



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Fábio Marques Mendes

**A trajetória dramática do herói e a experiência com a forma
do romance policial nas narrativas de Marçal Aquino**

São José do Rio Preto
2019

Fábio Marques Mendes

**A trajetória dramática do herói e a experiência com a forma
do romance policial nas narrativas de Marçal Aquino**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2019

M538t	<p>Mendes, Fábio Marques</p> <p>A trajetória dramática do herói e a experiência com a forma do romance policial nas narrativas de Marçal Aquino / Fábio Marques Mendes. -- São José do Rio Preto, 2019</p> <p>274 f.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto</p> <p>Orientador: Márcio Scheel</p> <p>1. Literatura brasileira. 2. Romances brasileiros. 3. Marçal Aquino. 4. Romance policial. 5. Forma do romance. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Fábio Marques Mendes

**A trajetória dramática do herói e a experiência com a forma
do romance policial nas narrativas de Marçal Aquino**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fabio Lucas Pierini
UEM – Maringá

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
UFF – Universidade Federal Fluminense

São José do Rio Preto
08 de março de 2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, pais e irmãos.

Ao meu orientador Márcio Scheel, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto/SP.

Aos membros da banca, os professores Arnaldo Franco Júnior e Orlando Nunes Amorim, ambos da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto/SP, o professor Fabio Lucas Pierini, da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e o professor André Luiz Dias Lima, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ao Ibilce – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto, por ter me oferecer a oportunidade de aprender com seus professores, alunos e funcionários, durante os seis anos em que cursei o Mestrado e o Doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“De acordo com o professor Schianberg, a vida da maioria das pessoas é medíocre, o que não impede de enxergar tudo numa perspectiva heroica. Suportamos a existência tentando converter o banal em épico”

Marçal Aquino (2005, p. 140)

RESUMO

Esta tese apresenta uma análise crítica dos romances de Marçal Aquino, a saber, *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), tendo por objetivo ressaltar como a trajetória dos heróis Ivan, Brito e Cauby contribuem para a experiência da forma do gênero policial. Para tal percepção, incluímos uma análise do conto “Matadores”, do mesmo autor, que servirá como matriz interpretativa dos romances. Argumentamos que os romances de Marçal Aquino são organizados em torno do ponto de vista de um herói que está inserido no mundo da pistolagem brasileira, contexto onde a violência é racionalizada e tornada matéria-prima do capital. Diante disso, os romances do autor não apenas dão certa continuidade, mas também realizam uma experiência com a forma tradicional da ficção policial, já que os heróis de Aquino, movidos principalmente pelo ressentimento, transitam entre os três elementos fundamentais do gênero, a saber, o detetive, o criminoso e a vítima. Sendo assim, os protagonistas de Aquino são uma espécie de síntese entre as três categorias do romance policial tradicional e o que eles vão fazer é mostrar que em termos de modelo narrativo há uma experiência da forma que problematiza aspectos da sociedade brasileira. Estes heróis tomam parte em um contexto histórico e político demarcado pela intersecção entre lei e ordem, por um Estado que agencia o crime e por matadores ajustados à lógica do trabalho e às leis do mercado, estando a violência presente em todo o tecido da ordem social. Nestes termos, a figura do herói, que elegemos como eixo de análise das narrativas de Aquino, é usada como metonímia da transgressão entre legalidade e crime, ocupando as múltiplas fronteiras (de classe, sociais, culturais, raciais, geográficas) a fim de ocupar um lugar favorável ou vantajoso no mundo, e isto com a finalidade de sobreviver numa sociedade estruturada pela perversidade. Isso é estruturado nos romances por meio de uma estratégia irônica articulada pelos narradores em 1ª e 3ª pessoa do discurso. Aquino, então agencia os modelos da narrativa policial para fazer um texto cuja dimensão política é crítica, sendo uma espécie de comentário quase parodístico sobre o que é a sociedade brasileira, interrogando-a, como um tipo de romance político-social. Destarte, as narrativas policiais de Aquino ocupam um lugar singular na ficção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Marçal Aquino. Romance policial. Heróis. Violência brasileira.

ABSTRACT

This thesis presents a critical analysis of Marçal Aquino's novels, namely *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003), and *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), with the objective to highlighting how the stories of the heroes Ivan, Brito and Cauby contribute to experimenting with the detective genre form. In order to do so, we have included an analysis of the short story "Matadores", by the same author, which will function as an interpretative matrix for the novels. We argue that the novels by Marçal Aquino are organized around the point of view of a hero who is immersed in the world of Brazilian *pistolagem* (banditry), a context where violence is rationalized and turned into raw material for capital. Considering this, the author's novels not only develop the traditional form of the detective novel, but also experiment on it, since Aquinian heroes, propelled mainly by resentment, vary among the genre's three fundamental elements: detective, criminal, and victim. In this way, Aquino's protagonists are a kind of synthesis of the traditional detective novel's three categories, and what they do is show that, in terms of the narrative model, there is experimentation with the novel's form which questions and discusses some aspects of Brazilian society. These heroes take part in a historical and political context branded by the intersection between law and order, by a State that administers crime, and by hitmen adjusted to the logic of labor and market laws, violence being omnipresent in the social fabric. Therefore, the hero figure, which we emphasize as an analytical parameter for Aquino's narratives, is used as a metonym for the transgression between legality and crime, which occurs in multiple boundaries (social, cultural, racial, geographical, and of class), in order to occupy leverage or an advantageous place in the world, and with this to survive in society that is structured around cruelty. This is built in the novels by means of an ironic strategy performed by both first and third person narrators. Aquino administers the detective novel models in order to create a text whose political dimension is critical, being a sort of almost-parodic commentary on Brazilian society, questioning it as a social-political novel. Thus, Aquino's narratives occupy a singular place in Brazilian contemporary fiction.

Keywords: Marçal Aquino; detective novel; hero; Brazilian violence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	<i>Corpus</i> e objetivo	9
1.2	O lugar do autor na ficção contemporânea brasileira e suas obras	18
1.3	Algumas considerações sobre a fortuna crítica de Marçal Aquino	21
2	OS PROTAGONISTAS DOS ROMANCES DE AQUINO COMO HERÓIS PROVISÓRIOS	26
2.1	Os heróis provisórios de Aquino como síntese entre sociedade perversa e ressentimento	27
2.1.1	O submundo do crime ironicamente duplicado pelo capital	27
2.1.2	O ressentimento como um dos principais móveis dos heróis de Aquino	32
2.1.3	A sociedade perversa como o campo das ações dos heróis de Aquino	42
2.2	Os heróis provisórios de Aquino como resultado de uma apropriação e certos elementos fundamentais do gênero policial tradicional	51
2.2.1	Os heróis dos romances de pura detecção	53
2.2.2	Os heróis dos romances clássicos	58
2.2.3	Os heróis dos romances <i>noir</i>	61
2.2.4	Os heróis dos romances de Aquino perante a tradição do gênero policial	67
3	OS HERÓIS DE AQUINO E A PISTOLAGEM NO BRASIL	70
3.1	A cultura da pistolagem brasileira e a figura do matador de aluguel	70
3.2	Os pistoleiros de Aquino	84
3.2.1	A figura do pistoleiro como síntese entre polícia e bandido	84
3.2.2	Competência, <i>performance</i> e organização social dos pistoleiros de Aquino	85
3.3	O universo da pistolagem de Aquino sob a dialética da decadência	101
3.3.1	A dialética da decadência na construção das paisagens	102
3.3.2	A dialética da decadência a partir dos corpos dos personagens	107
3.3.3	A dialética da decadência por meio das múltiplas fronteiras	110
4	O ROMANCE DE MARÇAL AQUINO	120
4.1	Justificativas teóricas e procedimentos metodológicos	121
4.2	O conto “Matadores” para a iluminação da leitura dos romances	123
4.2.1	Protagonistas e vozes narrativas	123
4.2.2	Os planos solidários e intrusivos na constituição do conflito dramático	132

4.2.3 O desnudamento dos pistoleiros-heróis	142
4.2.4 Comparação com outros heróis do romance policial	146
4.3 Cabeça a prêmio	149
4.3.1 Aspectos gerais	149
4.3.2 Recursos literários do narrador e conflito dramático	150
4.3.3 A estrutura irônica do capítulo 2	157
4.3.4 Características e <i>performance</i> do herói Brito	161
4.3.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial	169
4.3.6 Os desnudamentos dos criminosos Abílio e Dênis	176
4.4 O invasor	183
4.4.1 Aspectos gerais	183
4.4.2 Enredo e voz narrativa	187
4.4.3 Os planos solidário e intrusivo na constituição do conflito dramático	193
4.4.4 Características e <i>performance</i> do herói Ivan	197
4.4.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial	203
4.4.6 O desnudamento do herói Ivan	212
4.5 Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios	219
4.5.1 Enredo e vozes narrativas	219
4.5.2 A cidade do garimpo como espaço do conflito	230
4.5.3 Os planos solidário e intrusivo na constituição do conflito dramático	237
4.5.4 Características e <i>performance</i> do herói Cauby	247
4.5.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial	250
4.5.6 O desnudamento do herói Cauby	255
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	257
REFERÊNCIAS	259

1 INTRODUÇÃO

1.1 *Corpus* e objetivo

O presente trabalho é dedicado aos problemas da literatura de Marçal Aquino, circunscrita nos romances *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). Temos por objetivo mostrar as contribuições do autor para a ficção brasileira contemporânea levando em consideração a constituição e a trajetória dos seus heróis.

Começaremos com um breve resumo das fábulas dos romances do autor, incluindo o conto “Matadores” (1991) que será usado com o intuito de iluminar os romances. A fábula, segundo o formalismo russo, é “um conceito que compreende os acontecimentos ou fatos comunicados pela narrativa, ordenados, lógica e cronologicamente, numa sequência nem sempre correspondente àquela por meio da qual eles são apresentados, no texto, ao leitor” (FRANCO JR., 2003, p. 36); difere da trama, sendo que esta “corresponde ao modo como a história narrada é organizada sob a forma de texto, ou seja, ela é a própria construção do texto narrativo, sua ‘arquitetura’ ” (FRANCO JR., 2003, p. 36).

“Matadores” discorre sobre as origens, desafios, crises, êxitos e fracassos dos pistoleiros Múcio, Alfredão e o aprendiz. Relaciona duas histórias, de um lado a de Múcio e de Alfredão, no passado narrativo, e a outra de Alfredão e do aprendiz, no presente. Estes três personagens são contratados pelo narcotraficante Turco para reorganizarem estruturas de poder paralelas ao Estado brasileiro nas fronteiras geográficas do país. No decorrer da trama os experientes Múcio e Alfredão morrem, deixando seus lugares de destaque no ofício para o aprendiz.

Cabeça a prêmio traz como eixo central uma das aventuras de Brito como pistoleiro. Sob as ordens dos irmãos Menezes, uma dupla de narcotraficantes formada por Mirão e Abílio, atuantes no mercado transnacional das drogas e das armas de fogo, ele percorre, acompanhado de seu parceiro Albano, as fronteiras geográficas, culturais e simbólicas do Brasil para matar pessoas sob contrato. Sua principal missão tem por objetivo eliminar o piloto Dênis por ele manter uma relação amorosa com Elaine, a filha de Mirão, arriscando, assim, os negócios do crime.

A fábula de *O invasor* trata sobre Ivan, um engenheiro civil que adentra no submundo do crime motivado pela oportunidade de aumentar seu capital, já que sua construtora é convidada a participar ilegalmente de uma licitação de obras públicas junto ao governo federal. Mas, para isso, opta pelo crime para resolver uma divergência com Estevão, o sócio majoritário

da empresa, contratando Anísio, um matador de aluguel, para eliminá-lo. O plano tem a participação de Alaor, o outro sócio minoritário. Após o crime ser efetuado com sucesso, Ivan não consegue se desvencilhar das rédeas da criminalidade e nem usufruir de seu sonho de vida pequeno-burguesa (ser um bom profissional, ganhar muito dinheiro e ser realizado no amor). Ele se vê, então, na teias de um crime organizado que inclui empresários, policiais e bandidos, numa megacidade como São Paulo.

A fábula de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* narra as aventuras do fotógrafo Cauby numa cidade do interior da Amazônia brasileira, um lugar próspero e decadente devido à exploração de minérios e de vidas humanas. No contexto de uma luta de classes entre mineiradores e garimpeiros, e onde garotas de programa (mercado do sexo), pistoleiros (mercado do crime) e líderes religiosos (mercado religioso) aproveitam para se darem bem em seus trabalhos, é que o herói Cauby irá viver um grande amor com uma mulher proibida chamada Lavínia.

A problemática que tentaremos resolver neste trabalho está dada na seguinte questão: como é a experiência com a forma do gênero policial realizada por Marçal Aquino por meio dos seus romances, levando em consideração as trajetórias dos seus heróis? A tese proposta é que os romances de Marçal Aquino são apropriações e releituras atualizadas do romance policial, apesar de não se enquadrarem neste gênero, ajustados à sociedade brasileira contemporânea.

As obras de Aquino são organizadas em torno do ponto de vista de heróis que estão inseridos no mundo da pistolagem, contexto onde a violência é racionalizada e tornada matéria-prima do capital. Diante disso, os romances de Aquino realizam uma experiência com a forma¹ tradicional da ficção policial,² sendo que seus heróis, movidos principalmente pelo ressentimento, percorrem na narrativa os três elementos fundamentais do gênero, a saber, o detetive, o criminoso e a vítima. Sendo assim, os protagonistas de Aquino são uma espécie de síntese entre estas categorias do gênero policial e o que eles vão fazer é mostrar que em termos de modelo narrativo há uma experiência da forma que problematiza aspectos da sociedade brasileira. Estes heróis tomam parte em um contexto histórico e político demarcado pela intersecção entre lei e ordem, por um Estado que agencia o crime e por matadores ajustados à

¹ A forma, consoante a tradição crítica marxista, é uma unidade dialética complexa composta por três elementos (EAGLETON, 2011, p. 53-54): a) é moldada em parte por uma história literária das formas “relativamente autônomas”; b) ela cristaliza-se a partir de certas estruturas ideológicas dominantes; c) ela personifica um conjunto específico de relações entre autor e público.

² Nas palavras de Reimão (1983, p. 19), o gênero policial, apesar de não se resumir apenas a isto, é consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Edgar Allan Poe, onde a ficção é combinada com o raciocínio e inferências lógicas.

lógica do trabalho e às leis do mercado, estando a violência presente em todo o tecido da ordem social. Nestes termos, a figura do herói, que elegemos como eixo de análise das narrativas de Aquino, é usada como metonímia da transgressão entre legalidade e crime, ocupando as múltiplas fronteiras (de classe, sociais, culturais, raciais, geográficas) a fim de encontrar um lugar favorável ou vantajoso no mundo, e isto com a finalidade de sobreviver numa sociedade organizada pela perversidade. Isso é estruturado nos romances por meio de uma estratégia irônica³ articulada pelos narradores em 1ª e 3ª pessoa do discurso. Aquino, então agencia os modelos da narrativa policial para fazer um texto cuja dimensão política é crítica, sendo uma espécie de comentário quase parodístico sobre o que é a sociedade brasileira, interrogando-a, como um tipo de romance político-social.

Partiremos do pressuposto sugerido por Hutcheon (1985, p. 46) de que na paródia moderna um texto (o primeiro plano paródico) não se sobrepõe sobre outro texto (o segundo plano paródico), tendo, assim, um deles mais êxito do que o outro, mas ambos são marcados por uma diferenciação crítica ou dramática. Isto significa que a paródia confronta, recontextualiza, sintetiza, reelabora convenções, também problematiza, inverte e questiona, inclusive o modelo literário, não sendo, então, uma mera cópia ou imitação. Para Hutcheon (1985, p. 47-48), a paródia não promove uma simples oposição ou contraste entre textos (contracanto), mas também um acordo entre eles (canto paralelo), capaz de realizar uma “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 28). Sendo assim, o romance de Aquino, ao mesmo tempo que contribui com a continuidade histórico-literária do romance policial tradicional,⁴ legitimando este modelo, também revisa esse discurso anterior, problematizando-o. Dado que “todo texto paródico é também irônico, já que o reconhecimento do embate de dois discursos – ou seja, o reconhecimento da ironia – nos leva à paródia”

³ Muecke (2008, p. 34-49, 55, 85) divide a ironia literária em duas grandes categorias: a ironia situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. A ironia observável diz respeito ao que é visto ou apresentado como irônico: “o que chamei de Ironias Observáveis existe apenas potencialmente nos fenômenos observados e torna-se efetivo somente através da apresentação; quanto mais hábil for a apresentação, mais clara a situação irônica ‘observada’” (MUECKE, 2008, p. 85). Assim, determinada cena deve ser percebida pelo observador e julgada irônica, não havendo nenhum ironista e, por conseguinte, nenhuma pretensão irônica. A ironia instrumental ou verbal é aquela em que a linguagem é o instrumento e ocorre quando há uma inversão semântica, ou seja, dizer uma coisa para significar outra. Neste caso um sujeito (um ironista) expressa uma atitude irônica por meio de uma inversão semântica, usada para transmitir sua mensagem ao receptor, havendo aqui, então, pretensão irônica (MUECKE, 2008, p. 55; ALAVARCE, 2009, p. 25-26). Muecke afirmou que “a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo o que ela é)” (2008, p. 58), isto é, ironista e receptor, as duas pessoas envolvidas na construção da mesma mensagem.

⁴ A paródia é como “uma inscrição de continuidade histórico-literária” (HUTCHEON, 1985, p. 67), ou seja, nas palavras de Alvarce, “uma categoria que possibilita a revisão crítica de discursos históricos e literários, promovendo, conseqüentemente, a manutenção desses mesmos discursos” (2009, p. 67).

(ALAVARCE, 1985, p. 125), ou seja, a paródia se mostra por meio da ironia,⁵ nossa proposta é que há uma pretensão ou atitude irônica de Aquino comunicada por meio dos seus romances quase parodísticos a fim de conduzir seu leitor-intérprete à uma reflexão política sobre a sociedade brasileira. Assim, a literatura de Aquino ocupa um lugar singular na ficção brasileira contemporânea.

De acordo com Tânia Pellegrini (2007, p. 151), a ficção brasileira contemporânea é aquela que vem sendo produzida a partir do regime militar no Brasil, ou seja, décadas de 1960/1970. Segundo Schøllhammer, essa ficção possui dois aspectos: é uma escrita caracterizada pela urgência, que “urge”, que é iminente, que “*insiste, obriga e impele*” (2009, p. 11), ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma; também age para “se vingar”, que “*chega a, atinge ou alcança seu alvo com eficiência*” (2009, p. 11).

O romance policial tradicional diz respeito às principais linhas de força e modos de produção do gênero, pertencentes aos contextos históricos e sociais da Europa e dos Estados Unidos da América, nos séculos XIX e XX. Abrange a ficção policial que floresce e é fundamentada por Edgar Allan Poe e, a partir dele, estende-se às quatro principais linhas de produção, referidas aqui em sua ordem histórica. A primeira delas é o romance de pura detecção ou de enigma que, de acordo com Boileau-Narcejac (1991, p. 18-36, 49-51), está restrita, principalmente, aos autores Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, R. Austin Freeman e Agatha Christie (ciclo do detetive Hercule Poirot).⁶ Além destes, Mandel (1988, p. 41) cita William Wilkie Collins, Mary Roberts Rinehart, Gaston Leroux e Maurice Leblanc. A segunda linha é a do romance clássico do período entreguerras (também chamado de a era de ouro do romance policial), cujos principais autores são Agatha Christie (ciclo de Miss Marple), G. K. Chesterton, Anthony Berkeley (Francis Iles), Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S. S. Van Dine, Ellery Queen, Margery Allingham, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Mignon B. Eberhard, Nicholas Blake, Raymond Postgate e Frances e Richard Lockridge. A terceira linha diz respeito aos romances *noir* dos *tough writers* (os escritores “duros”) estadunidenses, que contempla Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain. Mandel (1988, p. 63) acrescenta Georges Simenon, León Mallet e Ross Macdonald. A quarta linha é o romance de

⁵ Hutcheon (1985, p. 18) escreveu que a inversão irônica é uma característica de toda ironia. Ainda segundo ela, na paródia moderna o contexto pode ser evocado e depois invertido sem que seja necessário assinalar, ponto por ponto toda a sua forma e espírito (HUTCHEON, 1985, p. 30).

⁶ Boileau-Narcejac (1991, p. 18-36) colocam Poe como pertencente à este grupo. Entretanto, o fato de Poe ter criado contos e não romances policiais é critério para que o deixemos como matriz da produção do gênero, e não no interior de uma das esteiras que compõem a linha de produção do romance policial.

suspense, sendo seus autores mais proeminentes, segundo Boileau-Narcejac (1991, p. 66-74), Stanley Gardner e William Irish.

O método utilizado para nossa análise crítico-literária é o proposto pelo materialismo dialético, conforme sugerido por Karl Marx e aplicado aos estudos dos gêneros literários pela crítica marxista. Segundo esta crítica, entender literatura é considerar todo o processo social do qual ela faz parte. De acordo com Eagleton (2011, p. 19-20), para o marxismo as obras literárias são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo e, como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a mentalidade social ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres para escolherem suas relações sociais; eles são restringidos a elas pela necessidade material – pela natureza e pelo estágio de desenvolvimento do seu modo de produção econômico. Deste modo, ainda nas palavras de Eagleton (2011, p. 20), a crítica marxista afirma a necessidade de compreensão das relações complexas e indiretas entre as obras literárias e os mundos ideológicos que elas habitam, sendo que estas relações não surgem apenas em temas e questões, mas no estilo, ritmo, na imagem, qualidade e forma.

Como base metodológica para uma compreensão crítica do gênero romanesco e para uma clareza da relação dialética entre romance e sociedade, recorreremos aos estudos de Georg Lukács (1999; 2009), de Lucien Goldmann (1973; 1975), de Ferenc Fehér (1972) e de Michél Zérafia (1971; 2010). Quanto ao romance policial teremos como ponto de partida certas noções teóricas sugeridas por Ernest Mandel (1988), apesar de esse crítico ter relegado o estudo da forma para o segundo plano, pois sua obra intitulada *Delícias do crime* trata, como diz o subtítulo, sobre “a história social do romance policial”. De nossa parte, no entanto, abordaremos um pouco da história desse gênero como dado literário, preocupando-nos com as causas e as qualidades intrínsecas do material literário, respeitando seus métodos formais, porém sem abstrair-los dos fatores extra-artísticos – ou seja, as causas histórico-sociais que denotaram o florescimento e a transformação do gênero.

Abordaremos o realismo não como escola ou como estilo de época, e sim como posição e técnica de representação proposta inicialmente nos séculos XVIII-XIX, durante a ascensão da modernidade⁷ e, acima de tudo, com o surgimento do romance burguês moderno. Essa estética literária é encontrada, em sua nova versão, na ficção contemporânea brasileira, incluindo as

⁷ De acordo com Henri Lefebvre (1969, p. 4), enquanto o “modernismo” está atrelado às aparências e às ilusões, a “modernidade” traduz o fenômeno social e histórico em sua objetividade.

narrativas da violência elaboradas por Aquino. O *locus*⁸ específico do universo ficcional deste autor é caracterizado pelo uso de uma violência cruel e silenciosa, associada à metáfora de cupins que corroem a madeira, e também crônica, por não conter positividade alguma, mas sim perversidade generalizada, como argumentou Mendes (2014), estando alinhada, mas também sendo peculiarmente distinta, da linguagem do brutalismo⁹ de Rubem Fonseca e dos seus seguidores, como Patrícia Melo. Os romances de Aquino, de certo modo, jogam com isso, com certa violência mais brutalizada, mas de forma mais sofisticada, figurando o substrato violento que constitui as contradições da sociedade brasileira – contradições culturais, de classe, sexuais, políticas e econômicas, sendo estas duas decisivas para as demais.

