “Decifra-me ou te devoro” também percorre lateralmente os textos estudados. Entretanto, este não será alvo de minha interpretação.

² Cito trecho inteiro: “O herói do mito, Teseu, realizou sua proeza dispondo de duas soluções para frustrar as armadilhas do Labirinto e vencer o obscuro: utilizar o fio de Ariadne e conduzir sua progressão em um indício luminoso, como o antigo navegador fazia com as indicações do firmamento. Hoje, ‘o fio’ é a razão crítica; e o ‘indício’, a intuição que leva à compreensão.” (BALANDIER: 1999, p. 11)

mesmos critérios estabelecidos pelos gregos. Dédalo é sem dúvida a figura central no tópico presente. Ele é o protótipo do especialista, do melhor artesão. Mais do que isso, é o tecnólogo e, por isso, tem seus serviços requeridos por todos aqueles que não possuem seus dons, mas que deles precisam. Aqui, é mais uma vez Balandier quem nos empresta uma funcional relação desses traços do personagem grego e da alta tecnicidade moderna. “Hoje é o deslumbramento tecnicista que cria as dificuldades da linguagem, os confrontos doutrinários, as paixões contrárias e as dúvidas.” (BALANDIER, 1999, p. 278) revela o autor. E acrescenta:

Os detentores das profissões tradicionais desaparecem, dando lugar aos profissionais. Estes devem chegar ao domínio de conhecimento e realizações rapidamente renovados, responder a necessidades variáveis; as técnicas que terão que utilizar são ao mesmo tempo materiais e intelectuais (BALANDIER, 1999, p. 284)

Por trás do mito de Teseu paira a ameaça da tecnocracia. É Dédalo quem constrói a vaca mecânica. É ele quem constrói o labirinto, o fio, e a coroa de luz. É também ele quem constrói as asas que serão a perdição de seu filho Ícaro - se considerarmos um mitema próprio do personagem. Enfim, é apenas através das possibilidades da tecnologia que o mito de Teseu se constrói. Pensando estes elementos a partir dos textos de Rubem Fonseca, vemos como tal aspecto do labirinto é forte no imaginário do escritor. Recorrendo-se mais uma vez a Balandier, é possível afirmar que nos heróis do autor carioca “A Capacidade do saber e a capacidade do poder fazer progridem juntas” (BALANDIER, 1999, p. 277). Informação é ação. Saber é poder-fazer. Pensemos em *E do meio do mundo prostituto só amores eu guardei ao meu charuto*³, texto construído através dos inúmeros depoimentos recolhidos por Mandrake, protagonista que se mantém prostrado e

³ A partir daqui pedirei licença ao leitor para utilizar o título pela forma abreviada: *E do meio do mundo prostituto*.

passivo até adquirir as informações necessárias para agir. Em *Buffo & Spalanžani* tal atitude também está presente, mas com um agravante. O detetive Guedes sabe intuitivamente que Gustavo Flávio é o culpado, mas, como a técnica e o acúmulo de suas informações não são suficientes para prová-lo, o detetive não toma qualquer providência.

Podem-se estender estas conclusões para todas as obras romanescas de Rubem Fonseca desde *O caso Morel*, onde Vilela inquirir o artista de vanguarda Paul Morel em busca de informações que o permitam agir. Assim é também em *Agosto*, onde, em certos trechos, somos envolvidos por uma linguagem extremamente técnica que, compactuando com a simbologia do labirinto, nos faz entrar em um mundo onde não temos referenciais de onde partir - devido principalmente ao léxico de jargões muito particulares. Assim o é em *O doente Molière*, no qual é emblemática a cena em que o narrador anônimo busca ajuda na “especialista” de venenos da comunidade para ter uma informação específica que a permita agir. Ou ainda, quando o herói de *A grande arte* vê-se obrigado a aprender com um especialista a arte de lutar com facas para, mais uma vez, poder executar seus planos. Enfim, percebe-se que os exemplos são vastos e ajudam a entender de que formar este romance atualiza a função de adjuvante presente no romance de aventuras.

