

Não dá mais pra Mandrake

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este ensaio examina a singularidade da prosa de Rubem Fonseca, tomando como ponto crítico de inflexão a construção da personagem Mandrake como figura simbólica de um imaginário urbano que se afasta dos modelos maniqueístas tão recorrentes na ficção brasileira contemporânea. A análise aqui desenvolvida dialoga com outros críticos, particularmente Renato Cordeiro Gomes e Vera Lúcia Follain de Figueiredo, que sustentam que a experiência urbana na obra de Fonseca se estrutura por meio de um olhar prismático, no qual a violência não se restringe a espaços sociais específicos, mas atravessa todas as classes sociais, desestabilizando, assim, noções fixas como identidade nacional e alegorias totalizantes.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, literatura brasileira contemporânea, violência, experiência urbana, cidade

Abstract: This essay examines the singularity of Rubem Fonseca's prose, taking as its critical point of inflection the construction of the character Mandrake as a symbolic figure of an urban imaginary that departs from the Manichaeian models so prevalent in contemporary Brazilian fiction. The analysis developed here engages in dialogue with other critics, particularly Renato Cordeiro Gomes and Vera Lúcia Follain de Figueiredo, who argue that the urban experience in Fonseca's work is structured through a prismatic gaze in which violence is not confined to specific social spaces but instead traverses all social classes, thereby destabilizing fixed notions such as national identity and totalizing allegories.

Keywords: Rubem Fonseca, contemporary Brazilian literature, violence, urban experience, city

Creio que não seja necessário explicar que o título de meu ensaio faz uma clara alusão à célebre frase de Rubem Fonseca: “Não dá mais pra Diadorim”. Publicada no conto “Intestino grosso”, do livro *Feliz ano novo*, a frase de Fonseca é dita por um personagem-escritor, um possível alter ego do autor, um duplo (145). Na narrativa, estruturada como uma entrevista, o escritor, acusado de ser pornográfico, oferece um depoimento para uma revista, da qual recebe pagamento por palavras, em que passa a limpo a sua obra e discute o lugar da literatura enquanto linguagem. Ao afirmar o esgotamento do personagem de Guimarães Rosa — “Não dá mais pra Diadorim” — é oferecida uma espécie de ruptura com uma linhagem literária marcadamente mística e, por assim dizer, sertaneja. A destituição de Diadorim representa a afirmação de um novo projeto literário e a constituição de uma nova linguagem, a cidade. A própria experiência urbana surge como uma nova paisagem que se opõe ao cenário bucólico do sertão e esta não acomoda a experiência mística que pode ser personificada no personagem de Rosa. Cito outra passagem do conto que coloca em destaque tal ruptura: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (144). O trecho afirma o distanciamento entre o universo literário roseano, no qual a imagem do sertão ocupa sua centralidade, para focar em uma realidade urbana marcada pela concentração de vidas humanas em um contexto urbano marcado pela precariedade, desigualdade e exclusão social. Em leitura sobre a mesma questão, Renato Cordeiro Gomes, no ensaio “A cidade, a literatura e os estudos culturais: Do tema ao problema”, indica que personagem-escritor de Rubem Fonseca nos faz perceber que “não é mais possível buscar identidades nacionais, nem tampouco metafísica através da literatura” (29). Na leitura do crítico, ao apontar para a elaboração de cenários urbanos rarefeitos, Rubem Fonseca promove um exercício de desconstrução do sentido de localismo, tornando quase que impossível a elaboração de uma identidade única e inquestionável a partir das cidades. Os cenários fonsequianos abrem mão da elaboração de alegorias nacionais ao suprimir os vestígios do indivíduo nas megalópoles contemporâneas, retratando homens que vivem empilhados nas cidades.

Ao se colocar em um espaço diametralmente oposto do Guimarães Rosa, o personagem-escritor de Rubem Fonseca estabelece um jogo de oposições que nos conduz à percepção da afirmação de um novo modo de narrar e, especialmente, na definição da cidade enquanto cenário privilegiado das narrativas. Neste ponto,

creio que é ponto pacífico afirmar que, na literatura brasileira, Rubem Fonseca é o responsável pela inauguração de um modelo de representação da cidade que tem como principal característica o acionamento da violência como uma espécie de vetor narrativo que reflete a experiência urbana. Tal proposta de criação literária, que foi denominada com muita propriedade por Alfredo Bosi de “brutalismo”, foi consagrada por Rubem Fonseca, já em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*, caracterizado por um realismo sujo, formado pela adoção de uma prosa seca, aguda e direta. Os contos de Rubem Fonseca, principalmente os compilados no volume *Feliz ano novo*, publicado em 1975, apresentam a experiência urbana a partir de uma perspectiva que privilegia a violência, afirmando a realidade social enquanto um substrato de uma brutalidade maior e própria do sistema autoritário vigente na época. Trata-se, nesse sentido, de uma leitura dos resíduos dos mecanismos repressivos de um Estado totalitário inaugurado a partir do golpe civil militar de 1964. Por esse viés, a violência abordada pelo autor, principalmente os episódios relatados no conto que dá título ao volume, passa a ser legitimada, mesmo que não explicitamente, enquanto recurso que visa à sobrevivência individual em uma sociedade marcada por uma rígida divisão de classes que reforça as diferenças e as desigualdades sociais. Assim, a cidade surge como um cenário para a busca de uma nova forma de expressividade literária da violência, e o espaço circunscrito da delegacia passa a ser o palco que reflete as disputas sociais e políticas dos sujeitos ligados a essa cidade, conforme observou Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*:

principalmente nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca: numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar. Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral no qual as perguntas ficam sem resposta. Pode-se, então, ler alguns contos do autor como páginas extraídas de um grande livro de ocorrências: o que transformaria esses relatos em ficção, retirando-os do estado de arquivo, de dossiê policial, seria o olhar do autor. Olhar mediado por uma

concepção filosófica marcada pelo ceticismo e pela crítica da civilização ocidental cristã. (22)

Na leitura de Figueiredo, o texto fonsequiano não é um simples registro de casos policiais marcados por cenas violentas ou um mero mosaico de crimes disformes que são apresentados de forma desordenada; a reunião dos episódios relatados nos contos é organizada por um olhar moldado pelo ceticismo e pela crítica a traços de conservadorismo. Resulta dessa operação a representação de uma imagem própria para a cidade, fora de uma leitura binária que utiliza como recurso de equilíbrio a estratificação social. O mundo da miséria deixa de ser um organismo independente e passa a ser retratado em contato com os setores abastados da cidade.

Com isso Fonseca inaugura uma vertente que aponta para a representação do mundo urbano como objeto ficcional, incluindo a denúncia e a crítica implícita de uma realidade autoritária, abandonando assim o didatismo político que até aquele momento caracterizava o realismo social mais engajado. Devemos recordar que neste mesmo período identificamos uma proposta literária que é marcada pela influência de traços remanescentes da estética naturalista, na qual figuram como referência o conto-notícia de João Antônio e o romance-reportagem de José Louzeiro, que podem ser acionados como os casos mais representativos de um empenho em produzir uma obra que pudesse ser lida como um retrato da sociedade brasileira. Tal modelo de representação será lido em uma perspectiva crítica que localiza o empenho documental destes autores enquanto traços de um possível apagamento do exercício ficcional e da própria autonomia do literário. Nos dizeres de Flora Süssekind, o conjunto de textos formados neste pacto referencial “opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade” (99). A prosa fica ancorada ao jornalismo e o utiliza como uma espécie de modelo, atribuindo à literatura a função de relatar e retratar sujeitos/personagens em condições inenarráveis à grande imprensa. A busca pela verdade surge como uma forma de resposta aos mecanismos repressivos vigentes no período. Tendo como pano de fundo um quadro político conturbado, em que presenciamos o recrudescimento da violência dos órgãos de repressão do Estado, principalmente após o Ato Institucional Nº 5, de dezembro de 1968, o espaço literário passa a abrigar representações que se ocupam da tentativa de criação de um amplo exame das condições de vida do trabalhador e dos setores marginalizados em geral.

Rubem Fonseca constrói uma proposta diversa. Ao representar uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, é aberta uma nova forma de possibilidade de diálogo com um conteúdo que se desdobra de forma desarticulada longe do espaço ficcional, favorecendo a sua identificação e a construção de uma espécie de modelo próprio de comunicação com uma realidade abafada e propositalmente omitida. Em outras palavras, a recusa do didatismo não significa a criação de uma representação apolítica.

O brutalismo fonssequiano configura-se como uma alternativa contrastante ao heroísmo engajado presente na obra de João Antônio, assim como ao enfoque documental característico de José Louzeiro. Com o visível abandono da matriz naturalista, Rubem Fonseca nos coloca diante de um quadro social cáustico que é revelado por narradores precários que rompem com os procedimentos próprios do naturalismo. Nos contos, nós, leitores, somos conduzidos por assaltantes que narram seus atos livres de julgamentos e homens de negócios que produzem atos de uma violência asséptica, conforme podemos localizar nos contos “Feliz ano novo”, “Passeio noturno parte 1” e “Passeio noturno parte 2”, reunidos em *Feliz ano novo*. A melhor definição desse universo é dada pelo personagem-escritor do conto “Intestino grosso”: “Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar o lumpen bourgeoisie; escrevo também sobre gente fina e nobre” (137). A violência escapa de uma leitura essencialista e ligada a um único território da cidade, sua matriz não está fixada nos bairros periféricos; ao contrário, se espalha por toda a cidade e alcança as diferentes classes:

O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos, constituindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim, a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. (Figueiredo 31)

A ideia de uma cidade recortada, tal qual nos é apresentada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo, é útil para observarmos tal imagem como resultado do entrelaçamento dessas narrativas brutais, relatos secos e marcados pela forte presença de narradores em primeira pessoa. Cria-se uma nova cartografia que

revela sujeitos violentos que cortam o território da cidade tal qual ferem a carne de suas vítimas. Não é um efeito de surpresa alcançarmos essa imagem para os textos de Rubem Fonseca; afinal, não podemos nos esquecer que estamos falando de um escritor que está “escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”, para citar novamente a emblemática passagem do conto “Intestino grosso”.