A questão central do primeiro capítulo, sendo este intitulado “Os protagonistas dos romances de Aquino como heróis provisórios”, é a seguinte: qual a chave de compreensão dos romances de Aquino? Como resposta, iremos sugerir a noção de herói provisório. Nossa primeira hipótese é de que a forma do herói de Aquino resulta de dois movimentos dialéticos que acontecem no interior das narrativas. O primeiro desses movimentos parte da noção de Lukács (1999) que concebe o herói do romance como um indivíduo que tipifica as contradições sociais. Deste modo, os protagonistas da literatura de Aquino são resultados de uma síntese entre sociedade brasileira perversa e interioridade desgraçada, cujo sentimento mais marcante neste herói são os ressentimentos. O segundo movimento é o de que os heróis de Aquino realizam uma síntese de pelo menos dois dentre os três elementos fundamentais do gênero policial – o detetive, o criminoso e a vítima – na finalidade de se adequarem à um universo literário tomado pela violência em todas as suas esferas. Para isto, tentaremos elucidar o que há em comum e o que há de específico nos romances de Aquino em relação à tradição da ficção policial mundial, especialmente no que concerne ao gênero romance. Enquanto nos romances policiais europeus e estadunidenses o crime se opõe à uma ordem social onde a modernidade se completou, sendo, assim, tratado como fato brutal e como algo que deve ser expurgado, nos

⁸ Entendemos por *locus* uma posição demarcada por condições literárias e histórico-sociais concretas na ficção brasileira de nossos dias.

⁹ O brutalismo, segundo Bosi (1977, p. 18-19), formou-se na década de 1960, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas e renovadas opressões, em um contexto onde a sociedade de consumo é sofisticada e bárbara. A narrativa brutalista teria sido marca característica de Dalton Trevisan, de Rubem Fonseca, de João Antônio, de alguns escritos de Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli, contistas que escreveram para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, além de alguns textos quase-crônicas do seminário carioca *O Pasquim*. Assim, cidades inchadas e a favelização das periferias seriam expressos pela brutalidade e pela construção de personagens vazias, apáticas e anódinas, marcas da “geração pós-64”. O brutalismo trata de um tipo de representação da violência em que esta é exacerbada pelo discurso, que, tematicamente privilegia o excesso, o desvio moral, a perversão, o crime, a natureza hedionda de certas práticas sociais, ao mesmo tempo em que, do ponto de vista formal, constituem-se como narrativas fragmentárias, nas quais predominam, não raro, uma sintaxe fraturada, períodos curtos, descontinuidade das cenas, ações e circunstâncias, etc.

romances de Aquino a violência é constitutiva da sociedade inteira, sendo o crime algo comum, cotidiano e permanente.

Para construirmos a noção de herói em Marçal Aquino trataremos sobre a problemática da relação entre herói e mundo tomando como ponto de partida as teorias críticas de Lukács (1999; 2009; 2015), com ênfase em seu ensaio *O romance como epopeia burguesa* (1935); Também nos apoiaremos em Goldmann (1973; 1975), com destaque à *Sociologia do romance* (1964), e em Fehér (1972), autor de *O romance está morrendo*. Estes estudiosos contribuirão para a constituição de um herói que, sob a ótica diretora¹⁰ de Aquino é apresentado como um herói provisório.

Quanto à fortuna crítica introdutória sobre o romance policial, faremos uso principalmente de *O romance policial*, produzido pelos teóricos franceses Boileau-Narcejac (1991), *Delícias do crime*, do crítico marxista belga Ernest Mandel (1988), e do texto “Tipologia do romance policial”, do estudioso búlgaro Tzvetan Todorov (2003). Outras introduções como *Historia de la novela policiaca* (1965), escrita pelo crítico de cinema e diplomata iraniano Fereydoun Hoveyda (1967), e *Segredos do romance policial* (2009), que discorre sobre a ficção policial britânica, da escritora P. D. James (2012), também serão citadas. Também consultaremos o conjunto de ensaios culturais periodísticos compostos entre 1922 e 1925 reunidos em *La novela policial* (1971), do sociológico e crítico de cinema alemão Siegfried Kracauer (2010), que relaciona a cultura popular (romances policiais de detecção) com uma crítica à moderna racionalidade científica. Estudos produzidos por críticos brasileiros, como os de Álvaro Lins (1964a; 1964b), os de Paulo de Medeiros e Albuquerque (1973; 1979), o de Sandra Reimão (1983) e o de Fernanda Massi (2011), compõem nosso quadro teórico sobre o gênero em questão.¹¹

No que concerne às referências aos textos da ficção policial mundial, optamos pelos mais representativos, a começar pelos contos de Edgar Allan Poe (2003a; 2003b, 2003c), a saber, “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844). Quanto ao romance de detecção, *Um estudo em vermelho* (1887) e *O sinal*

¹⁰ Zérafra (2010, p. 19) mostrou que o valor estético de uma obra romanesca se reconhece e se mede pelas mediações que o escritor descobre ou instaura entre si mesmo e um certo estado do real, tal como ele o observou, e que destas mediações – destas formas, destas técnicas – depende precisamente o realismo no romance. É esta habilidade gerada pela necessidade do escritor de descobrir novas formas para dar conta de uma realidade nova, que Zérafra (2010, p. 21) chamou de “ótica diretora” do romance.

¹¹ Há uma extensa e complexa discussão sobre os precursores literários da ficção policial, algo que não cabe em nosso trabalho devido ao espaço e nem contribui com nosso objetivo principal que é a elucidação das narrativas e heróis de Aquino. Sobre os precedentes e sobre a origem do romance policial sugerimos os estudos introdutórios de Boileau-Narcejac (1991, p. 9-14), Hoveyda (1967, p. 11-25), Mandel (1988, p. 17-41) e Albuquerque (1973, p. 7-10; 1979, p. 1-12).

dos quatro (1890), de Arthur Conan Doyle (2016a; 2016b). A alusão relativa aos clássicos fica por conta de *Assassinato do expresso do Oriente* (1934), de Agatha Christie (2009). Nossa ênfase recairá, no entanto, nas obras do romance *noir*, já que estes escritos e seus autores influenciam diretamente na ficção policial brasileira contemporânea, incluindo os escritos de Marçal Aquino. *Seara vermelha* (1929) e *O falcão maltês* (1930), ambos de Dashiell Hammett (2015; 2016), e *O sono eterno* (1939) e *Adeus, minha querida* (1940), de Raymond Chandler (2001; 2002), são as narrativas que irão compor este quadro.

Sobre a temática do ressentimento trabalharemos com a coleção de artigos acadêmicos *Memória e (re)ssentimento* (2001), organizada por Stella Bresciani e Márcia Naxara (2004), utilizando-nos dos capítulos “História e memória dos ressentimentos”, de Pierre Ansart (2004), “Elementos para uma antropologia política do ressentimento”, de Claudine Haroche (2004), “Ressentimento – história de uma emoção”, de David Konstan (2004) e “O ressentimento e a igualdade”, de Paul Zawadski (2004). Também empregaremos as obras *Ressentimento*, da psicanalista brasileira Maria Rita Kehl (2007), e *Escute, Zé ninguém!* (1946), do psicanalista alemão Wilhelm Reich (2007), assim como o artigo de José Luiz Fiorin (2007), cujo título é “Semiótica da paixões: o ressentimento” (2007). A abordagem deste tema também receberá contribuições de *A vida psíquica do poder* (1997), de Judith Butler (2017), que propõe uma teoria da sujeição.

O segundo capítulo, intitulado “Os heróis de Aquino e a pistolagem no Brasil”, lidará com a questão: quais as trajetórias dos heróis de Aquino, considerando que eles estão ajustados ao universo literário da pistolagem? Na primeira e na segunda parte do capítulo, tentaremos identificar as peculiaridades da pistolagem literária de Aquino em relação à pistolagem brasileira como fenômeno social. Vamos apresentar a estrutura social do sistema de pistolagem e a figura do matador de aluguel no Brasil para, em seguida, montar um quadro que estabeleça os principais traços literários da pistolagem de Aquino. A terceira parte, por sua vez, argumentará que o mundo da pistolagem de Aquino é caracterizado por uma dialética da decadência articulada nos campos da descrição das paisagens, dos personagens e das múltiplas fronteiras. A violência será desenvolvida neste capítulo não meramente enquanto discurso, mas como matéria-prima tanto da ficção brasileira contemporânea, quanto da sociedade brasileira e latino-americana.

Sobre o fenômeno da pistolagem no Brasil, recorreremos às teses na área das ciências sociais construídas por César Barreira (1998), em *Crimes por encomenda*, por Peregrina Cavalcante (2003), em *Como se faz um pistoleiro*, que abordam a pistolagem no sertão do Nordeste brasileiro, e por Ed Carlos de Sousa Guimarães (2010), *A violência desnuda*, que trata

sobre a pistolagem na Amazônia, sobretudo aquela localizada no estado do Pará. Para uma análise comparativa entre os heróis dos romances policiais pertencentes à ficção brasileira contemporânea, faremos referências às obras *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005) e *O seminarista* (2009), todos de Rubem Fonseca (1973; 1990; 1991a; 1991b; 2009); também *O matador* (1995) e *Fogo-fátuo* (2014), ambos de Patrícia Melo (2009; 2014), e *O silêncio da chuva* (1996) e *Uma janela em Copacabana* (2001), de Luiz Alfredo Garcia-Roza (1996; 2001).

O terceiro capítulo, por sua vez, intitulado “O romance de Marçal Aquino”, tentará responder a seguinte questão: como Aquino se apropria do gênero policial para pensar o Brasil a partir da pistolagem e do pistoleiro? As narrativas do autor, a saber, “Matadores”, *Cabeça a prêmio*, *O invasor* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, serão lidas como paródia do romance policial, ou seja, um canto paralelo marcado por inversões e deslocamentos, mas, neste caso, feito a sério. O capítulo abordará os percursos narrativos realizados pelos heróis, as relações solidárias e intrusivas entre os personagens, a dialética entre o mundo da paixão (o psíquico, o eu interior) e o mundo do trabalho (o social, o eu exterior), e uma temática que relacione experiência de impotência e o que chamaremos de dialética da decadência. Com isto teremos condições de traçar as principais linhas de força ou movimentos que permeiam a ficção de Aquino e que afetam a articulação dos seus temas e motivos, a constituição dos seus narradores e dos focos narrativos, a caracterização dos seus personagens e a materialidade dos seus textos.

Introduziremos o terceiro capítulo com uma análise do conto “Matadores”, contido na coleção de contos *Famílias terrivelmente felizes*, de Aquino, utilizando-o para elucidação dos romances. Para abordarmos este texto, será necessário um embasamento nos aspectos teóricos do conto, exposto, por exemplo, nos ensaios “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, ambos da autoria do escritor argentino Júlio Cortázar (1993a; 1993b), e também “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”, de outro argentino, Ricardo Piglia (2004b; 2004a). Não poderia faltar o capítulo “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” (1977), de Alfredo Bosi (1977).

Em seguida, realizaremos uma exegese dos romances de Marçal Aquino (2003a; 2003b; 2005), respeitando essa ordem lógica e não cronológica: *Cabeça a prêmio* (2003), *O invasor* (2002) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). Considerando que as narrativas do autor interrogam a sociedade, os operadores de leitura da narrativa estarão articulados à teoria sociológica. Quanto ao estudo sobre o irônico, estaremos amparados pela

proposta tradicional de D. C. Muecke (2008). No que concerne à paródia moderna, iremos nos basear nos estudos de Linda Huchon (1985).

1.2. O lugar do autor na ficção contemporânea brasileira e suas obras

Marçal Aquino é um escritor da nova ficção contemporânea brasileira,¹² inserido na estética do novo realismo literário, e associado pelos críticos à chamada “geração 90”.¹³ Aquino ficou conhecido por utilizar a violência como *leitmotiv* (motivo condutor) de seus contos, romances e roteiros de cinema, na esteira da matriz criada muito antes por João Antônio, um escritor da cidade, da metrópole, dos marginais e desvalidos. Antonio Candido (2006a, p. 255) afirma que no conto *Paulinho Perna-Torta* (1965), obra-prima de João Antônio, encontramos uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Em suas narrativas já vicejava uma pilantragem miúda, gestada e nutrida pela desigualdade social. No conto “Boi” (2000), de *Famílias terrivelmente felizes*, Aquino presta honras a este escritor: “homenagem a João Antônio [1937-1996], poeta dos escombros do mundo” (AQUINO, 2003, p. 180).

Outra influência recebida por Aquino é a de Rubem Fonseca, estreante em 1963, que aprofunda as feridas sociais, introduzindo uma crueldade descarnada e fria em relação ao ser humano, até então inédita em nossa prosa. Deste modo, já vale salientar, pautando-nos em

¹² De acordo com Schøllhammer (2009, p. 36-39), as seguintes marcas podem ser encontradas facilmente na nova geração literária da década de 1990, apesar de não haver nenhuma tendência clara que unifique a todos e nenhum movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique: a) o uso da nova tecnologia de computação e das novas formas de comunicação via Internet, encontradas na preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto, recursos acionados, por exemplo, nos escritos de Dalton Trevisan; b) o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970; c) a intensificação do hibridismo literário durante a década de 1990, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi; d) o apelo ao pastiche e aos clichês de gêneros considerados menores como o melodrama, a pornografia e o romance policial, todos explorados por Marçal Aquino em seus contos. A “geração 00”, seguindo esta esteira, teve como estreates, selecionados por Schøllhammer (2009, p. 147), Daniel Galera, Santiago Nazarian, Michel Laub, Cecília Gianetti e Verônica Stigger, dentre outros, cujas obras ainda carecem de estudos e comentários críticos mais aprofundados. Em resumo, Schøllhammer propôs que “para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra” (2007, p. 44).

¹³ “Geração 90” é termo criado por Nelson de Oliveira (2011) em função de um conjunto de antologias que ele organizou a partir do início dos anos 2000, intituladas, justamente, *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), *Geração 90: os transgressores* (2003) e *Geração Zero Zero: fricções em rede* (2012). Uma das questões que o conceito de geração coloca em jogo, de uma perspectiva crítica, é que ele surge atrelado às antologias, ou seja, tem um apelo comercial, de marketing editorial.

Pellegrini (2012, p. 42), que Aquino dá continuidade à tradição seguida por autores contemporâneos, com um recuo cronológico de mais ou menos cinquenta anos, remetidos à década de 1960, à ditadura militar e a seus desdobramentos na formação do Brasil de hoje, visível também nas questões culturais e literárias.¹⁴

Marçal Aquino nasceu em Amparo/São Paulo, no ano de 1958. É jornalista, escritor e roteirista de cinema e televisão. Terminou o curso de jornalismo em 1983, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC Campinas, São Paulo. No ano seguinte, publicou o seu primeiro livro de poemas, de edição independente, tendo por título *A depilação da noiva no dia do casamento*. Mudou-se para a capital paulista em 1985, mesmo ano em que publicou seu livro de poemas *Por bares nunca dantes naufragados*, além de trabalhar, até 1990, nos jornais Gazeta Esportiva, O Estado de S. Paulo e Jornal da Tarde, nas funções de revisor, repórter, redator e subeditor. Em seguida, preferiu trocar o trabalho nas redações pela vida de redator freelancer. No ano de 1990 publica mais um livro de poemas, *Abismos, modo de usar*.

Foi como contista que se iniciou na ficção, com a obra *As fomes de setembro* (1991). Esta obra foi premiada na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira na categoria conto. Além deste, dentre seus livros de contos figuram *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Na categoria de Literatura Infanto-Juvenil publicou quatro livros, a saber, *A turma da rua Quinze* (1989), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade fantasma* (1994) e *O primeiro amor e outros perigos* (1996). No romance, escreveu *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). Este último está na oitava edição e já foi traduzido na França e em Portugal; neste país foram publicados todos os romances e alguns contos do autor, segundo atestou Vaz (2015, p. 19). Obras como *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999) e cada um dos três romances têm a violência como temática predominante, constatação de Meneses (2011, p. 23-27). A ignorância, o ódio, o sexo, a vingança, o crime e a traição são uma constante em suas produções literárias.

É fácil reconhecer nas narrativas de Aquino elementos da literatura policial e principalmente do cinema, ainda mais pelo fato de ele assinar o roteiro de alguns filmes e seriados brasileiros. Sua parceria com o diretor Beto Brant rendeu diversos filmes, muitos deles sendo adaptações de seus contos ou romances, como é o caso de *Os matadores* (1997), elaborado a partir do conto “Matadores” (1991), *O invasor* (2001), *O amor segundo B. Schianberg* (2009), inspirado no personagem Benjamim Schianberg, do livro *Eu receberia as*

¹⁴ Ambos os autores citados publicaram seus primeiros livros em 1963: *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, e *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca.

piores notícias dos seus lindos lábios (2005), e um filme homônimo baseado nesta última obra, produzido em 2012. Essa parceria também resultou na fita *Ação entre amigos* (1998), onde é narrada a história de quatro ex-guerrilheiros que, após os 25 anos do fim do regime militar no Brasil, reúnem-se para acertar contas com o personagem chamado Correia, homem que os torturou na década de 1970. Há, também, filmes como *Crime delicado* (2005), a partir do romance homônimo de Sérgio de Sant’Anna, e *Cão sem dono* (2007), adaptação de *Até o dia em que o cão morreu* (2007), de Daniel Galera. Também trabalhou com o diretor Heitor Dhalia nos filmes *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007). Este último filme baseia-se no roteiro de um romance de Lourenço Mutarelli que possui o mesmo título. Aquino também participou, seja na criação e/ou no roteiro, de quatro séries policiais, todas produzidas e exibidas pela Rede Globo de Televisão, a saber, *Força-tarefa* (2009, 2011), *O caçador* (2014), *Supermax* (2016) e *Carcereiros* (2017). Destaque para sua parceria com Fenando Bonassi em todas elas.

O trânsito do autor entre a obra escrita e o cinema deixa marcas nos seus contos e romances, sendo *O invasor* um caso peculiar. Bulhões-Casagrande Júnior (2013, p. 3) anotaram que Aquino escrevia este livro, mas o interrompeu no ano de 1997 quando o cineasta Beto Brant o convidou para trabalhar no roteiro de um filme homônimo. O longa-metragem foi lançado em 2001. Cinco anos depois de iniciado, Aquino retorna ao texto literário, termina o romance e o publica em livro juntamente com o roteiro do filme, numa edição de 2002, em que os textos vêm acompanhados de fotos de cenas do filme, organizada pela Geração Editorial. De acordo com Pellegrini, o realismo de Aquino

[...] suga o real concreto, quase sem mediação, em cenas e movimentos rápidos, *shots* curtos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos discursivos ou rarefações psicologizantes. Tudo bastante cinematográfico [...] e facilmente reconhecível por qualquer leitor; tudo simples, claro, objetivo, articulado com a agudeza quase científica de um observador naturalista, sem complacência para com o real concreto (2012, p. 43-44).

Nota-se, nas narrativas de Aquino, o recurso a finais nada convencionais que ocultam sentidos que o leitor, muitas vezes, terá de desvendar, prosas de caráter telegráfico e jornalístico marcadas por uma linguagem nua e crua.¹⁵ Pellegrini aponta que sua prosa é ágil, irônica e desconcertante e que “traduz realidade em ficção com frases breves e secas, diálogos certos,

¹⁵ O diálogo do texto literário com outras artes e mídias é facilitado pelos usos da ironia, da sátira e da paródia, como expressou Helena Bonito Couto Pereira (2012, p. 3), sendo uma das características das narrativas brasileiras contemporâneas. No decorrer do trabalho discutiremos a relevância da estratégia irônica e da paródia nos romances de Aquino.

de ritmo acelerado e leve” (2012, p. 43). Vaz notou que “o modo coloquial de narrar, com vocabulário simples, constitui uma das marcas da ficção de Aquino” (2015, p. 17).

De acordo com Mendes (2014, p. 10), a hibridização dos gêneros é uma tentativa, por parte do autor, em solucionar a questão de *como* representar, rompendo assim com a pressuposição científica da teoria realista da arte do século XIX. A eleição do gênero policial não se dá à toa e nem é despida de ambiguidades. Pode-se dizer que tal incorporação significa, para o novo realismo brasileiro, tanto uma mimese da violência característica da vida social, particularmente urbana, dos anos 1960 em diante, como, também, uma capitulação (segundo os apocalípticos) e/ou um diálogo (segundo os integrados) com a indústria cultural. Sob a violência da censura e da repressão política da ditadura militar, os textos, sobretudo os censurados e proibidos, ganham dimensão e/ou peso político. Entretanto, no contexto pós-ditadura, a ênfase e/ou permanência da violência vinculada à incorporação do gênero policial e folhetinesco, é sintoma, por um lado, da violência intrínseca à ordem sócio-cultural e política brasileira e, por outro lado, permanece como linha de produção da indústria cultural e do mercado.

1.3 Algumas considerações sobre a fortuna crítica de Marçal Aquino

A fortuna crítica sobre os textos literários de Marçal Aquino não é extensa. Muitas das obras literárias do autor são analisadas juntamente com obras de outros autores ou com produções fílmicas. Como exemplo disso, temos a dissertação *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*, de Mônica Miranda Ramos (2006), que versa sobre a relação entre literatura, cinema e cultura, cujo *corpus* é formado pelos textos *Passaporte* e o conto “Nossa Senhora Aparecida”, de Fernando Bonassi, a coletânea de contos *Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino, e os filmes *Contra todos*, de Roberto Moreira, *Dogville*, de Lars Von Trier, e *Funny games*, de Michael Haneke. A obra citada de Aquino é comparada à um tangran, um quebra-cabeça oriental (RAMOS, 2006, p. 104-105). Um trabalho que privilegia apenas o *corpus* de Aquino, contemplando os três romances do autor, é a dissertação *A literatura contemporânea e a tradição regionalista: interseções na obra de Marçal Aquino*, de Ana de Almeida Tezza (2010). Destacando o estudo do espaço, a proposta foi “remontar a tradição regionalista do romance brasileiro desde suas origens no romantismo para confrontá-la com a produção contemporânea do escritor Marçal Aquino” (TEZZA, 2010, p. 6). Dentre as pesquisas que encontramos, o estudo de Tezza (2010, p. 68-82) é o único que faz uma análise crítica de *Cabeça a prêmio*.

Até o momento, temos apenas quatro estudos críticos sobre o conto “Matadores”, a saber: o breve artigo *A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em “Os matadores”*, de Juliano Rodrigues (2013), mostrando que a estética acre aparece no conto e no filme “Os matadores”; alguns trechos da dissertação *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*, de Maria de Lurdes Meneses (2011), onde se afirma que o conto “retrata a violência extrema de um submundo marginal” (2011, p. 44) e também aborda o papel da mulher nessa narrativa (MENESES, 2011, p. 40-44, 80-81); trechos da dissertação *A linguagem da violência nos contos de Famílias terrivelmente felizes de Marçal Aquino*, de Fábio Marques Mendes (2014), que trata “Matadores” como um conto de fronteira (MENDES, 2014, p. 116-124, 133-134); e o artigo *Nas malhas da violência: os “Matadores” de Marçal Aquino*, de Fernanda Andrade do Nascimento Alves (2015), onde a autora lê o conto sob a perspectiva de “violência corporificada por um personagem emblemático, o pistoleiro – frequente na atualidade, mas que remonta a formas arcaicas de interação pela violência: o mandonismo e a jagunçagem” (ALVES, 2015, p. 3).