*

Ocorre que no romance policial de Rubem Fonseca a tecnocracia é parte integrante do desenvolvimento da trama. Os heróis precisam, como Teseu, da ajuda de profissionais especialistas que lhe permitam acesso a informações de campos que eles não conhecem. O labirinto, como ato de engenho, exige um contendor à altura. Além disso, o auxílio é uma forma de conectar o homem à sua sociedade – tentando superar seu caráter “demoníaco”, embora não se ignore que nos exemplos mais modernos, exista por trás do auxílio de outras áreas da sociedade, a percepção de que a intensa especialização cindiu a sociedade em grupos que não se conectam. O detetive, nessa perspectiva, é um meio. Não é uma

força autônoma. Basta pensar no contraponto com o protótipo de Conan Doyle e Poe. Sherlock, o químico, é o protótipo do desbravador da técnica. Assim como Dupin, ele age sozinho, sem ajuda e, por isso, é impossível falar do mito do labirinto no policial inglês. Não há errância, Holmes sempre sabe aonde irá. Mais frutífero seria analisar a relação Watson/Holmes através do mitema da esfinge.

Pra entender o romance de Rubem Fonseca *Dédalo* é a chave, o criador que possibilita a errância e, paralelamente, a saída da vida errática. É ele que permite que a tragédia transforme-se em questão cerebral, e transfigure-se em uma fenômeno essencialmente intelectual. Nesse sentido, precisamos entender que o labirinto é simbólico também de uma saída social para a violência. O construto surge para aplacar um monstro criado pela sociedade. Da mesma forma, o intelectualismo exacerbado de uma trama silogística atenua a violência dos atos cometidos pelos criminosos. O foco passa de “Como são possíveis tais atrocidades?” para “Como é possível solucionar (via raciocínio) tais atrocidades?”. O romance policial põe o leitor em contato com um mundo desconhecido, na mesma medida em que o mantém a salvo pela identificação poética com o herói.

Em *Buffo & Spallanzani*, Rubem Fonseca enfatiza esse aspecto do problema, retratando de maneira original a figura do Dédalo. Tal ocorre através da escolha do narrador. Na última página do livro, descobrimos que Gustavo Flávio, o narrador, é na verdade também o assassino. Uma descoberta que desconcerta. Antes de seguirmos adiante nesse sentido, é necessário notar outra peculiaridade da maioria dos livros de Fonseca, mas principalmente destes dois em foco aqui. Trata-se da construção metaficcional que a fábula assume em muitas ocasiões. É fundamental partirmos deste ponto, pois através de muitas reflexões sobre a *poiesis*, sobre a arte da narrativa propriamente dita, é possível considerar a criação do labirinto diegético (muitos caminhos entrecruzados em busca do minotauro) ao lado da congiguração do labirinto narrativo (muitas possibilidades de como contar). É emblemático disto a máxima do personagem em *E do meio do mundo prostituto...*: “Escrever é fazer opções” (FONSECA, 1997, p. 47), sentença em que fica claro que contar é a arte

de escolher um caminho dentre inúmeros. Outros comentários metaficcionalis induzem a um conceito mais bem acabado de literatura como construção labiríntica. Seja a sutil ironia do trecho em que Guedes em *Buffo e Spallanzanni* pergunta:

Qual foi a última vez que o Sr. Esteve com dona Delfina?”, em que o narrador reage “ Dei uma gargalhada ‘Sabe de uma coisa? Já escrevi alguns romances tendo policiais como protagonistas, mas jamais tive coragem de colocar na boca deles esta frase. (FONSECA, 1995, p. 19)

A escolha precisa do diálogo enfatiza o caráter seletivo da narrativa fazendo-nos pensar acerca das outras soluções possíveis para a mesma cena. Outros trechos como esse não são nada raros no romance, o que apenas intensifica seu caráter metanarrativo. Para citar apenas mais um exemplo de fina ironia, lembro o “poderia ser o mordomo” (FONSECA, 1995, p. 49), trecho em que o narrador satiriza o desfecho mais clichê do gênero em que escreve.