Contudo, devemos recordar que, conforme define Renato Cordeiro Gomes, “Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução” (*Todas* 16). Utilizo a argumentação de Gomes, retirada de seu livro *Todas as cidades, a cidade*, como uma espécie de bússola que irá me guiar na leitura de um conto emblemático de Rubem Fonseca acerca do temário da representação da cidade, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. A relevância do trecho citado acima repousa na feição aporética do ato de ler a cidade, ofertando aos modelos de representação da paisagem urbana um movimento paradoxal que pode ser facilmente delimitado em uma simples sentença: “Como ler o que é ilegível?” Por se tratar de um jogo aberto e sem a apresentação de uma solução estanque, a leitura da cidade não é um ato que aponta essencialmente para um fim, para um resultado. Os muitos fios descontínuos que formam a malha discursiva que reveste a cidade moderna sinalizam para tal impossibilidade. Percorrer a cidade em busca da identificação dos muitos cruzamentos discursivos, localizando os encontros desses fios descontínuos, é construir e, igualmente, percorrer um labirinto. Perder-se nesse ato é adentrar um jogo aberto e sem solução. É possível dizer que o exercício de leitura da cidade não deve se fixar no desejo de alcançar sua concretude e totalidade, movimento que seria quimérico. Atento ao percurso de análise que será aqui estabelecido, afirmo que, mais do que o resultado da leitura da cidade, importa observarmos os mecanismos discursivos que são ativados para a obtenção de uma imagem da cidade. Em outras palavras, o foco de minha abordagem não repousa na constatação e análise do produto discursivo resultante do ato de narrar a cidade. Desejo analisar primeiramente os recursos construídos para edificação de uma representação possível da paisagem urbana.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” nos insere no complexo campo de problemas acerca dos limites da representação da cidade ao nos oferecer o projeto literário do personagem Epifânio/Augusto enquanto experimento de leitura e escrita da cidade. Publicado no livro de contos *Romance negro* (1992), apresenta um personagem que tem como objetivo escrever um livro capaz de dar conta de

suas observações cotidianas enquanto caminha nas ruas do Rio de Janeiro, desejando assim “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (600). A importância do conto reside no fato de colocar em relevo a complexa busca do ato de narrar a cidade, tornando-se uma peça fundamental da obra fonsequiana ao destacar a imbricada relação entre literatura e experiência urbana. O personagem inicia seu empreendimento pelo centro da cidade e opta por narrar a cidade a partir de seu olhar como pedestre, como revela o narrador do conto:

O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro ... o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado, e dele não dá para se ter a menor ideia de como é o centro, não se veem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade. (597)

Observar a cidade do seu topo permite o ato contemplativo de sua materialidade, representada por suas edificações e avenidas, mas dessa forma afasta-se do aspecto humano, não focado neste olhar, pois “quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade”. A solução deste problema é representada na sentença “Solvitur ambulando”—andando soluciona-se—quase um lema do personagem. “Solvitur ambulando” soluciona o questionamento sobre a melhor forma de observar e representar a cidade e significa a opção por uma enunciação pedestre. Narrar a partir do olhar de um andante, através do contato com a rua—literalmente escrever, inscrever e descrever a cidade com os passos solitários de um observador:

Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo,

bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (594)

O desejo do personagem é claro, a busca por “uma arte e uma filosofia ... que o ajudem a [r]estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. Ou, como analisa Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, Augusto deseja “estabelecer uma religião com a cidade, a partir do centro. Sobre este lugar de origem, do próprio personagem e do Rio, será o capítulo inaugural do livro. Quer fazer-se um com a cidade, comungá-la” (151). Mas somente uma arte e uma filosofia “peripatéticas”, é necessário afirmar, irão fomentar essa comunhão. Uma vez que, como observa Antonio A. Arantes, no ensaio “A guerra dos lugares: Sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano”,

o trajeto efetivamente percorrido (com afetividade) no chão é diverso daquele que se percebe num sobrevôo ou que se pode varrer com um olhar estrategicamente colocado, quando se mira do alto de algum ponto seguro. Os passos do caminhante atento não costuram simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele se arrisca, cruzando umbrais, e assim fazendo ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se. (197)