Quanto aos estudos sobre o romance *O invasor*, a maioria deles comparam a obra literária de Aquino (2002) com o filme homônimo, do diretor Beto Brant (2001). É o caso do artigo *Duas construções da personagem em O invasor de Marçal Aquino*, de Ricardo Magalhães Bulhões e de Osmar Casagrande Jr. (2013). Identificamos seis dissertações que trabalham desta maneira. Uma delas é *O processo de criação artística no filme O invasor*, de Alessandra Souza Melett Brum (2003), que analisa as estratégias encontradas pelo diretor ao realizar a transcrição da linguagem escrita para a linguagem audiovisual partindo do estudo dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica, tais como: fotografia, trilha sonora, montagem, cenografia, interpretação, etc. *A adaptação do romance O invasor para o cinema*, de Márcio Fonseca Pereira (2007), analisa, através das estruturas narrativas de livro e filme, “a aproximação e repulsão entre os indivíduos de classes sociais distintas” (PEREIRA, 2007, p. 13).

Cobrar e invadir: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção contemporânea brasileira, de Marcelo Antonio Ribas Hauck (2008), analisa a representação da violência e suas relações com o espaço através de *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, e *O invasor*, texto fílmico e literário, de Beto Brant e Marçal Aquino. Este estudioso mostrou que *O invasor* apresenta uma invasão por uma via de duplo sentido – dos sócios engenheiros Ivan e Alaor para com o mundo do crime organizado e do pistoleiro Anísio para com o mundo da classe média. A dissertação *O invasor: do roteiro ao romance*, de Sílvia de Paula Bezerra (2008), mostra a construção dos personagens Anísio, Ivan e Giba (Alaor, no filme). A dissertação *Prosa Calibre*

38': *um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme O invasor*, de Marcílio Borba Guedes (2010), tem o foco de análise no personagem Anísio, buscando compreender de que forma funciona a adaptação entre literatura e cinema. *A representação da vida cotidiana em O homem do ano e O invasor*, de Hidemi Soares Miyamoto (2014), investiga as representações da vida cotidiana em dois filmes nacionais contemporâneos, *O Homem do Ano* e *O Invasor*, o primeiro como adaptação cinematográfica do romance *O Matador*, de Patrícia Melo, e, o segundo, de *O Invasor*, de Marçal Aquino.

O invasor, obra literária e filme, aparece na crítica intitulada *Entre sicários e pistoleiros: uma leitura comparada de O invasor, Rosario Tijeras e Um asesino solitário*, de Fernanda Andrade do Nascimento Alves (2014), cujo *corpus* abrange três textos literários latino-americanos, a saber, *O invasor*, de Marçal Aquino, *Rosario Tijeras*, do colombiano Jorge Franco, e *Um asesino solitário*, do mexicano Élmer Mendoza. Neste trabalho a pesquisadora elege como eixo de análise o pistoleiro/sicário e trata sobre o universo do delito. Também temos a tese *Trajetórias e sentidos espaciais em O invasor, de Marçal Aquino e Beto Brant*, de Maria do Céu Vaz (2015), que se dedica a mostrar que os espaços ficcionais da cidade de São Paulo, retratados pela narrativa, são “centros de hipocrisia e de disputas” (VAZ, 2015, p. 37), e não possibilidades de troca ou compartilhamento. A dissertação *O invasor – relações de alteridade e subalternização em obra contemporânea da literatura brasileira*, de Waldívia de Macêdo Oliveira (2015), privilegia apenas a obra literária *O invasor*.

No que diz respeito ao romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, temos a tese *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia*, de Catia Valério Ferreira Barbosa (2006), que reserva um espaço para um estudo do terceiro romance de Aquino (BARBOSA, 2006, p.194-231), mas também inclui os romances *O Bruxo do Contestado* (1996), de Godofredo de Oliveira Neto, *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, e *O autor mente muito* (2001), de Carlos Sussekind em parceria com Francisco Daudt da Veiga. Segundo ela, todos estes romances estão ligados pela mesma temática em comum, a saber, “a angústia experimentada por sujeitos em crise” (BARBOSA, 2006, p. 229).

Também há a resenha de Moreira (2007), intitulada *As entranhas do Brasil*, para quem a estrutura de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é constituída por camadas que vão da superfície à profundidade temática. Sua escrita elogia o romance, porém, não penetra no discurso romanesco. Essa interpretação do texto como se ele fosse formado por faixas sobrepostas e a ideia de elementos narrativos que aleatoriamente metaforizam o povo ou a nação brasileira – “Lavínia pode ser vista como metáfora de uma nação repleta de potencialidades,

porém cindida em seus desdobramentos por máculas morais e físicas sofridas na infância e na adolescência” (MOREIRA, 2007, p. 216) – impedem uma leitura substancial da obra. O artigo *O reflexo da construção do espaço nas personagens principais de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino*, escrito por Flávio Amorim Rocha (2015), propõe uma análise da composição do espaço no romance de Aquino, observando “como a construção espacial da obra reflete no desenvolvimento das personagens e como estas, por conseguinte, caracterizam o espaço que habitam” (2015, p. 14).

Encontramos seis dissertações sobre *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios. Prosa de combate, amor à prova*, de Sílvia Galesso (2009), disserta sobre o romance a partir da psicologia. A estudiosa observa como Aquino dispõe personagens que evidenciam que a vida humana pode ser tornada possível em um contexto onde há luta pela sobrevivência, memórias fragmentadas e espaços arrasados. Assim, a existência acontece em um lugar de deterioração humana, e o amor não é extinguido, apesar da violência. Afirma o seguinte: “Quem lê Aquino estranhamente é encorajado. Não a sair atirando em quem interpõe seu caminho nem a passar a vida à espreita, como fazem seus personagens, mas a enfrentar os encontros com o que eles e nós temos de cruel e de delicado, como a própria escrita do autor” (GALESSO, 2009, p. 63).

Mulheres de vida dupla: as singularidades de Virgília, de Machado de Assis e de Lavínia, de Marçal Aquino, de Gisele Montoza Felicio (2013), destaca a construção da personagem Lavínia por meio dos narradores (FELICIO, 2013, p. 69-114). *Silêncio, violência e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Fabrina Martinez de Souza (2013), mostra que o romance trata principalmente sobre o amor e suas desgraças, e isto a partir do que ela considerou como suas três linhas de força: o silêncio, a violência e a melancolia. Esta pesquisadora analisa o romance por meio dos operadores de leitura da narrativa. *Entre o amor e a ruína: os elementos do trágico no romance Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino*, de Maria das Dôres Lara (2014), propõe que leiamos o romance uma “tragédia contemporânea” (2014, p. 68, 85), chegando a associá-lo com as dimensões trágicas de Édipo-Rei, de Sófocles (LARA, 2014, p. 89-93). *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios: linguagem e forma narrativa*, de Camila Dalcin (2015), é um estudo que aborda este romance como uma linguagem literária que incorpora a linguagem fotográfica e a cinematográfica, cuja trama é próxima ao melodrama, a fim de encobrir a problemática social ao qual se refere.

A dissertação *Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência em Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Igor Iuri Dimitri Nakamura (2019), sugere que o discurso erótico-amoroso percorre todo o plano dramático do romance de Aquino.

Com isto, argumenta que a história de amor entre os personagens Cauby e Lavínia não seria um simples melodrama a revestir a violenta história da corrida do ouro na Serra Pelada, mas é central na narrativa.

Delineados a problemática, os objetivos, as justificativas e as referências teóricas, damos sequência ao trabalho convidando o leitor a experimentar alguns fragmentos literários de Marçal Aquino, acompanhados de análises críticas a fim de elucidarmos os seus escritos.

2 OS PROTAGONISTAS DOS ROMANCES DE AQUINO COMO HERÓIS PROVISÓRIOS

Sugerimos neste capítulo a noção de herói provisório como a chave de compreensão dos romances de Aquino. A partir disso poderemos desenvolver a hipótese de que a forma do herói de Aquino resulta de dois movimentos dialéticos que acontecem no interior dos romances. O primeiro deles é a síntese entre uma sociedade perversa e uma degradação interior forjada pelo ressentimento; analisaremos este sentimento por ele ser comum em todos os heróis das narrativas do autor. Aqui iremos nos fundamentar em “O romance como epopeia burguesa” (1935) de Lukács (1935), pois, os heróis de Aquino, quando vistos em conjunto, possuem uma certa matriz estrutural que, considerando a inserção deles na sociedade e na cultura brasileira, enformaria um tipo social. O segundo movimento dialético que ocorre no interior dos romances de Aquino está na ideia de que o herói provisório realiza uma síntese de pelo menos dois dentre os três elementos fundamentais do gênero policial – o detetive, o criminoso e a vítima – conforme apresentados pelas principais linhas de produção dos romances problema, clássico e *noir*. Para que isso fique claro, identificaremos o que há em comum e o que há de específico nos romances do escritor brasileiro em relação à tradição da ficção policial mundial, observando que a articulação parodística feita por Aquino, assim como toda paródia moderna, como demonstrou Hutcheon (1985, p. 17), é simultaneamente repetição (continuidade por meio da duplicação textual, que unifica e reconcilia) e diferença (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e mundo). Este é o tema da segunda parte do capítulo.

O romance policial será abordado enquanto forma de expressão literária ligada à modernidade e à ideologia¹⁶ burguesa.¹⁷ Evitaremos usar a palavra “burguesia” enquanto não se tratar da sociedade e do capitalismo moderno. Pierre Vilar (1988, p. 38) sugeriu que falar de capitalismo antigo ou medieval é um abuso de linguagem, pois a produção maciça de mercadorias que repousa sobre a exploração do trabalho assalariado realizada pelos possuidores dos meios de produção é um fenômeno histórico e social típico da sociedade moderna. Max

¹⁶ Segundo a crítica marxista, a ideologia “representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36). Chauí considera a ideologia como “um sistema coerente de representações e normas com universalidade suficiente para impôr-se a toda a sociedade” (2000, p. 28).

¹⁷ “Toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo” (EAGLETON, 2011, p. 37). Isto não quer dizer que a arte seja reduzida à ideologia, mas sim que há uma relação entre eles – ponto defendido por Eagleton (2011, p. 38).

Weber (2001, p. 23-35), no entanto, esclareceu que podemos fazer tal uso com restrições.¹⁸ Priorizaremos os autores e romances que nos ajudarão a compreender as principais linhas de produção do gênero policial, e que nos auxiliará na percepção do pano de fundo paródico possivelmente referenciado pelos romances de Aquino.

2.1 Os heróis provisórios de Aquino como síntese entre sociedade perversa e ressentimento

2.1.1 O submundo do crime ironicamente duplicado pelo capital

Se, de acordo com Lukács (2009, p. 84-85), o herói do romance revela uma determinada problemática do mundo, precisamos inquirir que tipo de herói e qual problemática em relação ao mundo os romances de Aquino apresentam. Para isso, propomos a construção da noção de herói provisório como chave de compreensão para tais romances.

Submetido às forças esmagadoras do presente imediato, Brito, o herói de *Cabeça a prêmio*, “Achava que vivia o tempo todo na condição de homem com os dias contados. Um homem provisório” (AQUINO, 2003a, p. 121). Estando em Brasília, no Distrito Federal brasileiro, o pistoleiro Brito percebeu que “[...] a cidade parecia existir sem levar em conta as pessoas. Uma cidade em que a presença humana tinha jeito de provisória” (AQUINO, 2003a, p. 164). O herói de Aquino é provisório por ser marginal, ou seja, por possuir uma condição “mediocre” e “banal” enquanto pessoa,¹⁹ contrastado ironicamente ao herói da epopeia grega: “De acordo com o professor Schianberg, a vida da maioria das pessoas é medíocre, o que não as impede de enxergar tudo numa perspectiva heroica. Suportamos a existência tentando converter o banal em épico” (AQUINO, 2005, p. 140) – trecho de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, narrado pelo herói Cauby em diálogo com seu amigo Viktor Laurence.

¹⁸ Segundo Weber, o capitalismo é “a mais decisiva força da nossa vida moderna” (2001, p. 26). Realça, no entanto, nas suas próprias palavras, que o impulso para o ganho, a persecução do lucro, do dinheiro, da maior quantidade possível de dinheiro, não está restrita ao capitalismo como o conhecemos na modernidade. No entanto, na modernidade, afirma o estudioso, o Ocidente desenvolveu uma forma diferente de capitalismo, desconhecida até então, a saber, “a organização capitalística racional do trabalho livre (pelo menos formalmente)” (WEBER, 2001, p. 28). Weber associa a origem do capitalismo moderno – da organização capitalista do trabalho – à classe burguesia ocidental, ainda que, segundo ele, os burgueses existissem como classe antes do desenvolvimento das modernas formas peculiares do capitalismo (WEBER, 2001, p. 30).

¹⁹ A noção de pessoa, fundamentada em Zérafá (1971, p. 112; 2010, p. 10), é a de um indivíduo, percebido e concebido pelo autor romanesco, que pertence ao gênero humano e que corresponde à uma sociedade constituída que possui determinada ordem, determinada hierarquia, e sobretudo determinados valores ou ideais próprios para as garantirem. Ainda conforme Zérafá (1971, p. 112-113), é apenas a personagem literária do romance que representa essa pessoa, em sua sociedade, em sua história e em seus vários níveis. Personagem, então, para este estudioso, é a representação da pessoa (ZÉRAFFA, 1971, p. 112-113).

A provisoriedade dos heróis de Aquino é acentuada por eles transitarem em um submundo do crime ironicamente duplicado pela lógica do capital,²⁰ composto pelo mundo do trabalho e pelo mundo da paixão. Noutras palavras, são heróis que vivem sob a tensão entre as estruturas de poder coercitivas instaladas no mundo social, representante das forças sociais institucionalizadas, e as aspirações de suas almas, como a ganância em relação ao capital e ao amor/sexo.

Na literatura de Aquino, tanto o mundo do trabalho, quanto o mundo da paixão, pertencem ao universo da pistolagem, e isto mesmo em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, onde os pistoleiros não participam diretamente do núcleo narrativo. O espaço principal deste romance, no entanto, é demarcado pela exploração por parte dos mineradores, e estes só conseguem se manter ali por meio da ação dos pistoleiros. Então, a lógica que está por detrás da paixão de Cauby por Lavínia é a mesma lógica capitalista que configura a cidade, ainda mais se pensarmos que Lavínia, de certa maneira, espelha a cidade do garimpo: o corpo da mulher e o espaço da cidade são explorados pelo poder do macho na busca por prazer físico ou por poder político. O fato de Cauby não trabalhar na cidade como minerador ou garimpeiro, não o exime da tentação de se dar bem, de manipular o outro em nome do amor, nem que seja por meio da sedução. Não queremos dizer que o amor entre Cauby e Lavínia é falso, pelo contrário. É uma paixão intensa, porém não foge à lógica de uma sociedade perversa.

O mundo do trabalho é um espaço narrativo onde os heróis agenciam crimes enquanto se ocupam de maneira clandestina (pelos pistoleiros Múcio, Alfredão, o aprendiz, de “Matadores”, e Brito, de *Cabeça a prêmio*), empresarial (O engenheiro civil Ivan, de *O invasor*) e *freelancer* (o fotógrafo Cauby, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*). Estes heróis vivem sob um plano político e econômico regido pelo capitalismo, na busca de seus valores autênticos que é a realização do crime. Como exemplo, o protagonista de *Cabeça a prêmio* tem seus “dias contados” (AQUINO, 2003a, p. 121), algo que sinaliza a presença opressora sobre ele de um tempo marcado por uma violência calculada, racionalizada, que pode acontecer de maneira fortuita, contingente, mas também planejada, já que o herói vive constantemente sob as ameaças de um risco de morte que não resolve sua insuperabilidade diante do social.

A lógica do trabalho na literatura de Aquino está contida no interior do universo do crime, e não o inverso. Por isso, os heróis de Aquino não trabalham para o bem comum da

²⁰ Para Goldmann (1975, p. 23-24), a forma do herói romanesco pode estar atrelada à vida econômica de uma determinada sociedade, estando esta constituída por um sistema capitalista engendrado pela violência (GOLDMANN, p. 1973, p. 13-14).

sociedade, não são sindicalistas, nem ambientalistas, nem justiceiros. Os heróis provisórios estão integrados nas famílias de criminosos: os protagonistas de “Matadores” (Múcio, Alfredão e o aprendiz), assim como Brito, de *Cabeça a prêmio*, participam diretamente das engrenagens da pistolagem, servindo aos seus patrões narcotraficantes e convivendo com “amigos” pistoleiros; Ivan se insere no mundo do crime organizado paulistano que é formado por um grupo composto por Norberto, Alaor e Anísio; Cauby é refém de uma cidade dominada por mineradores que contratam matadores de aluguel para eliminarem seus oponentes, fazendo amigos e inimigos na região. Todos os amigos de Cauby cometeram algum tipo de crime durante a vida, e com ele não seria diferente.

O mundo da paixão, por sua vez, é um espaço narrativo onde os heróis de Aquino agenciam um desejo amoroso, uma fabricação idealista em relação à figura do feminino, algo que intensifica seus estados de degradação.²¹ Tais heróis mantêm aspirações em relação ao feminino reduzidas à reiteração da tradição patriarcal. Eles são/querem ser aos olhos da/s mulher/mulheres amadas vistos como provedores, protetores e machos alfas. Repõem, assim, a tradição em negativo porque compensam o que não têm (dinheiro, posses, grande poder) com a violência que os faz temidos na sociedade.

Vivendo em contextos onde o mercado sexual está instalado, os heróis de Aquino não são apenas entregues aos desejos sexuais e às paixões, custe o que custar, movidos pelo desejo de posse, mas também pelo erótico: Múcio, personagem de “Matadores”, não hesita em se envolver com a mulher de seu patrão; quanto aos romances, os heróis sofrem por terem se apaixonado por mulheres que trabalham ou trabalharam no mercado sexual, como Brito por Marlene, Ivan por Paula e Cauby por Lavínia.

Assim sendo, supomos que o mundo subjetivo da paixão repete a lógica do capital expressa também pelo mundo do trabalho. Mas ambos espaços narrativos não são cópias parecidas um do outro. Enquanto o mundo objetivo do trabalho é o lugar do lucro, da racionalidade, da técnica, o mundo subjetivo das paixões, é o lugar do sexo, da emoção, onde a irracionalidade tem lugar junto à racionalidade. Ajustados à estratégia irônica de Aquino, um mundo é a cópia distorcida do outro. Ao passar por situações difíceis no trabalho, Ivan, de *O invasor*, não hesita em se entregar emocionalmente à Paula, acreditando que ela eliminará suas tensões e lhe proporcionará momentos de real felicidade. Ele projeta sobre ela suas carências

²¹ Ressaltamos a concepção lukácsiana, presente em *A teoria do romance*, de que o mundo objetivo proposto pelo romance é, segundo a avaliação de Tertulian, “[...] frio, convencional, petrificado e atrai consigo o dobrar-se do indivíduo no mundo da interioridade; ele o determina a procurar um refúgio nos ‘ideais’ e cria uma ruptura entre ação e interioridade” (2008, p. 35).

não-correspondidas por Cecília, sua ex-mulher. O que Ivan irá descobrir no decorrer da narrativa, é que Paula é uma garota de programa contratada por Alair para espioná-lo.

Se, em Lukács (2009), a constituição do herói do romance acontece por meio da dialética entre um mundo objetivo regido pelo Estado moderno e as aspirações de uma consciência²² moral elevada por parte do herói, o mundo onde transita o herói dos romances de Aquino é o de uma modernidade que sequer se completou, mas que reproduz, ao mesmo tempo, tanto a frieza e a racionalidade do capitalismo moderno, quanto relações sociais regidas por sentimentos de impotência, raiva, ciúme, vingança, num universo social estruturado hierarquicamente pelo mando e pela obediência. Os heróis de Aquino não têm aspirações morais elevadas como os heróis dos romances modernos, mas se contentam com o ganho do capital, ainda que seja advindo do crime, e com a paixão pelas mulheres. Enquanto as ações de Brito, Ivan e Cauby durante o trabalho são submetidas ao uso da técnica e do desempenho, e ainda assim desajustadas, suas aspirações íntimas são sempre desprovidas de esperança, lidando com fracassos emocionais que carecem de ressignificação pessoal. É o procedimento irônico de Aquino que ajusta essas duas esferas descontínuas e contraditórias no interior das narrativas, sendo que elas perfazem as trajetórias individuais dos heróis provisórios de Aquino.

Cada um dos modelos de relações em que os heróis de Aquino participam – mundo do trabalho e mundo da paixão – levam o leitor-intérprete a interrogar sobre importantes modelos sedimentados na sociedade brasileira, como o Estado e a família nuclear pequeno-burguesa. De acordo com Mendes (2014, p. 12-13), a crítica ao modelo de família nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* diz respeito à família no sentido nuclear (pai, mãe e filhos), conformada aos ideais pequeno-burgueses e prefixada como valor e ideologia ao longo do século XIX, ou seja, à família no sentido positivista de unidade celular da sociedade, adequada à concepção sociológica de Émile Durkheim (2000).²³ Por isso, quando a literatura de Aquino questiona o modelo familiar vigente, ela também contesta o Estado, e vice-versa. Se a base da família brasileira é a patriarcal, estruturada nos laços de parentela, que articula parentesco de sangue e agregados, como frisou Cavalcante (2003, p. 136-137), as famílias dos criminosos, nos romances de Aquino, não estão apenas estruturadas pelos laços de consanguinidade (em *Cabeça*

²² “A consciência é o meio pelo qual o sujeito se torna objeto para si mesmo, refletindo sobre si mesmo, estabelecendo a si mesmo como refletivo e reflexivo” (BUTLER, 2017, p. 31).

²³ De acordo com Mendes (2014, p. 13), estas concepções estão intrinsecamente ligadas ao de Estado-nação, como apontaram os estudos de Friedrich Engels (2000). Segundo Émile Durkheim (2000), a família é uma pequena sociedade. Hannah Arendt, por sua vez, também sugeriu a relação entre Estado e família ao definir a sociedade como “o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana” (2010, p. 34), sendo que sua forma política de organização é denominada modernamente como “nação”.

a *prêmio*, esta família é constituída pelos irmãos Menezes e pela filha de um deles, Elaine), mas também por interesses meramente econômicos, como a família de pistoleiros em “Matadores” (Múcio, Alfredão e o aprendiz), a família do crime organizado transnacional em *Cabeça a prêmio* (Mirão, Abílio, Dênis, Albano e Brito, dentre outros), a família de empresários (os engenheiros civis Estevão, Alaor e Ivan), a família do crime organizado paulistano também em *O invasor* (Norberto, Anísio, Alaor e Ivan) e a família de forasteiros em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (formada por Cauby, Lavínia, pastor Ernani, Viktor Laurence, Chang, Seu Altino, dona Jane, dentre outros).