Entretanto, *Buffo e Spallanzanni* constitui-se como um romance metaficcional, principalmente devido ao fato de o narrador Gustavo Flávio estar construindo uma narrativa homônima paralela ao enredo principal. O que faz crer que lemos a narrativa da narrativa que lemos. Além disso, o uso intenso do *mise en abyme*, principalmente no seguimento do pico do gavião - onde o personagem propõe aos seus colegas de estadia o desafio de escrever uma história tendo sapos como temática – que reforça a construção labiríntica enfatizando os muitos rumos que a história pode tomar. A própria ideia de contar histórias sobre rigorosamente o mesmo tema está na base de um conceito de literatura como trama e não fábula.

Toda esta ênfase metaléptica funciona também dentro de um efeito de desorientação narrativa que, justamente por trabalhar com muitos níveis diegéticos, contribui para a construção labiríntica da fábula. Associado a esses procedimentos, e também à ânsia por informações, descrita acima, tem-se outra característica comum nos romances de Rubem Fonseca. Refiro-me a pluralidade de referências,

que vão desde estratégias anafóricas particulares, até citações de obras e autores, o que consolida uma multiplicidade, por vezes caótica, de narrativas entrecruzadas.

Começarei investigando estas últimas. Rubem Fonseca se aproveita da posição de escritor de seu personagem-narrador para extrair daí a verossimilhança das profusas citações. *Buffo & Spallanzani* já se inicia com citações a Nabokov e Flaubert (FONSECA, 1995, p. 7) (de caráter metanarrativo, por sinal) que se estendem nas próximas páginas passando por Simenon (FONSECA, 1995, p. 8), uma sutil referência a Chagall (FONSECA, 1995, p. 9) num turbilhão de referências que só crescem no decorrer do romance, fazendo aumentar paralelamente a desorientação do leitor, fruto do esforço de um narrador que não esconde ter “[...] a boa qualidade da incoerência [...]”. O autor chega ao ponto de sinalizar para outro livro de sua própria autoria, pois caso o leitor tenha mais interesses sobre o assunto tratado por ele, basta seguir sua indicação: “Esses aparelhos são descritos com maiores detalhes no meu conto ‘O morto vivo’, publicado no livro ‘O Dédalo.’” Título este, no mínimo significativo e sobre o qual falarei a seguir.

Antes, considerando *E do meio do mundo prostituto...*, percebe-se também a multiplicidade de citações. Desde o paratexto, com epígrafe de Molière, o livro desbrava os caminhos bifurcados da literatura ocidental. Camões (FONSECA, 1997, p. 32) Philip Roth (FONSECA, 1997, p. 61) Cornaro (FONSECA, 1997, p. 66/67), Samuel Butler (FONSECA, 1997, p. 76) e Gide (FONSECA, 1997, p. 77) são alguns dos nomes introjetados no discurso do texto, além daqueles momentos em que o personagem cita seus próprios livros entre parênteses (FONSECA: 1997, p. 25/26). A errância da prosa estabelecida sob múltiplas referências acabam por projetar um leitor-modelo que também erra de citação em citação. Tal recurso de ambos os livros (comum no autor como um todo) amplia muito o “contexto” das tramas, permitindo inúmeras relações contextuais. Essa estratégia sinaliza para inúmeras possibilidades que, não raro, perdem o leitor em uma dessas relações extratextuais. O receptor sai tanto do texto que passa a assumir-se cada vez mais como estrangeiro em relação a ele, numa sensação de movimento ininterrupto que

é própria do labirinto. O comentário de Balandier “[...] este mundo turbulento onde o movimento é a lei” (BALANDIER, 1999, p.7) resume de forma eficaz a característica essencial do labirinto de fazer-mover. Teseu não pode parar, o leitor também não. “Guedes não era o meu leitor ideal. Meus livros devem ser lidos com sofreguidão, sem interrupção, principalmente ‘Os amantes’” diz Gustavo Flávio em *Buffo & Spallanzani* (FONSECA: 1995, p. 30), compactuando com as opiniões do teórico e com essa característica básica do labirinto, afinal este pressupõe o *moto continuo*. Ainda neste livro são emblemáticos os momentos em que o autor, após uma frase inspirada, sinaliza para a fonte, num jogo narrativo que beira o hipertexto. Um exemplo disso pode ser visto no seguinte trecho: “[...] a única ginástica que faço é segurar a alça do caixão dos amigos que fazem ginástica (ver Churchill)” (FONSECA, 1995, p. 50).