Mas a arte de andar nas ruas entra em choque com os “excrementos” da cidade— Augusto diz: “A cidade produz muito excremento” (593). Mesmo optando por uma enunciação que possa totalizar a cidade, que emane toda a efervescência do espírito urbano, o personagem percebe a impossibilidade de representa-la como um todo na narrativa que planeja criar. O contato com o principal elemento observado durante suas andanças, as pessoas, retrai seu objetivo e elimina a possibilidade de comunhão com a cidade. E o fim do seu projeto é representado nas últimas páginas do conto, quando Augusto foge de dois homens que estão indo ao seu encontro:

Augusto aproxima-se mais e, quando está a pouco mais de um metro dos homens, atravessa a rua para o lado ímpar e segue em frente sempre na mesma velocidade. “Hei!”, diz um dos sujeitos. Mas Augusto continua a sua marcha sem virar a cabeça, a orelha boa atenta ao barulho de passos às suas costas, pelo som será capaz

de saber se os perseguidores andam ou correm atrás dele. Quando chega no cais Pharoux, olha para trás e não vê ninguém. (627)

O temor o faz esquecer de seu projeto e ele opta agora não pela visão que contempla e busca reconhecer no outro um sentimento de *philia*, mas pela audição que informa com precisão a posição do outro. Na sua fuga obstinada, o personagem não se vira para um possível contato, sua visão está firmada em linha reta, buscando o mar, o cais, de costas para a cidade. A *philia*, essência da vida social de Aristóteles, criador da filosofia peripatética, não mais está presente na cidade. Andando resolve-se a busca pelo melhor método de observação, mas não se reconstrói nenhuma comunhão, logo não se soluciona.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” não deve ser lido como o livro de registro da cidade que o personagem está escrevendo; o conto, segundo nos esclarece Gomes, é sobre este livro e sua elaboração. Sabemos que o projeto literário de Augusto/Epifânio não será realizado pela constatação feita pelo próprio personagem: “Os ratos nunca vomitam” (599). Não é dada a possibilidade de expor o que é consumido durante as andanças nas ruas.

Se o território do centro é percorrido e visitado por um olhar que se liga ao rés do chão, as margens da cidade são percorridas de forma diversa. “A coleira do cão” é um conto que revela esta espécie de cisão territorial, transformando as periferias da cidade, principalmente suas favelas, em territórios estranhos. No conto é narrado o cotidiano do personagem Vilela, um delegado de polícia recém integrado à corporação militar. Na leitura do conto, o leitor acompanha as diferentes diligências do delegado, que, com o intuito de solucionar dois assassinatos, percorre diversos espaços da cidade sempre com total estranhamento e distanciamento sobre estes territórios. A construção do personagem Vilela rompe com a clássica definição do detetive, muito veiculada em romances policiais. Em “A coleira do cão”, o agente da ordem e solucionador de enigmas não percorre a cidade com desenvoltura e se apropria dos signos dispostos para a resolução de suas questões. Vilela, aquele que por definição clássica deveria elucidar os fatos, que através da leitura de uma sucessão de elementos poderia pôr fim aos mistérios, na verdade revela-se como um personagem perdido dentro do universo da cidade. Seu olhar não denuncia o que está oculto, mas sim a sua própria posição de estrangeiro, seu lugar de pertencimento a outra esfera da cidade, distinta à que procura respostas. É com essa visão nublada pelo estranhamento que percorre a

cidade em busca de respostas, necessitando sempre do auxílio dos subordinados. A passagem do conto que evidencia tal estranhamento é a que narra o desejo de Vilela em obter maiores informações sobre o possível mandante dos assassinatos:

“Você conhece o Bambaia?”, perguntou Vilela.
“Já ouvi falar”, disse Washington.
“O quê?”
“Pouca coisa, essa zona aqui eu conheço pouco. Vim de Madureira. Quem conhece aqui bem é o Casemiro”, disse Washington, fazendo menção de retirar-se.
“Fica aqui, ainda não acabei. O Bambaia parece que mora ou morou na Barreira [do Vasco]. Temos alguém lá?”
“Tem o Pernambuco-Come-Gordo.”
“Quem é?”
“Cupinha do Demétrio.”
“Chama o Demétrio.” (209)

A cidade moderna configura-se como o espaço primordial para a criação de esferas distintas de sociabilidade. Nela encontramos a perpetuação de uma heterogeneidade social que solidifica relações sociais e econômicas em áreas que não se confundem. É possível apropriar-se de determinados territórios, conhecer seus signos; mas para tanto é necessário ter vivência nestes espaços. A relação que o personagem Washington possui com a cidade é um bom exemplo disto. Como fica claro na passagem acima, ele, por estar há pouco tempo no distrito —veio de Madureira—desconhece o funcionamento da região. Resta ao conhecedor do bairro, Demétrio, o papel de condutor dos estrangeiros: Vilela e Washington. Nesse sentido, a análise de Arantes, no ensaio já citado, mostra-se profícua para uma melhor compreensão da relação entre a cidade e os sujeitos que nela habitam:

Os habitantes da cidade deslocam-se e situam-se no espaço urbano. Nesse espaço comum, cotidianamente trilhado, vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, em uma palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações. (191)

É por estas ordenações e classificações do solo urbano que podemos perceber no personagem Vilela um olhar estrangeiro sobre determinados pontos da cidade. A percepção do personagem é a do estranhamento, uma compreensão difusa do que está nítido. A cena que encerra o conto é altamente significativa. Vilela deixa a casa da família de um policial morto durante uma diligência e ao entrar na viatura da polícia revisita na memória o ambiente que acabará de deixar:

Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. (234)

Sua fala não busca um interlocutor. O que é dito são apenas reflexões sobre o que seus olhos viram. O policial que o acompanhou na visita à casa da viúva fica estarelecido e questiona: “Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou na casa de um pobre.” E Vilela responde, evasivo: “Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver” (234). O olhar do personagem é diferente dos demais; nele está colocado o estranhamento. É o olhar do choque, para o novo, para o que lhe é distinto. Neste exercício não há o desejo de banalizar o que é visto, mas sim incorporar o que está em sua frente.

Visitar a obra de Rubem Fonseca, principalmente suas representações da violência e experiência urbana, é trilhar um percurso inaugural destes temas em nossa literatura brasileira. Hoje, conduzido ao lugar de pioneirismo, o texto fonsequiano ocupa um papel ambíguo para a produção literária contemporânea que se ocupa da representação de territórios marginais a partir da tematização da violência urbana. Torna-se perceptível que na prosa produzida entre fins da década de 1990 e o início dos anos 2000, a cidade passa a ser compreendida como um espaço de disputa territorial e cenário no qual se descortinam os conflitos sociais. Ou, para citar a imagem de Michel de Certeau, a cidade surge como um “teatro de uma guerra de relatos”. A leitura de Certeau pode ser acionada como uma espécie de lugar teórico para pensarmos não apenas a relação entre cidade e discurso, mas, igualmente, para explorarmos a imagem da guerra de relatos enquanto proposta de leitura do cenário literário contemporâneo. Uma vez que observamos como fenômeno correlato à tematização da violência urbana presente em espaços

periféricos a emergência de novos sujeitos discursivos oriundos desses mesmos territórios subalternizados. A constituição de novos sujeitos da enunciação na cena literária contemporânea proporcionou o debate crítico e teórico por meio do empenho na localização de possíveis marcas característica de um fenômeno que reúne em seu bojo um significativo mosaico de vozes e experiências estéticas. Seja por meio de um realismo engajado, característico de parte da obra de Ferréz e Sacolinha, ou na produção de uma linguagem que se quer próxima da oralizada, facilmente localizado na prosa de Allan da Rosa e Geovani Martins, a produção literária que se origina nas periferias urbanas oferece um elenco de questões que ainda solicitam a atenção da crítica especializada. Em síntese, os complexos vínculos que a produção literária de sujeitos marginais mantém com o real não a coloca em um lugar antagônico àquilo que tradicionalmente se convencionou chamar de literatura, mas nos obriga a uma reformulação de conceitos e modelos de investigação. Para além do necessário debate sobre norma e valor literário, os textos marginais nos colocam diante de uma discussão ética que nos leva a refletir criticamente acerca de temas que são visitados de forma incessante pelos escritores, seja em prosa ou poesia, a saber: desigualdade social, violência (sobretudo policial) e racismo.

Dessa forma, se a obra de Rubem Fonseca declara que “não dá mais pra Diadorim”, parte da produção contemporânea também propõe uma certa ruptura com a obra fonssequiana e parece declarar que “não dá mais pra Mandrake”. Penso isso não tanto por uma recusa em relação ao próprio personagem. É possível localizar inúmeras complexidades em Mandrake, algo que nos permite refletir sobre os seus próprios limites enquanto um herói atípico. A primeira aparição de Mandrake ocorre no conto “O caso de F.A.”, publicado em *Lúcia McCartney*, em 1969. O personagem ressurgiu em “Dia dos namorados”, conto do livro *Feliz ano novo*. Por fim, Mandrake volta como protagonista em conto homônimo reunido em *O cobrador*, de 1979. Os três contos narram episódios pontuais, ocorrências quase cotidianas no universo de casos do personagem, algo que contrasta com a estrutura narrativa do romance *A grande arte*, no qual o personagem se vê envolvido numa trama mais complexa. A novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) marca o encontro entre Mandrake e Gustavo Flávio, personagem de *Bufo & Spallanzani*, e encerra a série de aparições do personagem o romance *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, publicado em 2005. Além de uma presença em série no universo ficcional de Rubem Fonseca —somente dois outros

personagens retornarão na obra do autor, Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, que retorna no já citado *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, e Vilela, personagem do conto “A coleira do cão” que retorna no romance *O caso Morel*—Mandrake foi adaptado para a TV, primeiro numa adaptação do conto “Mandrake” exibido na TV Globo em 1983 por Euclydes Marinho e direção de Roberto Farias, como episódio do programa Quarta Nobre, e depois na série *Mandrake*, do canal HBO, em suas três temporadas (2005, 2007 e 2012), com direção de José Henrique Fonseca, filho do escritor, na qual o personagem é vivido pelo ator Marcos Palmeira.