A sugestão de Mendes é que “Marçal Aquino rompe com o mito de que o modelo convencional de família pequeno-burguesa e o ideal de família burguesa constituem elementos de ordem em meio à desordem política e social” (2014, p. 57),²⁴ sendo isto válido não apenas para os contos, mas também para os romances do autor. Assim como os contos de *Famílias terrivelmente felizes* (MENDES, 2014, p. 13), os romances de Aquino fazem a dialetização entre a esfera do macropoder, representado por um Estado brasileiro pós-regime militar, e a esfera do micropoder, verificado nas representações familiares, a fim de evidenciar que a sociedade brasileira é caracterizada pela desordem das estruturas políticas e familiares em relação aos modelos tradicionais idealizados. Assim, os romances de Aquino interpelam sobre o funcionamento perverso do sistema político e social brasileiro ao destacar um Estado que não é moderno e nem justo e uma família que não se ajusta ao modelo nuclear. Como observado por Souza (2013, p. 50), todos os relacionamentos em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* são marcados por frustrações, perdas, violências e danos de inúmeras espécies, incluindo os pares Cauby e Lavínia, Lavínia e Ernani, Lavínia e Alfredo, Ernani e Ieda e, acrescentamos, seu Altino e Marinês, o pai e a mãe de Cauby, dona Jane e Antônio. A desgraça nos relacionamentos conjugais é perpassada, neste romance, pelas filosofias irônicas de Benjamim Schianberg, escritor citado com frequência pelo narrador protagonista. A obra de Aquino, então, é um comentário quase parodístico (irônico e dramático) sobre o que é a sociedade brasileira.

Nestes termos, o herói provisório de Aquino é aquele que, vivendo no interior do universo do delito, age em submundo ironicamente duplicado pelo capital: o mundo do trabalho

²⁴ Seguindo Chauí (2000, p. 9), nosso conceito de mito não depende apenas do sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego de *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Mariza Corrêa (1981, p. 9-10) afirma que esse mito passou a existir desde quando foi elaborado o conceito de “família patriarcal” brasileira, sendo naturalizado, por exemplo, em *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

e o mundo do desejo, ambos regidos pela política e pela economia e determinados pela racionalidade. O que o herói provisório não controla, porém, é a racionalidade e o cálculo das mulheres com quem se envolvem.

2.1.2 O ressentimento como um dos principais móveis dos heróis de Aquino

Dentre tantos sentimentos que movem os heróis de Aquino em suas ações no submundo duplicado há um que é comum a todos eles: o ressentimento,²⁵ mas não meramente como ação pontual e esporádica, e sim como condição permanente. Precisamos esclarecer a noção de ressentimento tomando como base explicações políticas e psicanalíticas para, em seguida, observarmos como Aquino trabalha com essa temática segundo os termos propostos por sua própria literatura.

Ressentir-se, segundo Kehl, “significa atribuir a um outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar” (2007, p. 11). Ainda de acordo com a psicanalista, “o ressentido não é alguém incapaz de se esquecer ou de perdoar; é um que não quer se esquecer, ou que *quer não se esquecer*, não perdoar, não deixar barato o mal que o vitimou” (KEHL, 2007, p. 12). O ressentido atribui a culpa ao outro, àquele que julga ser responsável por seu agravo, sendo, portanto, “um vingativo que não se reconhece como tal” (KEHL, 2007, p. 13),²⁶ – apesar do desejo de vingança não configurar por si só o ressentimento, ideia defendida por Kehl (2007, p. 21). Fiorin argumentou que o ressentimento “não é uma paixão resultante da insatisfação, isto é, da carência do objeto, mas da decepção, ou seja, da falta fiduciária. Ele decorre de um profundo sentimento de uma injustiça sofrida” (2007, p. 15). O ressentido não é necessariamente um derrotado, mas alguém que se rendeu (ou se subordinou) voluntariamente ao outro: “mesmo nos casos em que a derrota é imposta à força e a reação é objetivamente impedida, é possível que o adiamento prolongado da ação ameace arrefecer a disposição à luta” (KEHL, 2007, p. 17).

O ressentimento possui pelo menos quatro conotações, a saber, psicológica, existencial, social e política e também moral, sendo que Konstan (2004, p. 59-80) nos traz uma identificação

²⁵ Na língua portuguesa a partícula “re” indica o retorno de algo, a reiteração de um sentimento. Assim, aplicada à palavra ressentimento, traz a ideia de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido.

²⁶ “A vingança é uma necessidade psíquica que só faz sentido nos casos em que a vítima não foi capaz de reagir”, afirmou Kehl (2007, p. 13-14). Noutras palavras, “a vingança decorre da falta de resposta imediata ao agravo” e “a vingança deve ocorrer depois de um espaço de tempo durante o qual o contra-ataque da vítima fica como que em suspenso, adiado, mas nunca renunciado, alimentado pela raiva, ou pela impossibilidade do esquecimento de uma raiva passada” (2007, p. 14). Ainda assim, no ressentimento o tempo da vingança nunca chega.

clara sobre as três primeiras e Zawadski (2004, p. 367-397) sobre a última. Kehl (2007, p. 15-19, 204-248) trata sobre o ressentimento enquanto sintoma social e político, sendo que a usaremos para ampliar o conceito de ressentimento social sugerido por Konstan (2004, p. 59-80). Algumas destas conotações, que serão definidas agora com vistas à um esclarecimento do termo ressentimento, aparece nos romances de Aquino – com destaque ao sentido social e moral –, porém serão aprofundadas mais adiante quando realizarmos a análise crítica das narrativas. Segundo Konstan (2004, p. 61-77), o ressentimento psicológico é algo como a raiva ou a irritação perante uma desfeita, porém não deve ser entendida como algo momentâneo, mas como um estado duradouro.

O ressentimento existencial, por seu turno, seria um estado afetivo que tem por objeto, simultaneamente, tudo ou nada. Neste caso, a repressão sistemática (adiamento ou sublimação) de certas emoções e afetos (como vingança, ódio, malícia, inveja) levaria a uma tendência constante de se permitir valores e juízos incorretos. Já o ressentimento social é a reação de um grupo em resposta à uma discriminação ou preconceito sofrido por terceiros devido à sua posição injustamente subordinada em uma hierarquia de *status*. É um “sentido coletivo de pesar” (KONSTAN, 2004, p. 66) que se dirige de baixo para cima, ou seja, da classe ofendida para a ofensora, e não o inverso. Para Konstan a estigmatização de classe pode ser considerada como uma “raiva que se consome lentamente, uma frustração de longa duração ou percepção de uma injustiça contra o qual não se tem o poder, ao menos no momento, de reagir” (2004, p. 67).

Na acepção de Kehl, o ressentimento social e político é interpretado como privação, pois “manifesta a insatisfação dos grupos ou classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre todos os sujeitos nascidos na modernidade não se cumpriram como era esperado” (2007, p. 206). Noutra definição, argumentou que “o ressentimento social teria origem nos casos em que a desigualdade é sentida como *injusta* diante de uma ordem simbólica fundada sobre o pressuposto da igualdade” (KEHL, 2007, p. 207). É preciso, então, segundo Kehl (2007, p. 18), que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressintam. Ainda segundo a psicanalista, este ressentimento não pode ser confundido com a revolta silenciosa nem com a resignação forçada dos escravos e prisioneiros que se produz sob regimes totalitários ou em sociedades fortemente estratificadas, mas é um dos impasses gerados nas democracias liberais modernas que acenam para indivíduos com a promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada (KEHL, 2007, p. 17-

18).²⁷ Outra condição para o ressentimento social e político também deve ser considerada, a saber, que a lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos e não como conquista popular,²⁸ sendo que essas duas condições se combinam de maneira perversa no Brasil.

Kehl (2007, p. 213) observou que o ressentimento coletivo das classes subalternas contra aqueles que as oprimem pode se deslocar sendo que, em vez de atingir a classe governante se volte contra os da mesma classe. Zawadski (2004, p. 370), por sua vez, entende o ressentimento não como intensidade afetiva de alto grau, nem apenas como uma irracionalidade aparente, mas como um sentimento moral ligado à uma racionalidade cognitiva. Há, então, uma dimensão racional no sentimento de ter sido tratado injustamente, que produz um elemento de resignação. A hipótese de Zawadski (2004, p. 370) é que a dimensão vingativa do ressentimento, que aparece sob a forma passional – uma vingança adiada –, pode ser analisada em termos de ferimento moral, que, por meio do sentimento de indignação, indica uma certa ideia de justiça. Isso seria acirrado pelo advento da democracia, já que ela coloca em confronto concepções divergentes de justiça e legitimidade. Os indivíduos, então, aceitam renunciar a expressar suas opiniões e lutar por seus interesses, delegando isso para o Estado – como se a vigência de uma ordem justa não dependesse também de sua participação ativa, ponto ressaltado por Zawadski (2004, p. 370) e também por Kehl (2007, p. 215-216).

De acordo com Ansart (2004, p. 15), os ressentimentos (no plural, devido às diversidades das formas) levantam o problema das relações entre o afeto e o político, entre os sujeitos individuais em suas afetividades e as práticas políticas. Konstan (2004, p. 75) aventou, apesar de não aprofundar a questão, que as condições sociais e econômicas de uma sociedade podem contribuir para a manifestação do ressentimento, e Haroche não hesitou em contribuir com uma “antropologia política do ressentimento” (2004, p. 329).²⁹ De acordo com Arendt (1989, p. 442), o ressentimento era estimulado através das propagandas por regimes totalitários como o nazismo na Alemanha e o bolchevismo na antiga URSS. Nossa hipótese, então, é que

²⁷ O acirramento dos ressentimentos pelas democracias liberais modernas também é assinalado por Konstan (2004, p. 59-80) e Zawadski (2004, p. 367-397). Parafrazeando Kehl (2007, p. 206), não queremos fazer uma crítica à democracia, e sim às falsas soluções representadas pelas políticas do ressentimento.

²⁸ “A fragilidade dos dispositivos de participação e intervenção nos assuntos da República favorece que seus membros identifiquem, inconscientemente, as autoridades de governo com as figuras protetoras da infância, que devem ‘naturalmente’ amar e proteger os filhos” (KEHL, 2007, p. 216).

²⁹ Haroche (2004, p. 329) enfatizou que os mecanismos políticos suscitam e encorajam, ou ao menos toleram, certos tipos de valores, sentimentos, traços de personalidade e, para além disso, comportamentos físicos e psíquicos que ao mesmo tempo criam, reforçam e revelam um clima, uma atmosfera, um estado de espírito. Deste modo, o ressentimento seria um dos sentimentos negativos cerceado pelos dispositivos políticos.

os ressentimentos dos heróis de Aquino estejam vinculados ao submundo degradado em que vivem, onde o capital estrutura as relações de trabalho e as relações amorosas.

Há, assim, um poder que forma os heróis provisórios de Aquino, sendo a base dos seus ressentimentos, e tentaremos definir essa ideia a partir da teoria da sujeição proposta por Butler (2017).³⁰ De acordo com o modelo habitual de compreensão sobre o poder, há um poder externo que domina, pressiona, subordina o sujeito,³¹ relegando-o a uma posição e a uma ordem inferior. Mas, paradoxalmente, diz Butler (2017, p. 10), esse poder também forma o sujeito, determinando a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo.³² Deste modo, “o poder que aparece como externo, imposto ao sujeito, que o pressiona à subordinação, assume uma forma psíquica que constitui a própria identidade pessoal do sujeito” (BUTLER, 2017, p. 11).³³ Cavalcante faz uma pergunta retórica que parece questionar essa problemática: “o que está por trás da obediência do pistoleiro ao seu dono?” (2003, p. 160). O termo “sujeição”, então, “significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito” (BUTLER, 2017, p. 10).³⁴

Quais seriam os sentimentos e emoções criadoras dos ressentimentos nos heróis das narrativas de Aquino? Encontramos a paranoia em Ivan, que tem a sensação de ser perseguido pela polícia ou pelos homens do crime organizado, o ciúme de Brito em relação à Marlene e o de Cauby em relação à Lavínia, a solidão e o vazio existencial que abate Brito e Ivan, mas cremos que o principal sentimento por ser comum em todos eles, inclusive nos protagonistas de “Matadores”, é a impotência. Este é formado pela sujeição dos heróis ao poder: os pistoleiros-heróis de “Matadores” e os de *Cabeça a prêmio* são impotentes diante de seus padrões, homens poderosos, e das mulheres com quem se relacionam; o herói de *O invasor* não consegue se desvencilhar das redes do crime organizado; o herói de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* ama Lavínia tendo que lidar com um inferno existencial, social, político e ambiental que é a cidade do garimpo, um local pequeno, isolado no interior do país, porém, investido de capital internacional e de migrantes em busca de ouro.

³⁰ A teoria da sujeição de Butler (2017) une a teoria do poder (de Foucault) junto de uma teoria da psique (partindo da psicanálise) a fim de pensar como o sujeito se forma na subordinação.

³¹ Butler (2017, p. 19-20) difere os termos sujeito e indivíduo. Sujeito seria uma categoria linguística, uma estrutura em formação. O indivíduo é aquele que toma o lugar do sujeito. Nenhum indivíduo se torna sujeito sem antes se tornar subjetivado ou passar pela subjetivação.

³² Butler afirma o sujeito como o lugar da ambivalência do poder: “[...] o poder não só *age sobre* o sujeito como também, em sentido transitivo, *põe em ato* o sujeito, conferindo-lhe existência” (BUTLER, 2017, p. 22).

³³ Noutras palavras, Butler entende que “o poder não é apenas aquilo a que nos opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos” (2017, p. 10).

³⁴ Ou seja, “a sujeição é tanto a subordinação quanto o devir do sujeito” (BUTLER, 2017, p. 22).

Se, como escreveu Kehl, “o ressentido é tão incapaz de vingar-se quanto foi impotente em reagir imediatamente aos agravos e às injustiças sofridos” (2007, p. 14), e Reich observou que o ressentido é “atormentado pela impotência” (2007, p. 40), então o sentimento de impotência resulta de uma vítima que não se sente à altura de responder ao agressor, sentindo-se fraca ou inferior à ele. Nas narrativas de Aquino, este sentimento nos heróis é abastecido por mecanismos hegemônicos de poder que mantêm o universo do delito, sendo este patrocinado por homens do crime organizado (família de criminosos) em parceria com o Estado. Um dos protagonistas de “Matadores”, pistoleiro Alfredão, está velho e cansado por ter se submetido durante anos a um aparelho político e social (o mundo da pistolagem) que extraiu suas forças físicas, corroeu seus principais laços de amizade (para cumprir as exigências contratuais como pistoleiro, Alfredão precisou matar seu amigo e parceiro, Múcio) e sua família (foi abandonado por sua ex-mulher e seus dois filhos).

Parecia cansado. No fundo, estava ficando velho para aquele tipo de coisa. Mas ainda era um cara competente, na opinião de todos, que se orgulhava de nunca ter falhado num serviço. E o Turco confiava nele por isso.

— Sabe que até agora não cosneguei entender como aquilo foi acontecer com o Múcio – eu disse.

Pela maneira como Alfredão me olhou, me arrependi na hora de ter tocado no assunto. Aquilo o chateava: eu sabia que ele era apegado ao parceiro. E nem podia ser diferente, depois de tantos anos trabalhando juntos (AQUINO, 2003b, p. 117).

Noutro trecho há o relato sobre a antiga família nuclear de Alfredão, em seu diálogo com o aprendiz, o narrador protagonista, no espaço geográfico do bar de fronteira:

— Você vinha muito aqui?

— Só quando precisava descobrir alguma coisa que interessava ao Turco. Acho que já tem uns sete anos que eu não entro aqui. Não sei se você sabe, eu já fui casado.

— É mesmo?

— Pois é, garoto, fui casado um montão de tempo. Inclusive tenho dois filhos, que não vejo há um par de anos.

Deixei o Alfredão falar porque estava apreciando aquilo. No geral, ele era calado demais. Nunca tomava a iniciativa de dizer o que achava de uma coisa e a gente ficava sem saber o que ele estava pensando. Mas essa história do seu casamento eu já tinha ouvido falar. Sabia que a mulher dele tinha se mandado para Minas com os dois filhos, e ele não foi atrás para não ter de matá-la, segundo dizia aos que o conheceram nessa fase (AQUINO, 2003b, p. 121).

Dois dos quatro capítulos de “Matadores” apresentam Alfredão de tocaia em um bar, acompanhado por um pistoleiro novato, numa relação estritamente profissional, porém demarcada por uma falsa parceria entre ambos. A impotência de Alfredão é irreversível e só lhe cabe a ruína, simbolizada por sua morte física, graças à ação de pistoleiros rivais.

No discurso em 1ª pessoa de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, o herói Cauby narra, em tom memorialístico, suas próprias experiências fracassadas nas áreas profissional (não conclui seu livro de fotografia com as garotas de programa do garimpo), amorosa (sua amante Lavínia é internada em um hospício e não se recorda dele), social (é apedrejado e expulso da cidade) e econômica (fali financeiramente). Por meio do discurso em 1ª pessoa, o herói de *O invasor* narra, em tom memorialístico, reconhece não ter conseguido manter um estilo de vida celebrado pela classe média paulistana, mostrando, assim, que a violência e o crime não são apenas esteios de sustentação das classes menos abastadas economicamente, mas que atinge todas as camadas sociais. O narrador em 3ª pessoa de *Cabeça a prêmio* relata como o herói Brito está subordinado aos mecanismos hegemônicos de poder no contexto do crime organizado, algo que interfere diretamente em suas ações profissionais e sentimentais.

Uma das principais manifestações concernentes às experiências de impotência dos heróis de Aquino é a submissão consentida. As crises do modelo de família pequeno-burguesa e de um Estado que conjuga atraso e modernidade contribuem para a formação do herói provisório, inclinado a se submeter ao poder. Este personagem não é ativo diante das autoridades que o oprimem, adiando suas reações, mas é passivo e resignado, assim como o ressentido citado por Zawadski (2004, p. 368), que ruma o sentimento de impotência na dor, sem “re-agir”. Ivan, Brito e Cauby, por exemplo, têm suas liberdades de agir abolidas pela sobrecarga do passado: Ivan quer mais dinheiro, tanto para melhorar seu *status* social e econômico, quanto para “consertar” sua vida emocional que vem se arrastando há anos; Brito é dominado pelas lembranças passadas de sua vida com Marlene; Cauby é dominado pelas memórias de seu amor por Lavínia. No caso dos pistoleiros-heróis fica claro que eles vivem uma subjetividade de aluguel/de empréstimo, possuindo, assim, uma subjetividade inteiramente funcionalizada, racionalizada e instrumentalizada.

Kehl (2007, p. 209) nos esclarece que o ressentido não quer superar sua condição de inferioridade na hierarquia social, nem pretende confrontar-se com as causas da desigualdade social, muito menos pretende arriscar suas pequenas conquistas confrontando o poder. Para este sujeito basta inverter a sua própria posição desvantajosa: “o ressentido deseja a ordem – por isso é compatível com o conservadorismo – contanto que possa beneficiar-se dela, nem que seja na condição de vítima” (KEHL, 2007, p. 210). Reich (2007, p. 13-14) diria que o ressentido assume a ordem vigente por não querer se responsabilizar por si próprio, preferindo sua “liberdade de ser escravo indiscriminado” (2007, p. 15) tendo em vista apenas uma vida boa e segura. Brito não questiona a rede do crime, mas participa dela como pistoleiro; Ivan não critica

a corrupção e suborno no contexto empresarial, mas entra de cabeça nesse jogo sujo; e as lentes fotográficas de Cauby não estão voltadas para as crises políticas e sociais à sua volta, mas apenas para sua amada Lavínia.

É por isso que o adiamento da reação dos heróis de Aquino – sua “vingança adiada”, expressão muito usada por Kehl (2007) – não resulta numa mudança dos valores, numa organização de forças, sequer num projeto de retomada ou de luta legítima pelo poder, mas apenas os tornam sujeitos ao poder a de fim conseguirem de se adaptarem ao sistema. Os protagonistas de “Matadores” e o de *Cabeça a prêmio* são pistoleiros que trabalham para poderosos narcotraficantes, matando em troca de dinheiro. Ivan, de *O invasor*, nada mais é do que um indivíduo neoliberal, um empreendedor de sua escalada individual lutando entre as relações de exploração e o poder no mundo capitalista. Cauby, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, é um homem falido da classe média que fotografa corpos demarcados pela exploração humana, como os das garotas de programa e os cadáveres de sindicalistas assassinados por matadores de aluguel, fazendo isso apenas por interesse econômico. Ele não denuncia a violência, mas apenas a fotografa para vendê-la no mercado capitalista.

Sendo assim, os heróis provisórios de Aquino se identificam com os seus opressores; Reich (2007, p. 19) escreveu que o ressentido leva ao topo os seus senhores e continua a dar-lhes apoio. Eles servem à lógica do mercado, sendo proletários da violência. Os vínculos dos heróis de Aquino com os patrões – que simboliza suas sujeições ao capitalismo – e com as amantes – uma sujeição ao ideal romântico – configuram uma subordinação política, tornando estes heróis vulneráveis³⁵ à exploração de ambos, patrão e amante. Brito se condiciona o tempo todo ao comando do seu patrão Mirão e do seu companheiro Abílio, mas também às lembranças quanto à Marlene; Ivan luta para manter seu *status* econômico e social a fim de não deixar os privilégios da classe média paulistana, além de se entregar a uma paixão rápida e intensa com Paula; Cauby serve, sem perceber, às estruturas de poder que organizam as fronteiras do interior do país, e tem sua vida motivada e arrasada por seu desejo por Lavínia. Essas situações são de codependência emocional, mas também de subordinação política, pois implicam uma submissão tornada obrigatória (imposta pelo patrão poderoso ou pela mulher idealizada), graças ao desejo de sobrevivência de heróis que buscam seu lugares no mundo.

Já que a superação em relação ao poder é impossível – como atingir o *status* político, social e econômico dos donos do poder – os heróis de Aquino se dobram ainda mais à

³⁵ A vulnerabilidade do sujeito ocorre devido à sua própria formação que foi subordinada pelo poder, argumenta Butler (2017, p. 29).

subordinação como promessa de existência. Isso quer dizer que eles encontram nos mercados paralelos um nicho de trabalho onde ganharão muito dinheiro se comparados a um assalariado. Assim, as promessas de existência oferecidas aos heróis por aqueles que patrocinam suas práticas criminosas é a melhora em suas posições socioeconômicas. Por outro lado, o pistoleiro-herói, por exemplo, é um instrumento utilizado pelos contratantes (homens pertencentes às classes média e alta) para eliminarem “problemas” que não conseguem resolver ou enfrentar no campo da legalidade e da vida honesta. Logo, personagens apenas servem à lógica do mercado, nunca sendo contratantes e sim proletários do homicídio, burocratas da violência, no caso dos pistoleiros-heróis. Destarte, o heróis de Aquino ocupam uma posição de fronteira entre legalidade e marginalidade, entre ordem e desordem, entre lei e crime: são heróis de fronteira.

Entendemos que o heróis provisórios de Aquino não têm consciência de suas próprias consciências, enquanto espírito crítico. Isso pode ser melhor compreendido quando os aproximamos dos conceitos de “banalidade do mal” e “ralé”, ambos sugeridos por Hannah Arendt (1989; 1999).

A partir das obras *As origens do totalitarismo* (1951) e *Eichmann em Jerusalém* (1963), uma importante questão vem à tona, como aponta Scardueli (2013, p. 8): por que o ser humano comete o mal e por que tal não se responsabiliza pelo mal cometido? (ARENDR, 1999, p. 15). Essa mesma questão também pode ser levantada a partir da literatura de Aquino, aplicando-a aos seus heróis, como se segue: por que os heróis provisórios de Aquino cometem o mal e não se responsabilizam por ele?