Mas o objetivo final desta minha exposição refere-se à figura do Dédalo que aparece em Rubem Fonseca de forma mais complexa. Gustavo Flávio, como criador do labirinto narrativo, é Dédalo. Lembremos Ovídio quando diz que “[...] Dédalo construiu aqueles inumeráveis corredores sinuosos, tão intrincados que/ Mal conseguiu ele próprio, achar a saída.” (OVÍDIO, 2003, p.161). A descrição do grego não poderia ser melhor. Gustavo Flávio, assim como o Mandrake editor de *E do meio do mundo prostituto...*, criam o labirinto para depois quase se perderem nas veredas do próprio texto.

Isso resulta em uma série de estratégias formais que demonstram uma prosa que luta para não perder um grau mínimo de coerência. Por isso, em ambos os textos, dentre todos os procedimentos notados, ganham ênfase os recursos anafóricos. Processos dêiticos usados abundantemente para retomar o que já foi dito. Não é difícil encontrar alguns excertos dessa natureza em Rubem Fonseca. Pensando em *Buffo & Spallanzani*, isso ocorre, principalmente, em rodapés, seja o já citado em que se faz referência a outro livro seu, seja quando corrige o que disse anteriormente num recurso ilustrativo de vários trechos (FONSECA, 1995, p. 79). Por vezes, o narrador mostra-se muito preocupado com a possibilidade da errância

estar impedindo a fruição do livro: “Mas estou me adiantando às coisas fora do lugar, e os escritores detestam a confusão e a desordem.” (FONSECA, 1995, p. 105), o que pode leva-lo a perder o fio da narrativa, expressando sua confusão em pérolas como: “Acho que já disse isso” (FONSECA, 1995, p. 201 e 221). Até mesmo em rodapé a frase aparece (FONSECA, 1995, p. 86) e se coaduna com: “como disse, foi Amanda quem descobriu que a mulher do retrato havia sido assassinada com um tiro na cabeça” (FONSECA, 1995, p. 22/23). Além de antecipar a narrativa (FONSECA, 1995, p. 75) e recuperar o que foi referido antes em “Voltando as minhas andanças” (FONSECA, 1995, p. 23), num jogo de idas e vindas através dos sintagmas.

Em *E do meio do mundo prostituto...* não é diferente. As construções anafóricas abundam como resultado de uma retórica que se sabe labiríntica.⁴ Ou seja, que percebe que flerta de perto com o caos. Evidente disso é o trecho: “Já disse que as fitas do gravador acabaram se misturando e como não tinham nº nem data, ficou difícil manter a linearidade deste relato” (FONSECA, 1997, p. 19). Aqui o procedimento anafórico “Já disse” anda de mãos dadas com a preocupação expressa no trecho que sinaliza para a falta de organização narrativa. Outro excerto desta natureza encontra-se em: “[...] como disse, foi Amanda quem descobriu que a mulher do retrato havia sido assassinada.” (FONSECA, 1997, p. 21). Momento em que, mais uma vez, o narrador repete conteúdos já expressos. Aqui gostaria de voltar ao imaginário do labirinto, visto que este tipo de recurso, que pulula na sintaxe narrativa de Rubem Fonseca, consolida a sua dinâmica. Isso ocorre, pois além de expressar uma certa pluralidade de possibilidades bifurcadas, os trechos simulam a passagem por caminhos já antes percorridos. Quando achamos que estamos avançando, voltamos para um lugar já antes navegado. O procedimento revela-se assim, um ótimo exemplo estrutural de fixação da imagem labiríntica. O próximo segue na mesma linha: “Mas estou me adiantando e colocando as coisas fora do lugar, e os escritores detestam a confusão e a desordem.” (FONSECA,

⁴ A preocupação com a clareza da narrativa é tanta que em alguns momentos Mandrake resume o enredo para nós (FONSECA, 1997, p. 36).

1997, p. 105). Trechos como os expostos são mais abundantes, e se repetem em inúmeras passagens do romance.