Na economia deste artigo minha análise será centrada unicamente nos três contos que apresentam o personagem como protagonista. Além de serem narrativas em que a diegese se dá em primeira pessoa, “O caso de F.A.”, “Dia dos namorados” e “Mandrake” apresentam como traço de união o fato de narrarem situações episódicas, nas quais acompanhamos o protagonista sendo contratado para solucionar um caso. No entanto, ainda que seja apresentado como um advogado criminalista, os serviços oferecidos por Mandrake pouco se assemelham aos préstimos de um profissional da área de direito e mais se aproximam aos serviços de um detetive particular ou algo do gênero. No primeiro conto, que marca a estreia de Mandrake, o personagem é contratado por um rico e influente senhor que está apaixonado por uma jovem prostituta. O serviço de Mandrake consiste em “libertar” a jovem prostituta da casa de prostituição mantida por uma cafetina francesa que trabalha em sociedade com um homem gay. Ao contratar o advogado, o homem apresenta uma quase súplica: “A garota está numa prisão. Eu preciso tirá-la de lá antes que ela se corrompa. Você precisa me ajudar” (56). Em “O caso de F.A.” (1969)—F.A. são as iniciais do homem rico e influente, que em nenhum momento tem seu nome revelado—não há um crime a ser desvendado e os honorários de Mandrake não consistem em uma petição, abertura de processo ou pedido de habeas corpus, mas, sim, em invadir com uso da força a casa de prostituição e retirar de lá a jovem que era explorada. Após uma intensa luta corporal com o “leão de chácara” da casa de prostituição e depois de enfrentar a cafetina francesa e seu sócio gay, Mandrake, com o auxílio de uma das prostitutas, chega à jovem alvo de sua missão: “‘Não precisa ter medo’, eu disse. Expliquei que o F.A. tinha me mandado. ‘Vamos embora’, continuei” (86). No entanto, para surpresa de Mandrake, e por extensão para a surpresa de nós, leitores, a jovem recusa a ajuda e declara que deseja permanecer na casa de prostituição: “Eu não

... Eu ... Eu vou ficar aqui mesmo”, disse ela (86). Contudo, seu pedido não é atendido e Mandrake retira a jovem a contragosto. Realizada a missão, Mandrake informa ao cliente por telefone o sucesso de seus serviços e também declara que a jovem é “uma vigarista, estava atrás do teu dinheiro junto com Gisele e o veado” (88). F.A. recebe a confirmação da própria prostituta da tentativa do golpe: “É verdade—me desculpe—me desculpe—como?—foi isso mesmo—estou, estou arrependida—você é muito bom ...” (89). Ser informado do golpe, pela própria prostituta, não abala os sentimentos do cliente: “Eu amo essa mulher, entendeu, não me interessa o que ela é” (89). Após desligar o telefone, Mandrake se dirige à jovem e fala: “Vamos embora para a cama, ele só vem amanhã de manhã” (89). A trama se desenvolve abordando a jornada do jovem advogado pelo submundo carioca com seus pequenos bandidos e prostitutas, não existindo inquérito em andamento, como observou Alexandre Mofati Lanhas, na dissertação *Releituras de Rubem Fonseca na TV: As marcas do autor nas adaptações do conto “Lúcia McCartney” e do personagem “Mandrake” para a televisão*.

No conto “Dia dos namorados”, o banqueiro J. J. Santos busca a ajuda de Mandrake ao ser extorquido pela travesti Viveca. Cito uma passagem em que o personagem Medeiros, advogado de J. J. Santos, explica para Mandrake os detalhes do caso:

Meu cliente, o banqueiro J. J., apanhou uma mulher na rua, levou para um hotel e, chegando lá, descobriu que era um travesti. O travesti roubou dois mil cruzeiros do meu cliente. Eles tiveram uma discussão e o travesti, armado de uma gilete, ameaça cometer suicídio se não receber dez mil cruzeiros em dinheiro. Meu cliente me pediu o dinheiro, que está aqui comigo. Nós queremos dar o dinheiro e encerrar o assunto. Você tem experiência em casos policiais e gostaríamos que tomasse conta da coisa. Nada de polícia, nós damos o dinheiro e queremos tudo abafado. O assunto tem que ser encerrado sem deixar resto, entendeu? (68)

A passagem é um pouco longa, mas necessária não somente por sintetizar a estrutura da narrativa, mas, principalmente, por oferecer a Mandrake uma identidade muito particular ao classificá-lo como alguém experiente em casos policiais. Novamente, os serviços do personagem em nada se assemelham a de um

advogado. Mandrake atua apenas como um intermediário, alguém capaz de negociar e resolver situações complexas, sem necessariamente exercer funções jurídicas formais.