A filósofa alemã respondeu sua questão a partir do seu conceito “banalidade do mal”, proposto em *Eichmann em Jerusalém*. Esta obra é resultado de um relato sobre o processo e o julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann, responsável por assassinatos em massa dentro de um sistema totalitário. Seu trabalho no governo nazista era enviar judeus em vagões de carga para os campos de concentração e de extermínio – uma autoridade em emigração e evacuação, ou seja, empregado no transporte, e não do extermínio –, sendo conhecido como um perito na questão judaica. Ele foi capturado em Buenos Aires no dia 11 de maio de 1960, e foi levado para a Corte Distrital de Jerusalém em 11 de abril de 1961. Arendt realizou a cobertura deste julgamento de Eichmann para a *The New Yorker*.

Eichmann representa um novo tipo de criminoso que só pode ser entendido a partir da burocracia moderna, um servidor da “máquina burocrática do Terceiro Reich” (ARENDR, 1999, p. 169). Assim, a função do burocrata não é de responsabilidade, mas sim de execução (cumprir ordens). Eichmann era um homem virtuoso, apegado às regras de bom comportamento, mostrando-se envergonhado e constrangido diante da lembrança de pequenos

delizes ou desobediências. Inclusive, ele era um bom pai de família, um filho exemplar e um irmão dedicado. Seu único erro teria sido o de obedecer ordens e seguir leis, pois sempre tomou o cuidado de agir conforme determinações superiores, comprovadas pelas normas legais: “e quanto a sua consciência, ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais metuculoso cuidado (ARENDRT, 1999, p. 37). Deste modo, Arendt sugere que a matança dos judeus não tinha sido contra a consciência de Eichmann, apesar de ser responsável e culpado por seus atos.

Da acordo com Arendt, nas palavras de Scardeli (2013, p. 9), o conceito de “banalidade do mal” resulta da superfluidade no agir causada pela incapacidade que o ser humano tem de refletir: Eichmann “simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo” (ARENDRT, 1999, p. 310). Noutras palavras, é consequência da incapacidade de pensar – o não estar atento aos fatos, às coisas e aos significados do mundo: “Foi pura irreflexão – algo de maneira nenhuma idêntico à burrice – que o predispôs a se torar um dos grandes criminosos desta época” (ARENDRT, 1999, p. 311). Essa irreflexão é acompanhada de uma distância da realidade.

Consoante Andrade (2010, p. 120), o ato de pensar em Arendt diz respeito ao pensamento como atividade, como a mais pura atividade humana; a capacidade de romper com o cotidiano, uma descontinuidade própria da vida humana, uma parada, uma re-flexão, o ato de voltar-se sobre os acontecimentos a fim de dar significados a eles. Eichmann não tinha isto, pois vivia num mundo de contínuos clichês. O ponto aqui não é sobre a consciência no sentido de ter conhecimento do que efetivamente era o nazismo, em suas ideologias e programas, mas se Eichmann podia ouvir a voz que chamamos de consciência, acessando, assim, um conjunto de valores morais que lhe informasse sobre o horror do qual ele fazia parte. Nas palavras de Andrade (2010, p. 123), a argumentação arendtiana não defende uma atividade do pensar como um distanciar-se do mundo, nem propõe um mundo inteligível em busca de critérios e normas para o mundo sensível, mas o pensar como uma posição privilegiada para ver a ação cotidiana, ressignificando-a. Deste modo, para Hannah Arendt, o homem que não pensa, que não reflete, pode cometer o “mal banal”, mesmo não tendo a intenção de fazê-lo.³⁶

Voltando-nos aos heróis provisórios de Aquino, podemos inferir que eles não tem esse tipo de consciência, pois não refletem sobre os atos que praticam. Sendo assim, a violência que

³⁶ A banalidade de Eichmann não significa a sua inocência: “Hannah Arendt estava convencida de que Eichmann era responsável pelos seus crimes e deveria ser punido” (ANDRADE, 2010, p. 114). Esta banalidade também não significa normalidade: “Banal, por sua vez, não pressupõe algo que seja comum, mas algo que esteja ocupando o espaço do que é comum. Um ato mau torna-se banal não por ser comum, mas por ser vivenciado como se fosse algo comum” (ANDRADE, 2010, p. 114).

promovem pode ser entendida por meio do conceito arendtiano de mal banal: “Um ato mal torna-se banal não por ser comum, mas por ser vivenciado como se fosse comum” (ANDRADE, 2010, p. 114). Eles expressam um conhecimento sobre o mundo que é meramente instrumental. Por isso, estão aptos para o trabalho no mundo do crime, mas não para um conhecimento humano que esteja voltado para uma ação política e ética, suficiente na busca dos sentidos de cada coisa no mundo. Desta maneira, os heróis de Aquino cometem o mal sem pensar, e não se responsabilizam por isso, apesar das consequências graves de suas ações. Diante disso, estes heróis provisórios não sentem remorso pelos crimes cometidos ou por seus atos de violência, mas apenas por não serem aceitos por suas mulheres e pelos homens do poder.

A ideia de Hannah Arendt é que Eichmann não era um sádico pervertido, nem um monstro, nem possuidor de uma profundidade diabólica, mas uma pessoa comum: “O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais” (1999, p. 299). Arendt não se deparou com um ser sinistro, mas sim com um homem totalmente comum e medíocre, que utilizava frases prontas e clichês, demonstrando incapacidade de formular respostas por si só. Para a filósofa alemã, a questão do mal não é ontológica, uma vez que não se apreende uma essência do mal, nem teológica, sociológica e psicológica, mas da ética e da política. O ineditismo do mal efetivado pelo nazismo era, além de monstruoso, banal e burocrático e, ao mesmo tempo, sistemático e eficiente; o mal como fenômeno surgido a partir da experiência totalitária, burocraticamente eficiente. Nestes termos, “o mal se torna banal porque os seus agentes são superficiais e suas vítimas são consideradas supérfluas” (ANDRADE, 2010, p. 114-115).

Os heróis de Aquino não apresentam sequer a consciência demoníaca preconizada pelos heróis romanescos conforme *A teoria do romance*, de Lukács (2009), mas são tipos sociais, fazendo parte da ralé brasileira. De acordo com Arendt (1989, p. 129), a ralé era uma massa descontente, ressentida por odiar a sociedade da qual se sente excluída, um grupo de pessoas constituído por restos de todas as classes sociais. Ela esteve presente em toda a Europa, na época do imperialismo e do nazismo. Surgiu com o imperialismo, não possuindo classe e nem partido. A ralé não possui capacidade política, nem consciência moral, sendo incapaz de pensar e julgar. É dotada de irreflexão, querendo apenas, conforme a concepção arendtiana, se dar bem à todo o custo (SCARDUELI, 2013, p. 16).

Claro que o mal que assolou o mundo de Eichmann vinha de um contexto específico, de uma sociedade de massa, tendo sua origem na Europa Ocidental do período da Segunda Guerra Mundial, e a ralé apresentada por Arendt é especificamente europeia. No entanto, as

concepções arendtianas de banalidade do mal e ralé podem ser usadas com chaves de compreensão dos heróis provisórios de Aquino. O mal salientado por Arendt é aquele que resulta de um homem isolado e desolado, inapto de se relacionar com os outros e consigo mesmo. Nestes termos, os personagens de Aquino não são sujeitos políticos, pois são incapazes de pensar e de julgar, não tendo espírito crítico. São supérfluos enquanto homens, banais, comuns, sem posições políticas. Os pistoleiros-heróis, por exemplo, são burocratas da morte, proletários do homicídio, servindo à indústria do crime. Os valores autênticos buscados pelos heróis de Aquino, então, são aqueles relacionados ao submundo da criminalidade.

2.1.3. A sociedade perversa como o campo das ações dos heróis de Aquino

Se considerarmos que o poder que forma e condiciona o sujeito não é necessariamente o mesmo poder exercido por ele, como aventa Butler (2017, p. 21),³⁷ então, os protagonistas de Aquino se apropriam do poder tendo como finalidade uma reação diante do outro e do mundo, já que o ressentimento é “um movimento que conduz à ação, à exteriorização” (ANSART, 2004, p. 21).

No entanto, é condição que o poder assumido conserve a subordinação ao próprio poder e, ao mesmo tempo, oponha-se a ela. Os heróis de Aquino, então, têm volição, uma vontade particular, uma capacidade de desejar, querer e agir, ainda que irrefletida, não podendo ser confundida com uma revolta silenciada ou silenciosa não determinada pela ordem do poder, nem com uma resignação forçada pelo poder, já que o ressentido é “psicologicamente impotente para dar outro destino à sua amargura” (KEHL, 2007, p. 17), mas apenas gestos de impotência. Deste modo, o ressentimento e a incapacidade de pensar destes personagens resulta em sujeições ao poder, algo que se manifesta nas suas condutas. São personagens dotados da capacidade de agência.³⁸ A anuência dos heróis de Aquino à lógica capitalista, então, é uma

³⁷ Butler diferencia o “sujeito ao poder (que pertence a ele)” do “sujeito de poder (que o exerce)” (2017, p. 22). Ela diz que o poder considerado como condição do sujeito, que o torna possível como condição de sua possibilidade e ocasião formativa, não é necessariamente o mesmo poder que se diz exercido pelo sujeito que é retomado e reiterado no agir do sujeito, pois o poder que inicia o sujeito perde a continuidade com o poder que é a ação do sujeito (BUTLER, 2017, p. 21-23). Assim, a noção de poder presente na teoria da sujeição de Butler afigura-se em duas modalidades: “primeiro, como algo que é sempre anterior ao sujeito, fora dele mesmo e operante desde o início; segundo, como o efeito desejado do sujeito” (2017, p. 23). No entanto, nas palavras de Butler (2017, p. 24), essa diferenciação nem sempre é clara, pois pode ocorrer um encobrimento quando o poder surge como algo que pertence exclusivamente ao sujeito (o que faz parecer que o sujeito não pertencia a nenhuma operação prévia do poder), mas também quando o que o sujeito põe em ato é viabilizado, mas não terminantemente determinado pelo funcionamento prévio do poder.

³⁸ Usaremos o termo “agência” conforme a acepção de Venson, ou seja, como algo que diz respeito à autonomia ou ao “poder do sujeito no exercício de construir a si mesmo, de controlar suas próprias atividades e ser responsável por aquilo que faz” (2009, p. 2).

maneira de servidão psíquica e política, inconsciente, mas também consciente, ao sujeito do desejo ou alvo do ressentimento – que pode ser figurado nos textos literários de Aquino pelo Estado, amante, mandante, adversário, pistoleiro, etc.

Por conseguinte, a apropriação consentida do poder por parte dos heróis de Aquino, expressa, por exemplo, pelo desejo de matar, é uma adequação ao mercado de trabalho com a finalidade de sobreviverem numa sociedade estruturada pela perversidade. Essa adequação dos heróis ao capitalismo esconde, no entanto, uma luta contra a própria degradação, contra corpos explorados, mas que também exploram outros para não serem explorados ainda mais. Ao mesmo tempo em que os heróis de Aquino conseguem se ajustar no mercado paralelo e clandestino, também são corroídos por suas relações sociais, seja no interior da família dos criminosos ou no contato íntimo com a amante; assim, os pistoleiros de Aquino matam, mas também são relacionados para “morrer”. Os heróis de Aquino não agem para resolver os mistérios por meio do método hipotético-dedutivo como os detetives Dupin, Holmes e Poirot, nem mesmo agem para se contrapor com dureza às estruturas de uma sociedade violenta, como os heróis do romance *noir*, Continental Op, Spade e Marlowe. Brito, Ivan e Cauby agem entregando-se às regras de uma sociedade violenta com vistas à sobrevivência por meio da aquisição do capital, objeto que oferece poder para aquele que o administra. Portanto, os heróis de Aquino são agentes que descobriram um filão de mercado no submundo do crime, o qual evidencia suas condições de alienados e, em certa medida, seus parasitismos sociais. Desta feita, o herói provisório é aquele que está totalmente sujeito ao poder dominante, evidenciando incompetência e desinteresse para transformar uma sociedade injusta.

Os interesses dos heróis de Aquino em se darem bem no mundo capitalista, numa busca por privilégios econômicos e, assim, por autopreservação diante de um sistema totalmente perverso, é condição suficiente para que haja a justificação da violência no universo narrativo de Aquino. Estes heróis assumem profissões clandestinas, porém rentáveis financeiramente, revidando seus descontentamentos nas pessoas e no mundo, expressão de um sentimento de impotência que não muda a realidade política e social. Incorporam, assim, a lógica perversa do poder, sendo agentes numa “cultura da repetição”, como a da pistolagem brasileira, que reitera uma “violência fundante” de seu meio social (CAVALCANTE, 2003, p. 18, 19),³⁹ ou conforme uma sociedade que reedita o “mito fundador” (CHAUÍ, 2000, p. 9). Característico da sociedade brasileira, esse mito “[...] não cessa de encontrar novos meios pra se exprimir, novas linguagens,

³⁹ A pistolagem, de acordo com Cavalcante, é uma “cultura da repetição” (2003, p. 17-19) por repetir constantemente os mecanismos culturais e simbólicos de uma realidade onde a violência está instituída.

novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição do mesmo” (2000, p. 9). Chauí chama esse mito de “fundador” pois,

[...] à maneira de toda *fundatio*, ele impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente, e por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidar com ela (2000, p. 9).⁴⁰

Parafraçando Chauí (2000, p. 10), o mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica.⁴¹ Para Enrique Dussel (1977, p. 61), o “*ethos* do dominador”, ou seja, o conjunto estruturado da atitude de alguns que predeterminam a ação de outros nas nações da América Latina, gira em torno da mitificação, como costumes ou vícios imperantes, daquilo que foram vícios no tempo de sua opressão. Os laços que unem mito fundador e sociedade brasileira não são apenas acionados por aspectos políticos e sociais, mas por procedimentos interpretativos e ideológicos. Por isso tudo que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente. A ideologia é capaz de promover a renovação desse mito fundador, por meio do sistema de significações, inclusive os literários.

A reiteração desse mito é algo característico da sociedade autoritária brasileira,⁴² e pode ser considerado como um importante vetor da violência que está integrada à linguagem literária usada por Marçal Aquino, como já salientou Mendes (2014, p. 19). Ampliando o conceito oferecido por Mendes (2014, p. 24) com vistas à uma análise crítica dos romances de Aquino,

⁴⁰ O termo “fundação”, “[...] se refere a um momento passado imaginário, tudo como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido” (CHAUÍ, 2000, p. 9).

⁴¹ Ricoeur escreveu que “a ideologia é função da distância que separa a memória social de um acontecimento que, no entanto, trata-se de repetir. Seu papel não seria somente difundir a convicção para além do círculo dos pais fundadores, para convertê-la num credo de todo o grupo, mas também o de perpetuar sua energia inicial para além do período de efervescência. É nessa distância, característica de todas as situações *post factum*, que intervêm as imagens e as representações. Sempre é numa interpretação que o modela retroativamente, mediante uma representação de si mesmo, que um ato de fundação pode ser retomado e reatualizado” (1988a, p. 68).

⁴² Usaremos a expressão “sociedade autoritária brasileira” inclusive quando nos referirmos aos períodos de vigência da democracia no Brasil, pois não é a democracia que é autoritária, mas a sociedade. Certamente a democracia é o melhor dentre os sistemas políticos já implantados na sociedade brasileira, mas sempre devemos estar atentos não apenas às suas vantagens, mas também aos seus vícios, como já bem observou Tocqueville (1987), a fim de melhorá-la.

por linguagem literária da violência entendemos o texto e o discurso incorporados à lógica moderna e ajustados pela imagem da morte, seja de modo predominante ou incidental, físico, psicológico e social, inscrito, por exemplo, na relação dialética entre as zonas perversas da intimidade (das aspirações e tendências) e social e moral (das relações humanas e dos valores) que enquadram as aventuras dos heróis na literatura de Aquino.⁴³ De acordo com Mendes (2014, p. 20-21), a violência que orienta as narrativas de Aquino é silenciosa, sutil, surda e sorradeira, podendo ser associada à metáfora de cupins que corroem a madeira; sua agressividade é aparentemente tímida, mas essencialmente sedutora. Apesar disso tudo, esta violência pode ser até mais demolidora que a brutal, devido ao seu exercício contínuo e não meramente pontual, sua aparência inofensiva e sua ambiguidade irônica. Este tipo de violência sutil está bem próximo daquele que Cavalcante encontrou na pistolagem do sertão nordestino: “as formas doces e latentes da violência têm mais oportunidade de exercerem a dominação e a exploração que a violência direta e explícita” (2003, p. 63).

Chauí (2000, p. 89-90) argumenta que a sociedade brasileira é marcada, desde sua fundação, pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade verticalizada em todos os seus aspectos, cujas relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. O outro sequer é reconhecido como sujeito, nem como subjetividade, nem como alteridade, salienta Chauí (2000, p. 89). As desigualdades sociais reforçam essa relação de mando-obediência, característica das relações entre contratantes e pistoleiros conforme observadas nos romances de Aquino. E, nos casos em que a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. Ainda afirma que

A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo de uma nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem (CHAUÍ, 2000, p. 89-90).⁴⁴

⁴³ Michel Foucault (2003, p. 7-27) propõe que os discursos são formas articuladas de se conceber e criar realidades e não apenas de descrevê-las, tomando corpo no conjunto das técnicas, das instituições, dos esquemas de comportamento, nos tipos de transmissão e de difusão e até nas formas pedagógicas que, por sua vez, as impõem e as mantêm.

⁴⁴ Chauí (2000, p. 11-29) mostrou que práticas alicerçadas em ideologias de longa data, como as do nacionalismo militante apoiado no “caráter nacional” ou na “identidade nacional”, desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas da sociedade brasileira. Assim, a premissa de Afrânio Coutinho (1968, p. 169), de que há uma “unidade da literatura brasileira”, coaduna-se com a ideologia política de um Brasil que vende a “unidade positiva de sua unidade fraterna” e a ideia de uma “sociedade una e indivisa” (CHAUÍ, 2000, p. 8, 14), invenções do mito fundador brasileiro.

Por conseguinte, segundo Chauí, a sociedade brasileira, desde sua colonização até os dias atuais, é uma sociedade autoritária, ainda que vigore a democracia: “Porque temos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o Estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político” (2000, p. 90). O lema político “Ordem e Progresso”, de origem positivista e inscrito na bandeira nacional, reforça, segundo Chauí, a noção de uma sociedade brasileira autoritária.⁴⁵ Assim, frisamos que é a sociedade brasileira, e não a democracia, que é autoritária: o Brasil sustenta um “autoritarismo social” (CHAUÍ, 2000, p. 94).

Historicamente no Brasil, essa sociedade autoritária tem o incentivo das autoridades políticas, sendo coordenada por um Estado impotente. Ao longo da história brasileira a violência tem sido uma “instituição” ou uma “situação” (CAVALCANTE, 2003, p. 19, 33, 211; BARREIRA, 1998, p. 156), não uma exceção. Isso não é diferente nas regiões do Nordeste brasileiro, contexto onde a pistolagem nasce e se desenvolve, conforme análise de Barreira (1998, p. 12). Se, de acordo com Weber (1970, p. 62), o Estado moderno é um agrupamento de dominação que apresenta caráter institucional e que procura monopolizar, nos limites de um território, a violência física legítima como instrumento de domínio e que, tendo este objetivo, reúne nas mãos dos dirigentes os meios materiais de gestão,⁴⁶ o Estado brasileiro não apenas administra a violência, mas também lucra com ela, permitindo a afirmação de um poder paralelo, como, por exemplo, o crime organizado e a pistolagem. Isso é uma das marcas de um Estado arcaico-moderno sedimentado numa sociedade autoritária.

A modernidade não se completou no Brasil, país que sempre ocupou uma “condição periférica e subordinada” (CHAUÍ, 2000, p. 36) em relação aos países modernos e industrializados. Por isso, o Brasil é apresentado como tendo uma condição desviante em relação aos países modernos, como apontou Schwarz (2000; 2008) e Kehl (2007, p. 240-244). Pellegrini (2008a, p. 179) e Schøllhammer (2000, p. 237) afirmaram que a violência é a organizadora da própria ordem social brasileira e elemento constitutivo da cultura e, por isso, é tema da literatura brasileira contemporânea. Segundo Kehl (2007, p. 242), o predomínio dos

⁴⁵ Conforme as palavras de Chauí (2000, p. 93), a “ordem” (que na verdade nada mais é do que o ocultamento dos conflitos entre poderes regionais e poder central, e ocultamento dos conflitos gerados pela divisão social das classes sociais) tem sido utilizada para corroborar o “imaginário autoritário”, enquanto que “progresso” corrobora com o “imaginário providencialista”.

⁴⁶ Weber compreende “dominação” como “uma situação de fato, em que uma vontade manifesta (‘mandado’) do ‘dominador’ ou dos ‘dominadores’ quer influenciar as ações de outras pessoas (do ‘dominado’ ou dos ‘dominados’), e de fato as influenciam de tal modo que estas ações, num grau socialmente relevante, se realizam como se os dominados tivessem feito do próprio conteúdo do mandado a máxima de suas ações (‘obediência’)” (1994, p. 191).

interesses privados sobre os públicos, da moral familiar sobre as leis da *polis*, dos valores afetivos sobre a impessoalidade das regras de cortesia, formaram no Brasil uma concepção de Estado avessa ao que a modernidade instituiu. Esse atraso é identificado, por exemplo, na “naturalização” das relações sociais historicamente produzidas (KEHL, 2007, p. 244). No dizer de Barreira, a sociedade brasileira vive constantemente o “dilema entre o atrasado e o moderno” (1998, p. 18), mantendo um convite sempre aberto à violência vinda de variados lugares sociais. O que recebe sanção pública nesta sociedade, não são as ações violentas, mas o que não é aceito socialmente. Nestes termos, os homicidas são reconhecidos e circulam normalmente, sem receber nenhuma sanção quando seus crimes ocorrem dentro dos motivos socialmente aceitos, palavras de Barreira (1998, p. 162). Assim, o Estado brasileiro não cumpre seu papel de avalista da igualdade de direitos, como observou Kehl (2007, p. 207), não mediando as disputas de interesse e de rivalidade entre ricos e pobres. Ele não consegue promover a segurança e a justiça, apesar de monopolizar os meios para o exercício da violência, quando julgar necessário.

Schwarz (2008, p. 77) reconheceu que a coexistência do novo e do antigo é um fato geral de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, fornecedores de matéria prima e trabalho barato para o mercado mundial, Schwarz pontuou que ela é central e tem força de emblema. Assim, a ligação com o novo se faz estruturalmente através do atraso social, que se reproduz ao invés de se extinguir, configurando o que Schwarz chamou de nosso “destino nacional” (2008, p. 77).