Passemos então, finalmente, para o momento definidor na escolha de meu *corpus* ficcional. Antes de passar a ele, preciso do auxílio de Ovídio: “Minos/ Deu um jeito de labirinto/ Idealizado por Dédalo, artista famoso/ Para conseguir montar com pedras construções que confundiam *o olho*, / com veredas e passagem sinuosas” (OVÍDIO, 2003, p.161- grifo meu). Chama-me muita atenção a ênfase que o mestre grego deu ao sentido da visão, por intermédio da confusão visual provocada pelo labirinto. E acho que esta característica do mitema (algo esquecida nos dias atuais) pode ser fundamental para entendermos sua atualização, principalmente em Rubem Fonseca. O labirinto é entendido fundamentalmente como um objeto criado para confundir a visão e isso tem duas conseqüências imediatas. A primeira está intimamente ligada a alguns de nossos pressupostos iniciais. Se acharmos que Rubem Fonseca trabalha com a analogia labirinto/narrativa, podemos notar que seu Dédalo ficcional impõe a definição da *poiesis* literária como visão. Isso ocorre principalmente em *E do meio do mundo prostituto...*, em que Gustavo Flavio defende um conceito de literatura como observação. O bom escritor, nesse sentido, tem que ver bem para escrever bem.

Mas o que mais atrai no trecho citado de Ovídio é uma segunda possibilidade, ou seja, a associação de certo fetiche do olhar à imagem do labirinto. O labirinto leva o sujeito aos extremos da memória visual e à interpretação de signos imagéticos de toda ordem. Somente a mais apurada especulação telescópica poderia permitir que Teseu achasse o caminho correto. O detetive é também o sujeito que observa. Observa as vidas ao seu redor em busca do diferencial que revele o criminoso camuflado na vida cotidiana. O detetive incorpora o orgulho do olho. A possibilidade de, no caos das múltiplas escolhas, olhar para o lado certo e identificar a anomalia social. Esse tipo de imagem se traduz em Rubem Fonseca através das mulheres minuciosamente descritas pelos personagens, no esmero de

outras descrições (geralmente envolvendo armas) e, claro, na capacidade perceptiva visual do detetive.

Tal tópico fica mais interessante se associado ao sonho da intimidade, outra carga simbólica que o labirinto é capaz de produzir.⁵ A imagem labiríntica pressupõe total segurança para seu morador, e, fundamentalmente, exige na sua lógica duro-maleável a invasão de sua privacidade para que seu centro seja desbravado. Rubem Fonseca em *Buffo & Spallanzani* apresenta uma das teorias mais férteis para relacionar intimidade e estrutura policial. O autor a afirma por meio de Gustavo Flavio e achamos que pode ser resumida em uma de suas frases, mais precisamente, na seguinte indagação: “Será que o policial tem liberdade para poder satisfazer seus limites?” (FONSECA, 1995, P. 67) Com esta dúvida reunimos alguns dos principais tópicos de nossa pesquisa. O desejo de informação acima da média, a exaltação ao olho preciso, a necessidade da invasão da intimidade, tudo isso se justifica socialmente na figura do detetive, que agora não pode deixar de ser ambígua.

O ato de investigar é um ato de penetração. O ato de Dédalo é um ato contrário. Para esconder uma deformação criada por um ato sexual proibido, Dédalo faz a sociedade sucumbir à impossibilidade de penetração. Não é aqui que quero me deter, mas julgo necessário deixar visto que Dédalo é o artífice de um construto que remete à vagina (ou útero) com a especificidade de o acesso a ela ser dificultado; numa explícita censura ao ato que foi punido. Seria interessante ir mais fundo no problema (e a escolha de nossos termos demonstra nossa incursão sem saída neste imaginário) considerando Rubem Fonseca. O Gustavo Flávio de *Buffo & Spallanzani* e *E do meio do mundo prostituto...* vê no sexo o ato sublime por natureza. Inclusive considera-o o único ato que torna os seres humanos iguais. Dessa forma, é fundamental, na construção do personagem, sua exaltação aos prazeres do sexo, numa atualização complexa do tópico sexual existente no mito grego.