No conto “Mandrake”, a narrativa coloca o advogado em uma trama complexa que envolve o assassinato de Marly, secretária e amante do magnata Cavalcante Méier. Este último está sendo ameaçado por um homem que afirma possuir provas de que Cavalcante Méier teria matado Marly e que ambos eram amantes. Novamente, Mandrake é contratado para intermediar a negociação entre extorquido e chantagista. O encontro entre Mandrake e Cavalcante Méier é marcado por ironia. Mandrake busca traçar o perfil de seu novo cliente e cita: “Fazendeiro, exportador, suplente de senador por Alagoas, serviços prestados à revolução” (79). E conclui: “Um líder, um homem de bem, um patriota”(79). Cavalcante Méier responde: “Também tenho a sua ficha, ele me imitou. Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato” (79). Citada pelo personagem, esta talvez seja a melhor definição para Mandrake, que permite observar os traços de sua personalidade e igualmente a sua atuação profissional, especializado em casos que envolve extorsão, estelionato e, acrescento, crimes passionais. Dos três contos que apresentam o personagem como protagonista, esse oferece uma estrutura narrativa mais complexa e, conforme observa Lanhas, o conto serve diretamente como base para a primeira adaptação de Mandrake para a TV.

Mandrake pode ser lido enquanto a síntese do perfil canastrão e cínico dos detetives de narrativas *hard-boiled*. Subgênero literário de ficção policial, as narrativas *hard-boiled* apresentam tramas com pouca complexidade narrativa e que são marcadas por cenas de violência extrema, como assassinatos e pela reiterada presença de tons eróticos. O gênero *hard-boiled*, na leitura de Lanhas, “consolidou-se nos EUA entre os anos de 1929 e 1932 com a edição e publicação da série pulp *Black Mask*, contando com a edição e colaboração de autores como Joseph T. Shaw, Dashiell Hammett e Erle Stanley Gardner” (42). O cinismo, a performance de uma masculinidade hiper sexualizada, o uso da violência e a capacidade de conhecer o submundo do crime e da prostituição surgem como clichês que potencializam a figura de Mandrake enquanto um típico detetive canastrão que quebra as fronteiras entre ordem e desordem a partir da ausência de qualquer traço de moral.

Na leitura dos três contos fica perceptível a atuação de Mandrake como um mediador, um advogado que é convocado para lidar com situações de chantagem e extorsão. Seus clientes são figuras de destaque da sociedade, homens influentes e bem sucedidos, figuras públicas que se veem ameaçadas por sujeitos ligados ao submundo. As extorsões não representam apenas uma ameaça financeira, mas buscam expor uma face oculta destes homens públicos. Sobre essa questão, Felipe Vieira Paradizzo traça a seguinte leitura:

Todos esses personagens incorporam estereótipos ligados à elite brasileira, claramente conectada ao governo militar, ideológica ou empiricamente, e são colocados, como consta adiante, em um lugar de masculinidade preterido ao de Mandrake: F.A., o tolo; Cavalcante Méier, o aristocrata atormentado por chantagem e escândalos sexuais; J. J. Santos e o constrangimento com o travesti. (76)

Mandrake, “cínico, inescrupuloso e competente”, é construído como um personagem que estabelece um papel de mediação entre esses homens da elite brasileira e o mundo do crime e da prostituição. Convocado para resolver problemas de clientes ricos que se veem envolvidos em casos ligados à prostituição e crimes passionais, Mandrake ocupa um universo no qual as fronteiras são fugidias. Situado entre a ordem e a desordem, ricos e marginais, o advogado congrega os tons característicos de um detetive canastrão. E creio que seja esse lugar fronteiriço do personagem, no qual atua como um mediador, ser um advogado torna mais claro esse lugar de mediação, que nos leva a dizer que “não dá mais pra Mandrake”. Penso que a literatura brasileira contemporânea, especialmente a produzida por novos sujeitos da enunciação ligados aos territórios periféricos, recusa a ideia de mediação. Os relatos do cotidiano de Lília Guerra, os exercícios de linguagem de Allan da Rosa e as cartografias urbanas de Geovani Martins podem ser citados como exemplos dessa recusa de mediadores e a edificação de um novo modo de narrar que se fundamenta, em primeira instância, na localização da situação de quem narra. O melhor exemplo dessa mudança de perspectiva pode ser visto a partir de um exercício comparativo entre os contos “O outro”, do próprio Rubem Fonseca, publicado em *Feliz ano novo*; e “Espiral”, de Geovani Martins, em *O sol na cabeça*. Nos interessa observar que estamos diante