De acordo com Chauí (2000, p. 32-43), a imagem mítica do verdeamarelismo,⁴⁷ que implica a ação de três agentes exteriores à sociedade brasileira (Deus, a Natureza e o Estado), apesar das suas diversas versões,⁴⁸ contribuiu a fim de constituir a ideia de um país desenvolvido e moderno. No entanto, após fazer uma síntese das ideologias que contribuiriam para a invenção histórica da “nação” brasileira,⁴⁹ Chauí reconhece que a identidade do Brasil é

⁴⁷ Chauí (2000, p. 32-40) informa que o verdeamarelismo teria sido elaborado pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do “país essencialmente agrário”. Sua construção teria coincidido com o período em que o “princípio de nacionalidade” era definido pela extensão do território e pela densidade demográfica. De início, visava legitimar o que restara do sistema colonial e da hegemonia dos proprietários da terra durante o Império e o início da República (1889), através da imagem da rica e bela natureza tropical e do povo ordeiro e pacífico. Depois, sua função teria sido deslocada pelo nacional-desenvolvimentismo dos anos 50, passando a ser vista como signo da alienação e obstáculo ao desenvolvimento econômico e social das classes dominantes e das massas populares. O Brasil moderno das décadas de 1980/1990 ainda teria fortes traços do verdeamarelismo.

⁴⁸ Em meados das décadas de 1950/1960 Chauí (2000, p. 40) notou que o verdeamarelismo foi um pano de fundo difuso e ambíguo, significando nacionalismo espontâneo, mas também alienação, até ser revitalizado e reforçado nos anos da ditadura (1964/1985) ou do “Brasil Grande” dos anos de 1970.

⁴⁹ Chauí (2000, p. 11-29) comenta sobre as três fases das elaborações político-ideológicas de 1830 a 1980 que corroboraram para a construção do conceito de nação, aplicando-as à sociedade brasileira: o “princípio de nacionalidade”, que vigorou de 1830 a 1880, a “ideia nacional”, de 1880 a 1916, e a “questão nacional”, de 1918 às décadas de 1950/1960. A partir das décadas de 1970/1980 até aos anos atuais – ou pelo menos até o ano 2000, data do texto de Chauí – vigora a ideologia de um “país emergente”.

“[...] construída na perspectiva do atraso ou do subdesenvolvimento, é dada pelo que lhe falta, pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido” (2000, p. 28). A industrialização, por exemplo, “jamais se tornou o carro-chefe da economia brasileira como economia capitalista desenvolvida e independente” (CHAUÍ, 2000, p. 36). Ainda de acordo com Chauí (2000, p. 29), a partir da década de 1980 a nação e a nacionalidade brasileira tem a seu cargo a construção de diversas tarefas político-ideológicas, tais como legitimar formas de violência e servir de parâmetro para aferir e avaliar as autodenominadas políticas de modernização do país. Chauí escreve isso no ano 2000, data próxima das publicações dos três romances de Aquino (entre os anos de 2002 a 2005).

Dentre os principais traços marcantes da sociedade autoritária brasileira, frisados por Chauí (2000, p. 90-92) e que interessam especificamente ao nosso trabalho, citamos:

a) a naturalização das divisões sociais e das diferenças, estruturada pela matriz senhorial da Colônia, resultando assim na naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência;

b) leis necessariamente abstratas e inócuas, inúteis ou incompreensíveis, feitas para serem transgredidas e não para serem cumpridas nem, muito menos, transformadas. Isto estaria baseado na lógica política fundada no mando e na obediência;

c) indistinção entre o público e o privado, determinado pela doação, pelo arrendamento ou pela compra das terras da Coroa, que, não dispondo de recursos para enfrentar sozinha a tarefa colonizadora, deixou-as nas mãos de particulares, que, embora sob o comando legal do monarca e sob o monopólio econômico da metrópole, dirigiam senhorialmente seus domínios e dividiam a autoridade administrativa com o estamento burocrático;

d) o Brasil como uma formação social que desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas, uma vez que conflitos e contradições negam a imagem da boa sociedade indivisa, pacífica e ordeira. A sociedade auto-organizada, que expõe conflitos e contradições, é perigosa para o Estado (pois este é oligárquico) e para o funcionamento “racional” do mercado (pois este só pode operar graças ao ocultamento da divisão social);

e) por estar determinada, em sua gênese histórica, pela “cultura senhorial” e estamental que preza a fidalguia e o privilégio e que usa o consumo de luxo como instrumento de demarcação

da distância social entre as classes, nossa sociedade tem o fascínio pelos signos de prestígio e poder.

Se a história brasileira é transposta em temas literários, palavras de Pellegrini (2008a, p. 179) e, se “além de participar na simbolização da violência, a literatura procura nela um suporte para a experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da representação escrita” (Schøllhammer, 2000, p. 236), as narrativas de Aquino interrogam a atuação das forças hegemônicas de poder (como o Estado, a família nuclear e o crime organizado) que atualizam o mito fundador brasileiro. A literatura de Aquino não espelha a realidade, mas cria por conta própria uma realidade perceptiva capaz de questionar a realidade vigente, numa proposta quase parodística. De acordo com Schøllhammer

A simbolização da violência significa que se forma um instrumental discursivo para tratar dela. Podemos falar da violência em termos clínicos, jornalísticos e morais, mas há expressões da violência que escapam dessa discursividade e se submetem a uma censura no próprio discurso. O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é que ela se articula na fronteira da sua capacidade expressiva e a transgressão deste limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, iniciando uma comunicação poética entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado (2000, p. 250).

Pressupomos que os romances de Aquino se apoiam na temática da violência brasileira sem a intenção de legitimá-la, mas sim ressimbolizá-la: “comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 252). Se Butler escreve que “para que as condições do poder persistam, elas devem ser reiteradas; o sujeito é justamente o local de tal reiteração, uma repetição que nunca é meramente mecânica” (BUTLER, 2017, p. 24), então, afirmamos que o herói provisório de Aquino é o lugar onde os sinais de uma sociedade perversa são interrogados, retomados, pressentidos, já que ele é violento, acostumado ao crime, indiferente às desigualdades sociais, preconceituoso e aproveitador das oportunidades que gerem lucro financeiro em detrimento da moral.

Como exemplo dessa ressimbolização da violência na literatura de Aquino, notamos que os espaços geográficos dos romances do autor são caracterizados por um projeto de modernização inacabada, formado pela dialética entre civilização e barbárie.

Pensou no colega do Suriname, até com um pouco de inveja. Mudar-se para um lugar afastado das metrópoles deterioradas fazia parte dos planos de Ernani. Claro que, como bom soldado, iria para onde a igreja o mandasse, sem reclamar. Mas, no futuro, se estivesse em posição de escolher, pediria para ser enviado para bem distante do que chamavam de *civilização*. Os bárbaros estavam vencendo, e alardeavam isso pichando seu evangelho feroz nos muros e prédios das cidades. Ameaçavam com suas roupas, cabelos, tatuagens e atitudes agressivas (AQUINO, 2005, p. 110).

O pastor Ernani, personagem de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, quer se afastar das “metrópoles deterioradas” situadas no Brasil. A metrópole que deveria ser um símbolo da modernidade de um país é associada à deterioração, à decadência. Ele contesta o Brasil como sendo um país civilizado, ligando-o à barbárie. Até o Suriname, o menor país da América do Sul, parece ser melhor para se viver do que o Brasil.

A pergunta retórica feita por Ansart – “que memória conserva o indivíduo de seus próprios ressentimentos?” (2004, p. 30) – pode ser adaptada à nossa análise sobre a literatura de Aquino nos seguintes termos: quais memórias os heróis de Aquino conservam de seus próprios ressentimentos vividos numa sociedade autoritária? Dentre as atitudes possíveis que podem atravessar memórias individuais e coletivas tomados pelo ressentimento, sugeridas por Ansart (2004, p. 31-33),⁵⁰ argumentamos que os heróis Ivan e Cauby optam pela rememoração desse sentimento ou pela manutenção ativa da memória do agravo, atentando-nos que suas próprias crises são narradas em 1ª pessoa do discurso em tom memorialístico nos romances *O invasor* e em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, respectivamente. Estas obras são repetições mnêmicas dos ressentidos Ivan e Cauby,⁵¹ narradas com o intuito de transformarem suas memórias traumáticas, os agravos que julgam terem sofrido, em memórias narrativas, e isto sob o ponto de vista da vítima. Vale ressaltar que, para o ressentido, o mal sempre está no outro: “o ressentido é a vítima que foi prejudicada, abusada ou deixada para trás, o que a autoriza a vingar-se ou a reivindicar, em silêncio acusador, o reconhecimento que lhe foi recusado” (KEHL, 2007, p. 136), e que o “moralmente covarde, o ressentido tem duas atitudes: a queixa e a acusação” (FIORIN, 2007, p. 160), Ivan se coloca numa posição de vítima

⁵⁰ Ansart (2004, p. 31-33) distinguiu quatro atitudes possíveis que atravessam ao mesmo tempo a memória individual e as memórias coletivas que poderíamos formular em relação ao ressentimento: a) a tentação do esquecimento, onde procuramos evitar nossos próprios ódios, contentando-nos com alguns julgamentos simples que não nos permitem que entremos na lógica afetiva de nossos antigos adversários e que nos bastam para condená-los; b) a tentação da repetição ou a rememoração, que é uma estratégia que suscita a irritação para os quais os ódios de que fomos vítimas estendem suas consequências no presente; c) a tentação da revisão, como “guerras de memórias” organizadas por grupos opositores cujo objetivo é a afirmação e revisão das memórias e dos ressentimentos; d) a tentação da reiteração ou exasperação do ressentimento, que pode assumir a forma de um verdadeiro delírio de ressentimento.

⁵¹ Segundo Kehl (2007, p. 226-227), rememorar o agravo é uma tentativa de superá-lo. Ela apontou que um trabalho da memória é fundamental para a superação dos traumas individuais e coletivos. Trabalhar a memória é transformar seus resíduos, de modo que eles se incorporem aos termos da vida presente sem que precisem ser recalcados (KEHL, 2007, p. 228).

diante de um sistema político dominado pela violência e que, segundo ele, é o verdadeiro responsável pela perda de seu *status* econômico, social e moral. Cauby, por sua vez, também se coloca na mesma posição, demonstrando ao seu leitor que seus fracassos profissionais e emocionais ocorreram por ele ter vivido dentro de uma arapuca, numa cidade de moralistas e hipócritas. Colocar-se como vítima de uma sociedade perversa é uma estratégia narrativa usada pelos heróis de *O invasor* e pelo narrador protagonista de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* a fim de se isentarem das responsabilidades por suas desgraças pessoais.

Assim, os heróis provisórios de Aquino, enquanto tipos sociais, lidam com uma sociedade perversa regida pela lógica do capital, estando caracterizada principalmente pelo trabalho e pela paixão. Eles instrumentalizam a violência para suas próprias sobrevivências, sendo afetado mas também fazendo uso do ressentimento. Isto é realizado no interior dos romances de Aquino por um herói que não se restringe a apenas um dos elementos básicos do gênero policial (detetive, criminoso, vítima), mas que percorre cada um deles, fazendo isto de modo irrefletido, ou seja, apartados de uma consciência crítica.

2.2 Os heróis provisórios de Aquino como resultado de uma apropriação de certos elementos fundamentais do gênero policial tradicional

De acordo com os críticos literários do gênero policial, tais como Boileau-Narcejac (1991, p. 9, 29, 38, 41, 67, 78) e Massi (2011, p. 15-16, 19, 22), há três personagens cujos percursos narrativos constituem o fundamento ou o núcleo do gênero, a saber, o detetive, o criminoso e a vítima.⁵² Para os teóricos franceses Boileau-Narcejac (1991, p. 38), os três elementos devem ser bem equilibrados para que o gênero policial tenha vida – já que um elemento existe em função do outro – e, no caso de um dos deles atrofiar, inchar ou ser eliminado, a obra deixará de ser um romance policial.⁵³

O segundo movimento que constitui a forma do herói de Aquino, a ser tratado nesta parte do capítulo, é a de que eles realizam uma síntese de pelo menos dois dentre os três elementos fundamentais do gênero policial, e isto na finalidade de se adequarem à um universo literário tomado pela perversidade em todas as suas esferas. Para isto, tentaremos elucidar a

⁵² Reimão (1983, p. 24) incluiria o narrador, principalmente no que concerne aos romances de detecção. Não vamos incluí-lo entre os elementos fundamentais do gênero, mas seguiremos a proposta de Boileau-Narcejac (1991) e Massi (2011). Mesmo assim, não deixaremos de considerar a importância do narrador para a constituição dos romances policiais, com destaque aos narradores da literatura de Aquino.

⁵³ “O romance muda quando o policial é de mais, isto é, quando o romance-problema perde um dos seus três elementos” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 56).

inversão irônica realizada pela literatura de Aquino, em termos parodísticos, ou seja, encetando o que há em comum e o que há de específico nos romances de Aquino em relação à tradição da ficção policial mundial, especialmente no que concerne ao gênero romance.⁵⁴

O romance policial integra diversas formas. De acordo com a análise de Boileau-Narcejac (1991, p. 57), usando uma metáfora extraída da biologia, a ficção policial de Edgar Allan Poe é o “tronco” do gênero,⁵⁵ sendo a base para três importantes ramificações, a saber, o romance de pura detecção, o romance *noir* e o romance suspense.⁵⁶ Estas formas seriam fiéis à estrutura proposta por Poe – técnica que utiliza os processos fundamentais da razão aplicando-a à ficção –, chamada pela crítica de romance problema. As peças-mestras do romance problema são o crime misterioso, o detetive e a investigação (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 19; REIMÃO, 1983, p. 23-24). São peças que vão permitir múltiplas combinações, metáfora alusiva à um tabuleiro de xadrez, havendo em todos os casos um problema ou um enigma. Assim sendo, no romance problema, o enigma é o ponto de partida ou o fator desencadeante da narrativa, sendo a busca de sua solução o motor que impulsiona e mantém a mesma, e isto até que o enigma seja esclarecido, conforme palavras de Reimão (1983, p. 11).

Como sinal de um desequilíbrio entre os elementos fundamentais do gênero policial, Boileau-Narcejac (1991, p. 37-47) identificaram o romance jogo.⁵⁷ E como sinal de degradação e de “doença” do romance policial (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 77),⁵⁸ dissidência do tronco poeano, julgaram os romances policiais marginais, os híbridos e a subliteratura.⁵⁹

⁵⁴ Para um estudo extenso e aprofundado sobre o uso dos elementos constitutivos do romance policial pelas linhas de produção do gênero e por seus respectivos autores, consultar Boileau-Narcejac (1991), Hoveyda (1967) Mandel (1988), Albuquerque (1973; 1979), Massi (2011).

⁵⁵ O romance policial é como “uma espécie viva que procura, em diferentes direções, sua forma definitiva” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 53).

⁵⁶ Segundo Boileau-Narcejac (1991, p. 57), a obra de Poe é reconhecida pela crítica como o fundamento no qual passam todas as linhas de desenvolvimento do romance policial.

⁵⁷ Segundo Boileau-Narcejac (1991, p. 38, 39, 46, 53), o romance jogo ocorre quando o segundo elemento do romance policial – o criminoso – é hipertrofiado, inchado de lógica de uma maneira artificial, estourando o molde proposto pelo romance problema: “O romance-jogo não é mais um romance, mas um exercício de virtuosismo que obedece a regras, pois é a regra que faz o virtuosismo” (1991, p. 38). É um sintoma da “esterilidade” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 38) do romance de pura detecção.

⁵⁸ No ano de 1975, Boileau-Narcejac escreveram: “Há uns quinze anos, o romance policial está doente, apesar de certas renovações de aparência enganosa” (1991, p. 77).

⁵⁹ Escrevendo na França da década de 1970, Boileau-Narcejac (1991, p. 77-87) afirmaram que o romance policial chegou ao seu declínio na contemporaneidade. O gênero teria sido esquecido por autores pouco fiéis ao mecanismo narrativo policial construído minuciosamente desde Poe, deixando de funcionar quando submetidos à uma análise rigorosa, e por leitores que buscam não o exercício intelectual, mas o espetáculo. Diante disso, três versões decadentes do gênero foram identificadas por eles. Uma delas é a do romance marginal, como os da autoria de Léon Malet e de Frédéric Dard. É tido como marginal, pois, ainda que tais autores tentem rejuvenescer o gênero, a forma do romance é livre demais para seguir as trilhas de Poe. Outra versão é a do romance híbrido, cujos autores como Paul Andréota, Catherine Arley, Chester Himes e Patrícia Highsmith são acusados de fundirem dois gêneros, o romance policial e o romance comum, descaracterizando o primeiro. Há também a subliteratura, que é apenas um produto de consumo, obediente às exigências de um público condicionado por suas crenças e mitos. Inúmeras magazines, coleções, autores desconhecidos e até conhecidos fazem parte deste segmento.

Mandel (1988, p. 130) fez a diferenciação entre romance policial sofisticado e “sério” e romance policial vulgar, infantil e sanguinolento, definindo este último como aquele que se satisfaz com a temática polícia *versus* ladrão, reduzida ao seu âmago caricatural, além de dispensar todo o conhecimento especializado. A distinção entre “forma pura” e “forma deteriorada” do gênero policial não é um consenso na crítica literária da atualidade.⁶⁰

Privilegiaremos neste subcapítulo as formas dos romances policiais tradicionais que possivelmente serviram como fontes primárias (segundo plano paródico) para os textos de Aquino (primeiro plano). Partiremos de Poe, enfatizando, em seguida, os principais traços formais das linhas do romance de pura detecção, do romance clássico e do romance *noir*, sem negligenciar o fato de que essas formas passaram, no decorrer da história do gênero, por ênfases distintas e saltos dialéticos.⁶¹ O romance de suspense, protagonizado pelos autores Stanley Gardner e William Irish, apesar da sua relevância na história do gênero policial, não será abordado, por não influenciarem diretamente as obras de Aquino. O suspense aparece em certos momentos nos romances de Aquino, mas não estando ligado ao romance de suspense, e sim ao romance *noir* moderno. Abordaremos cada uma das linhas de produção do romance policial tradicional destacando os tipos e os percursos narrativos dos seus heróis, considerando que o foco da narrativa dos romances policiais é a *performance*⁶² do detetive e a investigação que ele realiza, como escreveu Massi (2011, p. 26); quando necessário, o criminoso e a vítima também serão citados.

2.2.1 Os heróis dos romances de pura detecção

O romance de pura detecção ou de enigma está restrito, de acordo com Boileau-Narcejac (1991, p. 18-36, 49-51), aos autores Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, R. Austin Freeman e Agatha Christie (ciclo do detetive Hercule Poirot). Além destes, Mandel (1988, p. 41) inclui William Wilkie Collins, Mary Roberts Rinehart, Gaston Leroux e Maurice Leblanc. Kracauer (2010, p. 23-24) analisou apenas escritores europeus, como Conan Doyle, Émile Gaboriau,

⁶⁰ Enquanto a “pureza” estaria nos escritos que seguem a forma sugerida por Poe, onde a investigação é racionalmente conduzida em termos científicos e psicológicos acima do sensível, a “degeneração” encontrar-se-ia nos romances cuja investigação policial dá primazia ao emocional sobre o intelectual, conforme a análise de Boileau-Narcejac (1991, p. 12). Estes estudiosos não hesitam em usar palavras como “degenerar” e “degradar” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 79, 87) aplicando-as aos romances policiais que julgam estar afastados do romance problema.

⁶¹ “Salto mortal dialético” é uma expressão usada por Mandel (1988, p. 17) para se referir às passagens entre as etapas e formas específicas concernentes aos tipos de heróis policiais.

⁶² *Performance* no sentido do fazer-ser do personagem (MASSI, 2011, p. 31).

Sven Elvestad sob o pseudônimo Stein Riverton, Maurice Leblanc, Paul Rosenhayn, Otto Soyka, Frank Heller sob o pseudônimo Gunnar Server.

O romance de pura detecção é um modelo que toma por base a investigação científica do século XIX. Ele tem dimensão quase matemática por estar devotado a uma *ratio* autônoma e instrumental, estando a lógica em todas as suas partes.⁶³ Sua forma testemunha o triunfo da burguesia, segundo Mandel (1988, p. 43),⁶⁴ e tem como projeto uma sociedade civilizada completamente racional, como observou Kracauer (2010, p. 24). A sociedade ocidental moderna, europeia e estadunidense do século XIX e início do XX, lida com o crime como sendo uma violação das leis que a constituem, transformando-o em mistério,⁶⁵ como se ele fosse um ponto fora da curva em um mundo onde a civilização é uma regra a ser seguida e um marco vigente. A violência é associada exclusivamente ao criminoso, estando separada da lei, e a sociedade se declara inocente dos crimes cometidos em seu interior. Esse romance forja um detetive que sempre supera o criminoso através de sua habilidade lógica, apesar da inteligência deste último, como se fosse “uma divindade vingadora para resolver tudo” (JAMES, 2012, p. 15-16). Nesta forma não há crime perfeito, como encetou Mendiola (2011, p. 23), pois nada pode ser um mistério para a razão científica.

Nos romances de pura detecção o detetive espelha o cientista do século XIX, e não o policial da baixa classe média. Todos os primeiros grandes detetives do gênero, por exemplo, não são policiais – como Dupin, Holmes, Dr. Thorndyke, Arsène Lupin e o inspector Lecoq –, mas investigadores da classe alta burguesa que não pertencem à polícia enquanto instituição. Armado da lógica à serviço da observação, este tipo de detetive se atenta aos índices materiais e psicológicos que envolvem o crime, sempre remontando dos efeitos às causas, até identificar o culpado em uma rede de provas, resumem Boileau-Narcejac (1991, p. 18). O autor policial cria uma maquinaria, que é o próprio romance, onde o detetive é o responsável por ajustar as peças que estão fora do lugar – é um “detetive-feito-para-o-romance” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 23). Para ser bem sucedido, o detetive deve ser, inevitavelmente, infalível: “Ele é infalível, não porque é um super-herói, mas porque seu papel é ‘desmontar’

⁶³ Seguindo o apontamento feito por Santos (2014, p. 86), Kracauer usa a palavra latina *ratio*, em contraponto à palavra “razão” [*Vernunft*], para designar o avanço da racionalidade, o desenvolvimento do intelecto como uma categoria objetiva, independente das relações vitais. Respeitando a noção kracaueriana, iremos manter no texto a palavra *ratio*

⁶⁴ O triunfo da sociedade burguesa do século XIX e início do XX, de acordo com Mandel (1988, p. 43), trazia em seu bojo sua maquinaria, sua ciência natural e a coisificação das relações humanas burguesas. Kracauer (2010, p. 25) salientou que o desenvolvimento da autonomia e o poder absolutista conquistado pela sociedade moderna por meio da razão estão circunscritos na filosofia do romance problema.

⁶⁵ “O verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma”, discorreu Mandel (1988, p. 37).

um imbróglio que foi ‘montado’ para ele” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 23). Essa infalibilidade é possível graças à sua extraordinária superioridade intelectual que faz dele um personagem duro, viril, inteligente, forte em suas convicções e em seus processos que lhe permitem explicar tudo, segundo constaram Boileau-Narcejac (1991, p. 25) e Reimão (1983, p. 63-64). Toda a aparência enganosa não permanece diante do gênio de um detetive que observa e explica por meio de um raciocínio abstrato. Para Kracauer (2010), o detetive dos primeiros romances de pura detecção é a representação do predomínio da razão científica no mundo burguês do princípio do século XX, sendo que o objetivo desse herói é de superar o abismo que o separa do mundo, cisão evidenciada pelos enigmas a serem resolvidos pela *ratio*.⁶⁶

A estrutura do romance policial é bem determinada e exige rigor por parte do autor, graças ao método sugerido por Edgar Allan Poe (1808-1849), o criador da ficção policial no Ocidente moderno no que concerne à forma, aos métodos e aos processos psicológicos, como apontaram importantes críticos.⁶⁷ Tendo a cidade francesa de Paris como a moldura das suas histórias policiais, Poe tem por herói o cavalheiro francês e detetive amador Auguste Dupin,⁶⁸ presente nos contos “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844).