⁵ Ver principalmente a primeira parte de *A terra e os devaneios do repouso* (BACHELARD, 2003).

Ainda que esta via seja interessante, nosso viés é outro. Nosso fetiche é o do acesso, socialmente legitimado, à intimidade de outrem. Em *E do meio do mundo prostituto...*, o detetive Mandrake usa e abusa deste poder. O personagem tem acesso a *chatting* privados (FONSECA, 1997, p. 26), permite-se saber detalhes íntimos por intermédio de depoimentos “informais” (FONSECA, 1997, p. 56), por fim, a natureza de seu comportamento invasivo é expressa pelo próprio Gustavo Flávio, quando revela: “Mandrake, estou lhe narrando coisas que pertencem não apenas à minha intimidade, mas à de terceiros e conto com sua inteira discrição” (FONSECA, 1997, p. 29) ⁶. Assim, fica mais fácil perceber aquilo que Bachelard chama de sonho de intimidade. O labirinto tem no seu centro a possibilidade do alívio, de penetrar cada vez mais fundo, de estar cada vez mais perto do que lhe é mais essencial, mais íntimo. É a única alternativa de saída. É o único meio de passagem para outro estágio.

Ainda acerca das imagens da intimidade, julgo apropriado considerar as reflexões que Bachelard faz com respeito ao intestino, ao ventre e ao ato de comer. Todas elas são manifestações de imagens da intimidade. De certa forma comer não deixa de ser a imagem da introjeção, o ato de tornar nosso, íntimo, um objeto alienado de nós. O personagem Gustavo Flávio é um entusiasta incorrigível dos prazeres da mesa. Nos dois Romances exalta esta como, logo abaixo do sexo, a mais sublime atividade humana. Lembremos que, no primeiro romance, o narrador se descreve como um glutão incorrigível e se satisfaz quando consegue organizar sua vida ao redor da mesa e da cama. Além disso, o filosófico personagem defende a teoria da igualdade dos seres pela defecação que “é alivante, é prazeroso, é saudável, é seguro, é barato, é inocente, é natural, é higiênico [...]” (FONSECA, 1997, p. 76). Sendo assim, enfatiza as duas atividades extensivas as funções intestinais, referindo-se, portanto ao órgão que Bachelard apresenta como responsável por uma das manifestações do sonho labiríntico.

⁶ Em *E do meio do mundo prostituto só amores eu guardei ao meu charuto* o detetive simplesmente invade a intimidade de Luísa. E revela num trecho significativo: “Proibiu-me de ligar o gravador, mas liguei o que levava no bolso do paletó, sem que ela percebesse.” (FONSECA, 1997, p. 18).

Em Rubem Fonseca, ambas as imagens vem juntas com o aumento da ênfase do ato introdutório (comer) e expulsivo (defecar). Ambos os atos representam uma dinâmica comum à trama de Fonseca: a dinâmica da introversão e extroversão. O voltar-se a si e o sair para o mundo são atos próprios da natureza do minotauro/criminoso e de Teseu/detetive. O defecar é limpeza associada ao esgoto (BACHELARD, 2003, p. 192), o comer é uma das imagens do tornar íntimo (BACHELARD, 2003, p. 196). Duas atitudes que endossam nossas conclusões acerca da construção narrativa de Fonseca.

*

Por fim, um último tema labiríntico e que pode ser encontrado, principalmente em *Buffo & Spallanzani* refere-se à íntima relação humano/fera. Presente principalmente na figura do minotauro, a dupla face do ser é base do enredo de Rubem Fonseca. Deve-se lembrar que a passagem do homem para besta, por intermédio do mistério e da responsabilidade do crime, já está presente no clássico *Crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, conto em que o “assassino” revela-se ser um orangotango. O título do livro de Fonseca já é referência ao nome científico dos sapos, que aqui serão símbolos do que o homem tem de animal. Associado sempre a cópula e ao tópico sexual (tal qual o mitema de Parsifae) a hibridez civilização/selvageria serve para o narrador – escritor – assassino Gustavo Flávio sublimar sua transgressão⁷. A figura do anfíbio que empresta título ao livro é o contraponto bestial do homem e de sua vontade de ser besta. Não é a toa que Gustavo Flávio termina o romance torturado e tendo arrancados seus testículos (FONSECA, 1995, p. 30/31), numa clara alusão à morte dos instintos. Um ato