de dois contos que apresentam um temário semelhante, são narrativas que apresentam personagens perseguidores urbanos. Contudo, se o conto de Rubem Fonseca nos oferece a perspectiva de um empresário que é perseguido por um homem ameaçador, Geovani Martins nos dá justamente a perspectiva do perseguidor. Tal mudança de foco narrativo evidencia a produção de novos olhares sobre a cidade e o próprio temário da violência urbana.

Mandrake é, como o próprio personagem se autodefine, “uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários” (Dia dos namorados, 64). A literatura de Rubem Fonseca é um gesto necessário. Ao apostar na quebra de uma perspectiva maniqueísta, a prosa fonsequiana não oferece um traço purificador ou restaurador. Somos conduzidos por uma série de ocorrências cotidianas—ocorrências no sentido policialesco do termo—que são descritas a partir da adoção de clichês que reafirmam estereótipos e imagens baseadas no lugar do comum. O banqueiro envolvido com uma travesti, o magnata apaixonado por uma prostituta e um homem influente que mantém um caso com a secretária são acionados como os traços caricatos da alta burguesia brasileira que busca preservar seus segredos e esconder seus escândalos. O ápice desses tipos caricatos é a criação de um “advogado de porta de cadeira” mulherengo e cínico que não possui nenhuma reserva moral.

Afirmar o possível fim de um personagem complexo como Mandrake implica reconhecer que, na produção literária contemporânea, os elementos que o singularizam se tornaram cada vez mais ausentes. Para além do perceptível machismo do herói fonsequiano, que trata as mulheres como troféus e acumula amantes com voracidade, seu cinismo e sua postura que descortina a quebra com qualquer traço de maniqueísmo o colocam em condição muito singular que não possui reflexo na produção contemporânea. Ao encerrar meus comentários sobre a obra de Rubem Fonseca com uma breve aproximação entre os modelos elaborados pelo autor entre os anos de 1960 e 1980 com a produção contemporânea, principalmente a assinada por autores marginais, não busco ofertar uma espécie de modelo da representação da violência e da experiência urbana. Cotejar tais propostas, principalmente pelo caráter antagônico delas, nos permite vislumbrar a potencialidade das propostas colocadas em jogo. Se em Rubem Fonseca não localizamos um caráter essencialista da relação entre violência e território, a prosa marginal contemporânea nos oferta uma impactante

representação da periferia urbana a partir de uma denúncia da estrutura maquina da violência.

Obras citadas

- Arantes, Antonio A. “A guerra dos lugares: Sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano.” *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, IPHAN, no. 23, 1994, pp. 191–99, <https://app.docvirt.com/reviphan/pageid/8522>. Acesso em 16 set. 2025.
- Bosi, Alfredo. “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo.” *O conto brasileiro contemporânea*, 16a ed., Cultrix, 2015, pp. 7–22.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: Morar e cozinhar*. Tradução de Paulo Neves, Vozes, 1996.
- Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Editora UFMG, 2003.
- Fonseca, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro.” *Contos reunidos*, Companhia das Letras, 1994, pp. 593–627.
- . “O caso de F. A.” *Lúcia McCartney*, 12a ed., Nova Fronteira, 2024, pp. 55–89.
- . “A coleira do cão.” *Contos Reunidos*. Companhia das Letras. 1994, pp. 200–34.
- . “Dia dos namorados.” *Feliz ano novo*, 11a ed., Nova Fronteira, 2020, pp. 63–71.
- . “Intestino grosso.” *Feliz ano novo*, 11a ed., Nova Fronteira, 2020, pp. 135–46.
- . “Mandrake.” *O cobrador*, 8a ed., Nova Fronteira, 2022, pp. 77–111.
- Gomes, Renato Cordeiro. “A cidade, a literatura e os estudos culturais: Do tema ao problema.” *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, vol. 3, no. 2, 2009, pp. 19–30, <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19219>. Acesso em 16 set. 2025.
- . *Todas as cidades, a cidade*. Rocco, 1994.
- Lanhas, Alexandre Mofati. *Releituras de Rubem Fonseca na TV: As marcas do autor nas adaptações do conto “Lúcia McCartney” e do personagem “Mandrake” para a televisão*. 2024. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, dissertação de mestrado.

- Paradizzo, Felipe Vieira. *Mandrake e o hard-boiled: Questões de masculinidade(s) entre Rubem Fonseca e a literatura policial norte-americana*. 2011. Universidade Federal do Espírito Santo, dissertação de mestrado.
- Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Editora UFMG, 2004.