A criação dos personagens de Poe influenciou muito a posteridade dos heróis policiais. Kracauer (2010, p. 59-71) observou que os detetives que seguiram essa linha de produção são totalmente avessos à comunidade humana. Consoante Mandel (1988, p. 36-37) e Boileau-Narcejac (1991, p. 24), o tipo de Dupin interferiu diretamente em heróis como Sherlock Holmes, Dr. Thorndyke, Arsène Lupin e o inspetor Lecoq, também Ellery Queen, abade Brown, Gédéon Fell, Hercule Poirot, Rouletabille, e outros. Todos, sem exceção, são personagens excêntricos, estranhos, cheios de cacoetes e manias, solteiros e celibatários, além de desumanizados – seres isolados, neutros⁶⁹ e abstratos –, autômatos, infalíveis e portadores de uma intelectualidade lógico-matemática ou instrumental, sendo nada mais do que superinvestigadores; “cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar” (BOILEAU;

⁶⁶ Nos primeiros romances policiais, segundo Kracauer (2010, p. 88), o enigma não é como uma enfermidade no corpo de uma sociedade, onde o detetive agiria como um médico a fim de descobrir a cura, mas serve positivamente para estimular a operação dedutiva e evidenciar a *ratio*.

⁶⁷ Todorov (1975, p. 55), Mandel (1988, p. 41), Kracauer (2010, p. 23), Lins (1964a, p. 263-264), Albuquerque (1973, p. 15-16), Reimão (1983, p. 11-12) e Massi (2001, p. 15) garantem Poe como o criador do romance policial no Ocidente moderno.

⁶⁸ Com Dupin, “nasce um novo tipo de herói, herói que, em lugar da espada, dos punhos, ou dos tiros, usa o raciocínio e a lógica” (ALBUQUERQUE, 1973, p. 16).

⁶⁹ O herói do romance policial de pura detecção é “*neutrum*” (neutro) (KRACAUER, 2010, p. 84), ou seja, nem erótico nem puramente espiritual.

NARCEJAC, 1991, p. 24). Kracauer (2010, p. 76) salientou que esse tipo de herói corrobora para a construção de uma despersonalização do mundo em que ele se encontra.⁷⁰

O método de criação do gênero policial pode ser inferido no ensaio “A filosofia da composição”, escrito por Poe (1999a). Há dois pontos a serem destacados neste texto, apontados por Reimão (1983, p. 19-20), sendo o primeiro deles a substituição da intuição e do acaso pela presença do rigor lógico na criação literária.⁷¹ De acordo com Poe, tudo no texto deve caminhar rigorosamente para a solução desejada. O segundo ponto, correlato ao anterior, é a recomendação de Poe (1999a, p. 108) de que todo poema, ou qualquer narrativa, incluindo a policial, deve ser escrito ao contrário (do avesso) e isto para que todos os incidentes convirjam para o fim desejado.⁷² Nestes termos, Poe concebeu a criação de um conto ou de um poema, pretendendo dominar as técnicas desses gêneros para conseguir dominar o homem e seu mundo. Buscou, então, encontrar o método exato para a mecânica do fato literário e da instrumentação da poética, visando “fórmulas capazes de assegurar o controle sobre a matéria com que se trabalha mediante o absoluto domínio dos utensílios mentais que a elaboram” (CORTÁZAR, 1993d, p. 146).

O romance de pura detecção ou de enigma é composto de duas histórias, segundo Todorov (1975, p. 65), Reimão (1983, p. 23-25) e Massi (2011, p. 33-34): a do crime e a do inquérito. A primeira história (a do crime) não está imediatamente presente no livro, sendo que as investigações e a narrativa começam após o crime, narradas por personagens diretamente envolvidos nele.⁷³ A segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens, especialmente o detetive e o narrador, não agem, mas simplesmente detectam e investigam uma ação já consumada. Aqui o enigma, ou o mistério, aparece como um problema que deve ser resolvido pelo detetive, aquele que encarna a razão moderna emancipada e incondicionada, sendo que o enigma serve apenas para elucidar a inteligência racional do

⁷⁰ A pessoa desaparece num personagem – o detetive dos romances de pura detecção – constituída unicamente pela *ratio* científica, segundo Kracauer (2010, p. 76).

⁷¹ No ensaio “O princípio poético” Poe (1999b) delinea os traços gerais de uma poética calcada em princípios racionais. Em “A filosofia da composição”, a poesia “O corvo” é usada como modelo por parte do autor para mostrar como um texto literário pode se adequar à “[...] precisão e a sequência rígida de um problema temático” (POE, 1999a, p. 103). Reimão chama o método de Poe de “matemática da composição” (1983, p. 23).

⁷² Reimão reiterou que “[...] a valorização do rigor lógico não é apenas aplicada por Poe no método de investigação de seu personagem Dupin, mas, sim, é aplicada por Poe no seu próprio ato de construção de um texto. Elaborar uma narrativa é, no limite, para Poe, um teste e um exercício dos pressupostos e das crenças do Positivismo” (1983, p. 20).

⁷³ Os primeiros romances policiais não se preocupavam com o crime em si, de acordo com Mandel (1998, p. 37). Este crítico ainda afirmou que o crime era apenas o arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado. Mandel (1988, p. 37) escreveu que geralmente os crimes ocorrem antes da história começar e os ocasionais crimes posteriores, cometidos à medida em que a trama se desenrola, são quase casuais, apenas com o propósito de estimular a investigação do primeiro assassinato ou para fornecer pistas suplementares para a identificação do assassino.

detetive. Essa dupla história, presente em Poe, será a estrutura de todo o romance problema – ou romance de enigma clássico, nas palavras de Reimão (1983, p. 24) –, algo que enfatizará não o próprio crime (primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história). Há, então, no romance problema, um “espaço de ambiguidade” (REIMÃO, 1983, p. 24) entre o real ausente (o crime) e a presença do insignificante (o inquérito insignificante, já que não existe “em si”, mas apenas em função de um determinado crime). Segundo Todorov (1975, p. 70-76) e Reimão (1983, p. 25), uma das consequências da estrutura da dupla história é a imunidade do detetive. Isso porque os personagens da segunda história (a do inquérito) não agem, mas apreendem sobre uma ação passada, e o fato das narrativas serem elaboradas pelo amigo ou memorialista do detetive central, diminuem as possibilidades de o detetive morrer ou sofrer danos no desenrolar da história. Quanto mais complicado for o mistério relacionado ao crime, ainda que este seja simples, melhor para o detetive, pois desta maneira poderá exercitar a razão científica em sua plenitude, considerando que não há mistério que não possa ser explicado diante do poder da ciência moderna.

Arthur Conan Doyle (1859-1930), criou Sherlock Holmes,⁷⁴ o primeiro detetive verdadeiramente científico (DOYLE, 2016b, p. 24-25), nas palavras de Boileau-Narcejac (1991, p. 32). Enquanto o método de ação de Dupin é, em última análise, uma leitura de índices via intelecto, a de Holmes inclui procedimentos técnicos científicos, como a coleta de impressões digitais, análise do tipo sanguíneo, pesquisa de rastros, marcas, vestígios, etc., como apontado por Reimão (1983, p. 39). Ele ganhou seu contraponto genial com o aparecimento do criminoso, o Professor Moriarty, um vilão tão genial quanto o herói.

Pellegrini afirmou que Poe e Doyle lançaram os fundamentos básicos do romance de pura detecção: “o crime como enigma, a estrutura psicológica do criminoso e a argúcia do detetive” (2008b, p. 142). Outros autores pertencentes a este tipo de romance poderiam ser citados, com destaque para Émile Gaboriau e R. Austin Freeman, mas cremos que já delineamos sua base estrutural e o tipo dos seus heróis a fim de comparação e contraste com a literatura de Aquino.⁷⁵

⁷⁴ Sherlock Holmes é protagonista em quatro romances – *Um estudo em vermelho* (1887), *O sinal dos quatro* (1890), *O cão dos Baskerville* (1902) e *O vale do medo* (1915) – e em cinco coletâneas de contos – *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892), *Memórias de Sherlock Holmes* (1894), *A volta de Sherlock Holmes* (1905), *Os últimos casos de Sherlock Holmes* (1917) e *Histórias de Sherlock Holmes* (1927).

⁷⁵ Pellegrini (2008b, p. 146-147) comentou que o primeiro romance policial brasileiro surgiu 79 anos depois que Poe criou *Os crimes da rua Morgue* e 33 anos depois do surgimento de Sherlock Holmes. Trata-se de *O mistério*, publicado como folhetim, em 1920, no jornal carioca *A folha*, de autoria coletiva, alternando-se, na redação de capítulos, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros de Albuquerque e Viriato Correia.

2.2.2 Os heróis dos romances clássicos

Quando o criminoso é supervalorizado, tornando-se um indivíduo sem entranhas e seguro demais de si mesmo, autor de crimes excepcionais empregados por meios complexos, temos o que Boileau-Narcejac (1991, p. 37-47) chamaram de romance jogo. Esse subgênero quer surpreender e desviar o leitor, tratando-o como adversário do autor. É oferecido “[...] ao leitor um enigma raro, que ele não poderá resolver, mas que tem, contudo, o poder de esclarecer [...] O desafio espicaçará até o fim sua curiosidade, mas a natureza excepcional da intriga o manterá em malogro” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 37). Assim, enquanto no romance de pura detecção os crimes eram bem simples, no romance jogo são complexos e excepcionais. Seus principais escritores são, conforme análise de Boileau-Narcejac (1991), Agatha Christie (ciclo de Miss Marple), Rex Stout, Elery Queen, Chesterton, Maurice Leblanc e Gaston Leroux. Visto de outro modo, o romance jogo tenta romper com as limitações estruturais do romance problema, pois se os meios tradicionais do gênero favorecem a reflexão, a hipótese e a dedução, por exemplo, não favorecem a exploração sistemática da emoção, como evidenciaram Boileau-Narcejac (1991, p. 69). Se Poe tentou dominar o real por meio da lógica positivista, o romance jogo propõe que esse real seja regulado por uma tentativa de integração entre razão e emoção.

Agatha Christie (1891-1976), começa com o romance de detecção puro – com o ciclo de Hercule Poirot, que segue fielmente os modelos criados por Poe e Conan Doyle –, e evolui para o romance jogo – com o ciclo de Miss Marple (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 48-49; REIMÃO, 1983, p. 43). Miss Marple é uma detetive de novo tipo que age a partir da inteligência, mas também do coração, ao decodificar o caráter dos suspeitos. Destarte, há uma tentativa de unir a lógica das pistas materiais – cara ao romance problema –, com a lógica dos caracteres, apesar de sua contingência.

Como evolução do gênero temos os romances policiais produzidos no período entreguerras nos países anglo-saxões, décadas de 1920 e 1930, chamados pela crítica de clássicos (MANDEL, 1988, p. 47-56; JAMES, 2012, p. 49-70), cujos principais autores são Agatha Christie (ciclo de Miss Marple), G. K. Chesterton, Anthony Berkeley (Francis Iles), Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S. S. Van Dine, Ellery Queen, Margery Allingham, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Mignon B. Eberhard, Nicholas Blake, Raymond Postgate e Frances e Richard Lockridge. Estes escritores dão continuidade ao projeto de uma sociedade civilizada por meio da razão, porém, o caráter abstrato e racional da trama, tanto quanto o crime e o desmascaramento do assassino, tornam essa forma, muito mais que seus precursores, “o auge da racionalidade burguesa dentro da literatura” (MANDEL, 1988, p. 51).

A lógica formal reinaria acima de tudo. Diferente dos primeiros romances policiais de pura detecção.

Dentre as principais características do romance clássico burguês, encontramos, segundo Mandel (1988, p. 80): a morte coisificada; a detecção criminal formalizada aceita nos tribunais de justiça, que operam segundo regras estritamente definidas; a perseguição do criminoso pelo herói descrita como uma batalha de cérebros; seres humanos reduzidos à “pura” inteligência analítica; racionalidade parcialmente fragmentada elevada ao status de um absoluto princípio diretor do comportamento humano; conflitos individuais empregados como um substituto generalizado para conflitos entre grupos e camadas sociais.

Ainda de acordo com Mandel (1988, p. 53), o verdadeiro problema desse tipo de romance policial, assim como também era no romance de pura detecção, não é o crime – altamente esquematizado, convencional, artificial, obscuro, abstrato e fictício –, nem a violência ou o assassinato, mas, sim a morte e o mistério, com ênfase neste último. O mistério é um fato de perturbação da classe burguesa estabilizada e o universo ficcional, na figura do detetive, propõe sua resolução. Assim, os heróis desse tipo de romance representavam o auge do indivíduo burguês que tenta dominar, ainda mais, a realidade por meio da racionalidade científica.

James (2012, p. 19, 76-77, 92-93) declarou que o cenário da história de detetive britânica preocupava-se em transformar a desordem em ordem, numa espécie de reconciliação e cura social, de restauração da ordem moral burguesa, ainda mais diante da erupção destrutiva do assassinato. Ela lembrou que a história de detetive teria aparecido justamente depois das sociedades passarem a ter um contingente de detetives, o que, na Inglaterra, ocorreu em junho de 1842, quando o departamento de investigação da Polícia Metropolitana criou um grupo de elite de detetives para investigar crimes especialmente atroz. Nos termos usados por James: “[...] é improvável que a história de detetive floresça em sociedades que não tenham um sistema organizado de aplicação da lei ou em que o assassinato seja lugar comum. Romancistas de mistério, principalmente da Era Dourada, eram, no geral, fortes partidários da lei, da ordem institucional e da polícia” (2012, p. 19). Por conseguinte, o herói policial tratado neste tipo de romance nunca é corrupto. Ainda de acordo com James (2012, p. 19-20), a tradição do romance inglês compreende o crime, a violência e o caos social como uma aberração, e a virtude e a ordem como a norma pela qual qualquer pessoa razoável luta, denotando, assim, a crença burguesa de um universo racional, abrangente e moral, como nas narrativas de Agatha Christie, por exemplo.

Nos Estados Unidos, por sua vez, o arcabouço no qual se desenvolveu o romance policial difere do inglês. Mandel (1988, p. 79) apontou que enquanto o sistema internacional capitalista cessava sua expansão na Europa, o capitalismo americano continuava a crescer. Além disso, não tinha resquícios feudais, nem ordem hierárquica pré-capitalista. Sua burguesia era mais reverente em relação ao Estado. Mandel (1988, p. 79-80) observou que, diferente da situação inglesa, a corrupção, a violência e o crime encontravam-se no âmago da sociedade estadunidense, e isto desde o século XIX. Assim, desde suas origens, o romance policial estadunidense apresentou o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que entre os ingleses. O crime torna-se, então, um meio pelo qual o indivíduo galga a escada social ou uma forma de se continuar a ser um capitalista apesar dos desastres financeiros. Isso é um ponto importante que iria diferenciar o romance policial clássico inglês do que viria a ser o romance *noir* estadunidense.

Pontuaremos algumas regras comuns nos romances policiais da era de ouro, oferecidas por Mandel (1988, p. 50-51) e James (2012, p. 29). O número de personagens é pequeno e todos estão presentes na cena do crime, permanecendo lá durante o romance, denotando, então, um círculo fechado de suspeitos, abandonando, assim, as ruas cobertas de neblina de Londres e os contrastes da Paris metropolitana – como no romance de pura detecção –, em favor do confinamento quanto ao espaço. Na mais “pura” das representações dos clássicos, o espaço de tempo é curto, sendo que o verdadeiro arcabouço temporal é o período durante o qual os suspeitos permanecem juntos e durante o qual o crime é cometido, embora acontecimentos passados possam fornecer a chave da motivação do crime. O assassinato misterioso inicial é o cerne da ação, ocorrendo no princípio da trama, às vezes mesmo antes do começo da história. O assassino é um único indivíduo, embora possa ter também cúmplices, sem contudo fazer parte das conspirações. Ele deve ser descoberto pelo leitor (geralmente partindo do princípio de que o culpado é aquele sobre quem recaem menos suspeitas), embora possa ser desmascarado pelo detetive. Na maioria das vezes, a personalidade desse indivíduo é formalizada e convencionalizada, geralmente incorporando um único impulso ou paixão que motiva o crime. O número de paixões é bastante limitado: ganância, vingança, ciúme (ou amor ou ódio frustrado) – sendo que a ganância burguesa significativamente supera os outros impulsos.

A racionalidade burguesa é tão marcante no romance clássico que este elimina todas as emoções perturbadoras. O assassinato é higienizado e a violência é descrita superficialmente, não havendo tristeza, nem perda e nem indignação, pontuou James (2012, p. 92-93). Todos os problemas e incertezas da vida são agrupados em um problema central, segundo James (2012, p. 93): a identidade do assassino. Há um detetive brilhante, chamado de fora, para resolver o

caso quando a polícia local não obtém sucesso e está confusa. Os assassinos fazem de tudo para cobrir seus rastros e o “suspense” reina até que sejam descobertos e a prova da culpa seja apresentada. A chave para esse sistema convencionalizado de crime e castigo não é ética, nem piedade ou compreensão, mas uma prova formal da culpa que deverá conduzir a um veredicto de “culpado” pelo juiz.

Tanto nos romances de pura detecção, quanto nos romances clássicos, a vítima cumpre apenas um papel secundário, já que, como apontou Massi (2011, p. 21), o seu assassinato é apenas um meio utilizado pelo criminoso para determinado fim. A eliminação da vítima, ainda segundo Massi (2011, p. 21), acarreta consequências negativas para a sociedade – tais como a desestruturação da ordem social – e positivas para o criminoso, que adquiriu algo em troca do assassinato. No que se refere ao criminoso, ele recebe a sanção, ou seja, o julgamento e a retribuição devida sob a forma de punições, por parte da polícia e da Justiça. Nestas condições, parafraseando Massi (2011, p. 32), o criminoso vive às escondidas porque sabe que desrespeitou os valores do grupo social ao qual pertence e não quer ser privado da liberdade e da conveniência, uma vez que a sociedade pune os sujeitos que não seguem as regras de conduta: “O individualismo não tem lugar no romance policial e é sempre punido, uma vez que os códigos individuais não podem sobrepor-se aos códigos coletivos, para não gerar um caos social” (MASSI, 2011, p. 32).

2.2.3 Os heróis dos romances *noir*

O romance *noir* tem influência direta nos romances de Aquino, servindo diretamente como pano de fundo para o exercício parodístico do escritor brasileiro.⁷⁶ A crítica tem apontado isso com relação à “Matadores” e *O invasor* (ALVES, 2014; 2015). Para Mandel (1988, p. 135), o romance policial *noir*, surgido nas décadas de 1920/1930, denota uma etapa de maturidade do gênero policial por apresentar outro conjunto de qualidades, outro nível de sofisticação que não podia ser encontrado entre os romances de pura detecção e os romances clássicos.⁷⁷

⁷⁶ Segundo Garramuño (2003), o gênero *noir* irrompeu na literatura brasileira nas décadas de 1970/1980, no contexto da ditadura militar. Importantes obras desse período foram: *O caso Morel* (1973) e *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu, *O cego e a dançarina* (1980), de João Gilberto Noll, *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1981), dentre outros.

⁷⁷ O novo romance policial estadunidense é chamado pelos críticos de *roman noir*. Considerando a coincidência entre o aparecimento do existencialismo e da *Série Noire* na França – iniciadas pelos romances policiais do diretor da coleção, Marcel Duhamel –, o termo *roman noir* geralmente tem sido aplicado à literatura pós-guerra das décadas de 1940/1950. Mas, teóricos como Mandel (1988, p. 63) e Boileau-Narcejac (1991, p. 57-65) defenderam que o *roman noir* teria nascido verdadeiramente na década de 1930 e crescido dentro da tradição da *Black Mask*. Em nossa pesquisa, temos como referência esse último dado.

Boileau-Narcejac afirmaram que o romance *noir* é “um novo romance-problema” (1991, p. 58). Seus escritores “duros” foram criados na escola de Hemingway – e herdeiros da série *Black Mask* –, que incluíam romancistas como James Cäin, Dashiell Hammett e Raymond Chandler, como observaram Cortázar (1993e, p. 66, 75-76, 80) e Mandel (1988, p. 63); outros nomes também podem ser citados, como Georges Simenon, León Mallet e Ross Macdonald.⁷⁸

Segundo Boileau-Narcejac (1991, p. 58) e Mandel (1988, p. 59-60), o cenário histórico e social propício para o desenvolvimento do romance *noir* é o dos Estados Unidos da América pós-1930, dado o aumento da criminalidade impulsionada pela Lei Seca (1920-1933),⁷⁹ da chegada da Grande Depressão (1929) e também diante do fortalecimento de policiais-rufiães (xerifes) do Oeste, treinados para atirar primeiro e usando de todos os meios da violência para capturar a caça. Devido ao crescimento quantitativo e qualitativo do crime organizado, que floresceu na década de 1920 e atravessou o século, quadrilhas e sindicatos do crime organizavam a divisão dos territórios e mercados, e também das incorporações, sendo que a figura mundial mais criminoso neste contexto é a do gângster, como mostraram Boileau-Narcejac (1991, p. 58, 64). No contexto europeu, haviam as ruínas deixadas após o término da Primeira Guerra Mundial e o crescimento do fascismo. Segundo Zéraffa (1971, p. 167), esta literatura policial exprime, então, a crise dos valores de sua época.

De acordo com Alves (2014, p. 113-114), a literatura criminal se divide em duas vertentes: *hard boiled* (duro e em ebulição), como os romances *O falcão maltês*, de Hammett, e *O longo adeus*, de Chandler, e *crook story* (história de gângster), a exemplo de *Scarface*, de Armitage Trail, organizadas em torno da biografia do criminoso, sem a presença de um detetive. Trata-se de uma literatura de entretenimento, de grande consumo popular, dirigida a um público masculino de baixa classe, por isso, as doses de violência. Os romances de Aquino jogam com a linhagem do romance policial *hard boiled* estadunidense; assim Alves (2014, p. 114) classificou *O invasor*, de Aquino.

Com a expressão “padrão Hammett-Chandler”, Mandel (1983, p. 63-65) fez referência ao herói policial do romance *noir*, incluindo os heróis Sam Spade, Philip Marlowe, Nestor Burma e Lew Archer. Incluiríamos aqui Continental Op (abreviação de *operative*, ou detetive). Elencaremos as principais características – e não todas elas – do detetive do romance *noir* em relação aos romances policiais anteriores, conforme apontadas por Boileau-Narcejac (1991, p. 57-58, 64), Todorov (1975, p. 62-76), Hoveyda (1967, p. 146-154), Mandel (1988, p. 59-68),

⁷⁸ James (2012, p. 84) escreveu que Hammett, Chandler e Macdonald formam o triunvirato dos escritores duros mais conhecidos.

⁷⁹ Lei que proibia a fabricação e a venda de bebidas alcoólicas.

James (2012, p. 73-87), Albuquerque (1973, p. 73-78) e Reimão (1983, p. 51-85); também as regras de S. S. Van Dine quanto ao romance *noir*, conforme sugeridas por ele no ano de 1928.⁸⁰

A primeira característica está no fato de que os detetives clássicos não agem, mas pensam, e os detetives *noir* não pensam, mas agem. Para Mandel, “a chave para a transformação interna do gênero reside na evolução do *pensamento* para a *ação*” (1988, p. 139), algo também referido por Cortázar (1993e, p. 75, 80). Uma ação excessiva por parte do herói seria encontrada nos romances de aventuras e de espionagem, apontou Mandel (1988, p. 139).