⁷ Com um requinte de ironia, nos sapos existe uma substância chamada tetradoxina que permite criar o efeito de zumbinismo, importante para o desenvolvimento da história.

castrador da mesma natureza do que Minos pede a Dédalo, ou seja, punir o crime e expulsar a mácula sexual.⁸

Preciso agora organizar minhas conclusões e retomar algumas reflexões antes expostas. Primeiro, é importante esclarecer os diversos mitemas que vejo atualizados nos personagens de *Buffo & Spallanzani* e *E do meio do mundo prostituto...* (mas que, como já disse, podem ser percebidos em outros livros do autor). O labirinto aparece de forma dupla. Primeiro, como conteúdo expresso, visto que os enredos pregam pela errância e pela ênfase no sujeito perdido em busca de um objeto central. Além disso, como escolha narrativa, Rubem Fonseca privilegia uma série de soluções estéticas que prezam pela perda de referências, pelo desassossego e desnorteamento que promove o movimento. O labirinto “é a imagem de um espaço sem referências visíveis, onde qualquer caminho mostra-se ilusório, onde cada saída é falsa; um espaço fechado que não traz em si nenhuma informação que permita dele sair.” num lampejo brilhante de Balandier (1999, p. 132). É isso que sentimos ao acompanhar os heróis de Rubem Fonseca. Um mundo de pistas falsas e caminhos equivocados.

Teseu é associado e recuperado pela figura do detetive. Sujeito errante cuja função é subtrair o problema. Ariadne aparece transmutada na ajuda oferecida (e requerida) pelo herói para que ilumine seu caminho e permita seu retorno com vida. O Minotauro aparece na figura do criminoso, ser que a sociedade criou, mas rejeita. Por fim, Dédalo, o mais complexo de todos, aparece como artesão/artista, por trás dos inúmeros engenhos tecnológicos dispostos por todos os lugares, e que auxiliam tanto o Minotauro quanto sua captura. Esse resumo obviamente diminui uma série de questões abordadas de maneira mais rica anteriormente, mas serve para que eu exponha com clareza quais são os pontos base de percepção da imagem do labirinto no romance do escritor carioca.

Uma análise de seus outros textos apenas enriqueceriam o trabalho. Neles há mesmo referências explícitas ao tema tratado, como no capítulo “Labirinto” de *O*

⁸ A prostração do personagem fica clara no trecho: “Vocês mulheres criaram tudo [...] A única coisa que os homens têm é o pau duro. E nem isso eu tenho mais.” (FONSECA, 1995, p.233)

doente Molière (justamente o capítulo em que o narrador apresenta uma lista infindável de suspeitos, nos deixando completamente perdidos). Este capítulo é apenas mais uma prova da relevância de estudarmos a obra de Rubem Fonseca nos termos atuais. Estou, portanto, com Bachelard quando ele diz que:

A imagem literária nos dá a experiência de uma criação de linguagem. Se examinamos uma imagem literária com uma *consciência de linguagem*, recebemos dela um dinamismo psíquico novo. Portanto, acreditamos ter a possibilidade, no simples exame das imagens literárias, de descobrir uma ação eminente da imaginação. (BACHELARD, 2008, p. 5)

O teórico ainda acrescenta, em outra oportunidade: “Uma imagem literária destrói as imagens preguiçosas da percepção. A imaginação literária desimagina para melhor reimaginar.” (BACHELARD, 2008, p. 22).

O labirinto pressupõe solução intelectual contra a matéria. No mito de Teseu está claro que não é sua habilidade de soldado que vence o labirinto, mas sua confiança nos objetos e sua capacidade de introjetar o mundo material pela visão e transpô-lo por esforço cerebral. É esse ato que se manifesta na busca do detetive e que permite aos dois se sentirem no centro do universo enquanto procuram o verdadeiro centro, onde está o minotauro. No romance policial, o ato de solucionar o labirinto é o ato de extroverter introversão. Permite ao sujeito materializar a trama de suas conjeturas de uma maneira que a sociedade não só aceite como agradeça. Mas isso só ocorre, se o sujeito aceitar a introspecção da busca. Estar no labirinto é estar só. E isso é tão difícil que, tanto Teseu como Mandrake e Guedes, trapaceiam.

O desejo de vencer é enorme, pois a recompensa é o repouso no centro. A busca pelo criminoso é a busca pela possibilidade de repouso:

O repouso é dominado necessariamente por um psiquismo *involutivo*. O ensimesmamento nem sempre pode permanecer abstrato. Ele assume a feição do *enrolamento* em si mesmo. Foi-

nos possível, portanto, oferecer um conjunto de imagens dessa *involução*. (BACHELARD, 2003, p. 4)

O labirinto possibilita esse “enrolamento” (BACHELARD, 2003, p. 186). Já que faz o sujeito se perguntar constantemente “O que sei?” “Que relações podem me fazer melhor?” etc. Todas estas relações movem os enredos de Rubem Fonseca e, por isso, a compreensão deste imaginário é fundamental para compreender sua obra. O autor as utiliza de forma original, afinal “todo grande escritor individualiza as grandes imagens.” (BACHELARD, 2003, p. 178).

*

A história de detetives é uma imagem arquetípica do labirinto.⁹ O romance policial reescreve na modernidade a situação arcaica de estar perdido sem referências. Sendo assim, o detetive adquire a função ética de dar valor social ao trajeto do homem em um mundo que se decompõe. Entretanto, o caminho do herói que o carrega até a descoberta também permite ao leitor a salvação branda do círculo hermenêutico. O romance policial é uma resposta renovada à patologia moderna das muitas referências e de um imaginário que cada vez se constrói mais à margem dos meios de interpretação cultural validados pelas instituições¹⁰. Certamente é relevante a importância do monomito da busca central para a compreensão não só da literatura, mas também como parte da atividade crítica¹¹.

Gostaria de encerrar este estudo lembrando Manuel Antônio de Castro quando diz que:

[...] O imaginar é o contraponto do formar [...] O formar sem o imaginar origina os formalismos, os modismos e os sistemas, provocando desvios e equívocos sobre o fazer literário, uma

⁹ E como já disse Mircea Eliade: “No próprio romance policial, como muito bem o demonstrou Roger Caillois, abundam os temas mitológicos.” (ELIADE, S/D, p.27)

¹⁰ Para uma descrição do problema, ver (DURAND, 1995, p.25 – 55)

¹¹ Como aponta K.K. Ruthven em seu *O mito* (RUTHVEN, 1997, p.96)

vez que o literário se realiza quando o imaginário rompe em *pro-duções*: formas que deixam o imaginário se expor silenciosamente. É isto o que caracteriza fundamentalmente a literatura: a presença marcante e irrefreável do imaginário. Pelo imaginar, o homem consome a sua humanização, na medida em que manifesta histórica e contextualmente o sentido do mundo e a verdade do real; isso se chama libertação. Na realidade ficcional-literária o imaginar é o real vigorando. (CASTRO, 1982, p. 66/67)

Assim sendo a instituição literária articula forma e imaginação em educação. Em comunhão com experiências ancestrais e com a incorporação delas na práxis presente. Ler Rubem Fonseca é experimentar o sentido da errância e sucumbir ficcionalmente aos seus efeitos. Lê-lo é saber que essa errância está impregnada em nosso dia- a- dia através da violência, do esforço intelectual ou da tecnologia. Este estudo tentou mostrar como romances isolados dentro de uma instituição como a literatura traduzem comportamentos, condutas e mundivivências de forma artística, de maneira emancipacional.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALANDIER, Georges. *O dédalo: Para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético: A história literária*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, S/D.
- FONSECA, Rubem. *Buffo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2003.

RUTHVEN, K.K. *O mito*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1997.

Daniel Baz dos Santos é doutorando em História da Literatura pela FURG e mestre também em História da Literatura pela mesma Universidade. E-mail: dbazdosantos@yahoo.com