A segunda característica é que em vez de educado, fino, elegante, sutil, como o detetive clássico, o detetive do romance *noir* é rude, vulgar, áspero, agressivo e se expressa com deselegância, não amável, gentil e sorridente. A terceira, por sua vez, é que o herói do romance *noir* é um detetive particular, ao contrário dos detetives amadores britânicos do romance policial clássico do período entreguerras. Marlowe assume ser um detetive particular logo no início de *O sono eterno* (CHANDLER, 2015, p. 21). Diferentemente dos detetives clássicos, excêntricos e ricos diletantes, que realizam suas investigações como uma arte refinada, os detetives *noir* atuam em um escritório e vivem modestamente, trabalhando para sobreviverem.

A quarta característica, sendo esta frisada por James (2012, p. 76-77), é que enquanto o detetive clássico britânico atua em prol da ordem, preocupado em transformar a desordem em ordem ou restaurar a ordem moral, o detetive *noir* não consegue romper com a esfera do conflito, pois enfrenta as crises de uma sociedade corrupta e sem lei dentro dos seus próprios termos. São heróis que não hesitam em agir por meio de violências físicas. Continental Op, o herói de *Seara vermelha*, enfrenta violência com violência, recorrendo às forças policiais, aos políticos corruptos e aos gângsteres para limpar a cidade de Personville da injustiça (HAMMETT, 2002).

A quinta característica diz respeito à busca romântica da verdade e da justiça pelo que elas representam em si, dando, assim, continuidade aos detetives particulares do tipo tradicional – Sherlock Holmes, Lord Peter Wimsey, Albert Campion, Philo Vance, Ellery Queen e Nero Wolfe. Continental Op, de Hammett (2002), por exemplo, ainda que esteja numa cidade

⁸⁰ As regras de Van Dine (1928) foram pronunciadas num artigo da *American Magazine* intitulado *L'art poétique*, escrito no ano de 1928. São regras que, segundo este escritor e crítico, parecem reger o romance problema, delimitando o que é um romance policial bem construído. Elas podem ser encontradas, acompanhadas de comentários críticos, em Todorov (2003, p. 72), Boileau-Narcejac (1991, p. 38-41), Mandel (1988, p. 37-38) James (2012, p. 54) e Massi (2011, p. 39-44). As três principais regras do romance *noir*, segundo Van Dine (1928), tomando como fonte a exposição dos seus críticos, são: tudo deve explicar-se de modo racional, sendo que o fantástico não é admitido; não há lugar para descrições, nem para análises psicológicas; um romance policial sem cadáver não existe; quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor.

corrupta não aceita o suborno. Marlowe, o detetive de Chandler (2015; 2016), possui integridade pessoal e código moral.

A sexta característica aponta que o detetive do romance *noir* marca uma etapa transicional entre os detetives que procedem apenas à partir da lógica para aqueles que são “uma espécie de criminoso do avesso”, conforme palavras de Boileau-Narcejac (1991, p. 57). Ainda de acordo com os críticos franceses, enquanto no romance problema o criminoso é uma réplica do detetive, no romance *noir* é o detetive que é uma réplica do criminoso,⁸¹ não estando interessado no domínio da lógica, mas no domínio da violência (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 57). Deste modo, se no romance de detecção é a lógica que se apodera de todas as partes da narrativa e de seus elementos fundamentais (detetive, criminoso e vítima), no romance *noir* é a violência que vai dominar, como constataram Boileau-Narcejac (1991, p. 57) e Garramuño (2003, p. 8-9). Enquanto o romance de pura detecção e clássico expulsa a violência de seu interior, por meio da identificação do criminoso e da sanção ao seu ato, o romance *noir* incorpora a violência e não intenta expulsá-la. Isto porque a violência não se constitui como violação da lei, mas como sua cúmplice, segundo Garramuño (2003, p. 9). Os detetives do romance policial *noir* procedem do mesmo contexto social dos criminosos, falando como eles, vestindo-se como eles, tão brutais como eles, aderindo aos seus princípios éticos e escolhendo viver perigosamente por um salário baixo; o detetive Marlowe é confundido com um assassino em um trecho de *O sono eterno*, não hesitando matar quando acha necessário (CHANDLER, 2015, p. 151, 217). Ainda assim, eles não abrem mão da lógica, já que terão que investigar, construir hipóteses, verificá-las, lidando com um enigma a resolver.

A sétima característica mostra que a relação dos detetives particulares, como Spade e Marlowe, com a polícia é ambígua, variando de uma cautelosa e relutante cooperação à inimizade aberta. A polícia é vista por eles ao mesmo tempo como brutal e corrupta, constatou James (2012, p. 82). A oitava característica descerra que, apesar de parecerem durões, clinicamente desprovidos de quaisquer ilusões quanto à ordem social vigente, os detetives do romance *noir* são sentimentais, facilmente suscetíveis diante de moças em perigo e diante de fracos em confronto com os fortes, como pontuou Mandel (1988, p. 64). James definiu bem, chamando-os de “durões por fora, sensíveis por dentro” (2012, p. 72). Albuquerque citou que “Sam Spade é um marco divisório da história da narrativa policial. Antes dele era o puro problema, o puro raciocínio. Não existia o amor e muito menos o sexo” (1979, p. 78); também escreveu que “sexo e violência são introduzidos no romance policial por Spade. Mas

⁸¹ Por isso Boileau-Narcejac denominaram o romance *noir* de “o romance do criminoso” (1991, p. 57).

comedidamente. Somente quando é necessário ou quando se apresenta” (1979, p. 78). Reimão (1983, p. 56) apontou que o herói Sam Spade, apesar de se envolver com mulheres, é rude, duro e sem nenhum romantismo.

A nona característica diz respeito ao processo de perseguição. Em oposição aos romances de detecção, Marlowe nunca faz cadeias de deduções sem contrastá-las com a realidade, nem tira conclusões *a priori* a respeito do caráter dos atos das pessoas. O detetive particular duro, cínico e sentimental do romance *noir* perseguirá os criminosos por meio de obstinados interrogatórios e mudanças constantes de cenário, e não através da análise de pistas e da encadeada motivação analítica, como fazem os tradicionais. Spade, por exemplo, citado por Reimão (1983, p. 59-60), indica que nem sempre hipóteses construídas a partir de indícios reveladores são a garantia de uma solução prática. A décima característica é que os detetives do romance *noir* não são garantidos de imunidade física: “tudo é possível e o detetive põe em risco sua saúde e até sua vida” (TODOROV, 1975, p. 69).

A décima primeira diz respeito à um detetive que faz uso das inovações tecnológicas da época. Mandel (1988, p. 68) anotou que, assim como a fotografia e as estradas de ferro foram para os antigos romances, o cinema e o automóvel são para o romance *noir*. A décima primeira característica do detetive do romance *noir* é a imprecisão de sua atividade, ponto notado por Reimão (1983, p. 64, 69-70) e Hoveyda (1967, p. 147-148). Enquanto o detetive do romance de detecção se cala ante os fatos surpreendentes e, no final, na apresentação do desvendamento da trama, revela que aquele traço já havia sido percebido por um indício fundamental para a resolução do mistério, os detetives Spade e Marlowe demonstram fragilidade e imprecisão em suas atividades. Hoveyda (1967, p. 147) comentou que o herói do romance *noir* sabe que nada pode contra as calamidades sociais e que suas ações individuais se perdem no mar da corrupção.

Os autores do romance *noir* utilizam o núcleo do gênero policial – detetive, criminoso e vítima – para abordar outros temas além da investigação do criminoso, ou seja, os detetives realizam outras investigações. Quanto à construção da narrativa do romance *noir*, Todorov (1975, p. 69-70) e Reimão (1983, p. 80) argumentaram que ele rompe com a estrutura da dupla história (a do crime e a da investigação), quase suprimindo a primeira e dando ênfase à segunda. Não há história para adivinhar, pois não há mistério, escreveu Todorov (1975, p. 69).

Enquanto o romance de detecção era escrito em forma de memória, a narrativa do romance *noir* é construída no presente, acompanhando o correr dos fatos, seguindo as investigações e a ordem dos acontecimentos: “[...] no romance negro a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação. Não se trata de narrativa de reconstruir um crime passado e seu desvendamento, mas de atuar lado a lado com o(s) criminoso(s) e tentar adiantar-se a ele(s)”

(REIMÃO, 1983, p. 57). Todorov escreveu que “nenhum romance *noir* é apresentado sob a forma de memórias: não há um ponto de chegada a partir” (1975, p. 69). O detetive Marlowe, de Chandler, é totalmente parcial enquanto narrador, pois ama, odeia, despreza, ou seja, envolve-se totalmente com os demais personagens, segundo análise de Reimão (1983, p. 69).

[...] já que a narrativa coincide com a ação, o narrador e o receptor estão sempre passa a passo, o narrador não dispõe de nenhuma verdade posterior como ponto de partida retrospectivo, a partir do qual ele leria os fatos, sendo tão passível de engano e de ser ludibriado quanto o leitor (1983, p. 57).

O narrador desse tipo de romance, quer seja o próprio detetive ou não, nunca aborda aspectos psicológicos dos personagens, disse Reimão (1983, p. 58). É um narrador que relata aspectos exteriores da personalidade e das ações dos personagens, mas raramente se preocupa com a psicologia deles.

Outro ponto interessante é que, segundo Reimão (1983, p. 61, 64), o ponto central, e estruturador, fundamental, dos textos de Hammett, é a crítica ético-político-social. Isto quer dizer que através do seu detetive e das tramas em que ele se envolve, Hammett nos mostra o quanto o mundo do crime participa e é solicitado pela sociedade capitalista. Se, no romance *noir* a interpretação final proposta pelo detetive não é necessariamente a mais plausível ou inquestionável, o leitor se vê chamado a cooperar e a complementar o texto: “o leitor é convocado a preencher os vazios, as entrelinhas das descrições objetivas e exteriores com os significados psicológicos e emocionais que elas indicam” (REIMÃO, 1983, p. 64). O romance *noir* realiza uma “inversão paródica” (REIMÃO, 1983, p. 82) em relação ao romance de enigma, possibilitando, assim, uma narrativa passível de ser encarada em outros níveis de leitura, como o político e o social: “o romance ‘Série Noire’ se anuncia como uma narrativa que propõe ao leitor seu envolvimento, sua participação e seu posicionamento” (REIMÃO, 1983, p. 82). Noutro trecho, Reimão atestou que “o romance enigma atua na esfera do raciocínio quase-matemático, na esfera da montagem racional, e o romance negro atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo” (1983, p. 83). É a partir da tese sustentada por Reimão que diz que o romance *noir* estadunidense “pretende recriar ao nível da ficção a nossa sociedade, o mundo em que vivemos, o universo com o qual nós, leitores, tomamos contato diariamente e no qual atuamos” (1983, p. 84), que propomos a ideia de que os romances de Aquino, herdeiros deste tipo de romance, também quer conduzir o leitor para um olhar crítico sobre a sociedade brasileira.

2.2.4 Os heróis dos romances de Aquino perante a tradição do gênero policial

Fazendo uma paródia do mundo do romance *noir*, o mundo do romance de Aquino é contraditório pois mistura o arcaico e o moderno, não sendo regido pela Justiça como aquele, mas sim pela lei do mais forte. No contexto narrativo de Aquino a violência é constitutiva do todo, por isso, não é uma exceção. Não há um Estado forte, justo e moderno para combatê-la.

Na literatura de Aquino o crime não dá início ao enredo e o fazer dos heróis não está concentrado na descoberta da identidade do criminoso, como ocorre com os detetives dos romances policiais tradicionais. Como herança da ficção *noir*, no romance de Aquino não há mistério a ser resolvido.

O gênero policial, ao operar com a díade transgressão/penalização afirma, ao fim e ao cabo, a lei. Nesse sentido, cumpre sempre uma função conservadora que, em si, não é boa nem má – é uma função social. Os romances de Aquino, por sua vez, aponta que aquela díade não se ajusta à sociedade brasileira, já que esta é determinada pela perversidade, e não pela lei. É por isso que os protagonistas de Aquino agem como criminosos, estando diretamente ligados ao crime; por conveniência também podem atuar como vítimas perante o leitor: Brito, por exemplo, é um pistoleiro durão, contratado por narcotraficantes internacionais, porém, considera-se como vítima emocional após sua relação fracassada com Marlene; o engenheiro Ivan, por sua vez, não hesita em contratar um pistoleiro para matar Estevão, porém, busca se justificar perante o leitor ao mostrar que foi vítima de um crime organizado; Cauby justifica o fracasso de sua paixão com Lavínia culpando o destino e o mundo em que vive. Assim como nos romances policiais tradicionais, o crime na ficção de Aquino não tem um fim em si mesmo, mas é apenas um meio para que o criminoso adquira outro objeto, sendo este o verdadeiro valor buscado por ele. Este objeto pode ser consumível, como riquezas (dinheiro) ou prazeres (sexo e paixão).

A motivação para os crimes dos heróis de Aquino é decorrente de um interesse econômico e/ou de uma paixão. Brito, de *Cabeça a prêmio*, é um criminoso profissional: mata por dinheiro. Ele é coagido pelo seu contratante para matar, tendo, assim, sua competência profissional reconhecida; sequer recebe a punição de um sistema jurídico. Ivan, de *O invasor*, é autor intelectual de um único crime (a morte de Estevão), buscando, com isso, uma recompensa positiva, a saber, a obtenção de ganhos financeiros ilícitos; assim, Ivan também é tentado pelo dinheiro. Ele, no entanto, recebe a punição por parte da ação conjunta entre Estado e crime organizado: é preso não pelo crime que cometeu enquanto autor intelectual, mas por ser uma ameaça ao crime organizado dirigido pelo delegado Norberto. Cauby, de *Eu receberia*

as piores notícias dos seus lindos lábios, é tratado como um criminoso ao receber a punição dos habitantes de uma cidade do interior do estado do Pará por ter se envolvido amorosamente com Lavínia, mulher do pastor Ernani, e por ser acusado (ainda que injustamente) pela morte deste homem. Por seu suposto ato de imoralidade, Cauby é apedrejado e tem sua casa queimada, sendo punido, então, por uma sociedade moralista.

As ações dos heróis de Aquino não visam à restauração da ordem (heróis do romance de pura detecção e do romance clássico), nem a aplicação da justiça por meios violentos (heróis do romance *noir*), mas apenas a manutenção do *status quo*, pois estão bem integrados à uma ordem de produção que não pretendem contestar ou modificar. Eles estão interessados apenas em vantagens econômicas, emocionais e também políticas: Brito é um pistoleiro que ganha dinheiro matando pessoas; Ivan é um engenheiro corrupto que agencia um crime para ganhar mais dinheiro em sua construtora; Cauby é um fotógrafo decadente que retrata mulheres no mercado sexual e cadáveres no mercado do crime para melhorar a sua condição financeira. Para os heróis de Aquino, a violência é um produto que dá lucro, uma oportunidade de sobrevivência e, por isso, não deve ser evitada ou combatida. Assim, eles estão integrados à uma ordem de produção que não preendem contestar, criticar ou modificar.

Os heróis da ficção de Aquino realizam os percursos narrativos do detetive, do criminoso e da vítima, para se adequarem ao mundo em que vivem. Agem como detetives para investigarem as tramas do submundo brasileiro, servindo como inquiridores do sistema em que estão inseridos; como criminosos para realizarem crimes e obterem vantagens financeiras; e também como vítimas da violência sofrida, aproveitando-se dessa condição para supostamente fugirem das acusações dos leitores.

Assim como nos romance *noir*, que conduz o leitor para criticar o crime social por meio do texto literário, os romances de Aquino também direcionam o leitor, por meio da paródia do gênero policial, a perceber as contradições de uma sociedade autoritária, como a brasileira. Contendo outro texto em si, os romances de Aquino fala sobre o que o outro texto deixou de dizer e salienta o fato de não ter sido dito. Com isto, a literatura de Aquino conduz o leitor-intérprete para que ele não apenas observe, como num espelho, suas próprias condições de vida, mas também possa questioná-la. Desta feita, um dos traços da paródia e da estratégia irônica dos textos de Aquino é convidar o leitor à reflexão, provocando uma reação ilimitada, na medida em que coloca o modelo em aberto (o gênero policial) para recriar e preencher um modelo que

lhe é próprio.⁸² A literatura de Aquino oferece um choque no leitor, algo que certamente requer a percepção deste leitor/intérprete. Se o romance *noir* dá esse espaço para o leitor numa proposta crítica de cunho ético, político e social, como mostrou Reimão (1983, p. 61, 64, 81-83), assim também faz o romance de Aquino.

Massi (2011, p. 133-134) analisou alguns romances policiais contemporâneos que trabalham com temáticas sociais – incluindo os escritos por Rubem Fonseca, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Frei Betto –,⁸³ e chegou às seguintes conclusões: o assassinato não é a questão mais importante do enredo e, portanto, perde espaço para o desenvolvimento de questões sociopolíticas; e, suas características mais marcantes são as cenas de sexo e as formas de violência, representadas por aborto, drogas, estupro, sequestro, suborno, prostituição, etc. Apesar da presença dessas últimas características, o que ganha destaque nos romances de Aquino são as questões sociopolíticas, sendo que a temática da pistolagem é um mecanismo acionado pelo autor para mostrar as engrenagens de um Brasil arcaico-moderno estruturado pela violência.

Tanto a ironia quanto a paródia, segundo Hutcheon (1985, p. 51), operam em dois níveis: o nível superficial ou primeiro plano; e o nível secundário, implícito ou de fundo, ou segundo plano. O sentido final da ironia ou da paródia residiria no reconhecimento da sobreposição desses níveis. Aplicando este conceito, consideremos que o romance de Aquino é sobreposto ao romance policial *noir*, ocorrendo, assim, uma síntese bitextual – “a paródia tem uma determinação bitextual” (HUTCHEON, 1985, p. 61). Isso não quer dizer que o romance *noir* é julgado como inferior ao romance de Aquino, pois na paródia não há o julgamento negativo no contraste irônico dos textos, como pontua Hutcheon (1985, p. 62). O que a literatura de Aquino realiza, caracterizada pelo conto “Matadores” e os romances *Cabeça a prêmio*, *O invasor* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, é interrogar e assinalar as diferenças literárias e sociais em relação àquelas propostas pelo romance policial *noir*, como as obras de Hammett e de Chandler, e isto por meio da ironia típica do escritor brasileiro.

⁸² Alvarce comentou que “não é possível pensar em paródia sem a participação essencial do leitor, que empresta seu saber ao texto e aciona seu conhecimento de mundo a fim de localizar a dissonância subjacente àquele discurso” (2009, p. 121-122).

⁸³ Classificados como romances que apresentam enredos ligados às temáticas sociais, Massi (2011, p. 134) elencou: *Uma janela em Copacabana* e *Perseguido*, ambos de Luiz Alfredo Garcia-Roza; *O céu está caindo*, de Sidney Sheldon; *Hotel Brasil*, de Frei Betto; *Morte no seminário*, *O enigma de Sally* e *O farol*, estes três de Phyllis Dorothy James; *A rosa de Alexandria* e *Milênio*, ambos de Manuel Vásquez Montalbán; *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, de Rubem Fonseca; *Agência número 1 de mulheres detetives*, de Alexander McCall; e *O enigma do quatro*, de Ian Caldwell.

3 OS HERÓIS DE AQUINO E A PISTOLAGEM NO BRASIL

Este segundo capítulo tentará responder a seguinte questão: quais as trajetórias dos heróis de Aquino, considerando que eles estão ajustados ao universo literário da pistolagem? Na tentativa de esclarecermos como uma realidade social – o fenômeno da pistolagem brasileira – é transformada em componente da estrutura literária dos romances de Aquino, este capítulo está organizado em três partes. A primeira delas realizará uma abordagem sociológica da cultura da pistolagem, tanto a praticada no sertão nordestino, quanto a praticada na região amazônica brasileira, a partir dos trabalhos de Barreira (1998), Cavalcante (2003) e Guimarães (2010). Estes estudos foram escolhidos como base para nossa pesquisa por serem referências no assunto e por terem pontos em comum com a literatura de Aquino, a saber, a temática da pistolagem e por aludirem ao mesmo período histórico em que foram escritos o conto “Matadores” (em 1991) e os romances do autor (de 2002 a 2005). A segunda parte tratará sobre como Aquino ressignifica a figura de matador de aluguel no Brasil através dos seus pistoleiros. Os personagens pistoleiros serão abordados como sendo uma síntese entre policial e bandido, e classificados a partir de suas competências, *performances* e organização social. Nossa noção de competência depende de Massi (2011, p. 29-30), e diz respeito ao saber-fazer do personagem pistoleiro, ou seja, ele como um destinatário (criminoso) que recebe de um destinador (mandante, dono de poder) a qualificação necessária (dinheiro) para cometer um crime. A ideia de *performance* também procede de Massi (2011, p. 31) e remete ao fazer-ser do personagem, ou seja, à ação do pistoleiro que implica na apropriação de objetos de valor que deseja. A organização social corresponde a este personagem no relacionamento com outros pistoleiros. No que concerne às tipologias sociológicas do pistoleiro, notaremos que os pistoleiros de Aquino não reproduzem mas interrogam o social. A literatura de Aquino é quem problematiza a sociedade brasileira, e não o inverso. A terceira parte do capítulo argumentará que o universo da pistolagem de Aquino está arquitetado por uma dialética da decadência expressa na noção da paisagem, do personagem e das múltiplas fronteiras (sociais, culturais, raciais, geográficas).

3.1. A cultura da pistolagem brasileira e a figura do matador de aluguel

A figura do pistoleiro é um elemento distintivo essencial dos romances de Aquino, por isso requer uma investigação mais acurada. Alves (2015, p. 3), já percebeu que o mandonismo e a jagunçagem é tema recorrente nas obras do autor, aparecendo no conto “Matadores” e nos romances *O invasor* e *Cabeça a prêmio*; esta pesquisadora não cita *Eu receberia as piores*

notícias dos seus lindos lábios, mas queremos incluí-lo aqui, pois o contexto deste romance sugere aquela temática. O que estas narrativas têm em comum é a corporificação da violência na figura do pistoleiro e no contexto em que ela está inserida, ponto ressaltado por Alves (2015, p. 3). Assim, as narrativas de Aquino reservam um lugar específico para o mercado cujo capital é a morte encomendada chamando-o, em *Cabeça a prêmio*, de “mundo da pistolagem” (AQUINO, 2003a, p. 97). Por ser uma profissão, o pistoleiro ilumina o sistema socioeconômico e político em que se insere.

Com base nas referências dadas por Barreira (1998, p. 12-13), Cavalcante (2003, p. 205) e Guimarães (2010, p. 110), ressaltamos a atualidade da pistolagem por meio de fontes históricas e jurídicas que talvez tenham contribuído para os escritos de Aquino – lembrando que o conto “Matadores” foi publicado no ano de 1991, já os romances, publicados entre os anos 2002 e 2005. Na década de 1980, ganharam destaque na imprensa nacional e internacional os assassinatos de Chico Mendes, líder dos camponeses no estado brasileiro do Acre; de Margarida Alves, líder camponesa e presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, Paraíba, e do Padre Jósimo Tavares, religioso que trabalhava junto aos camponeses do estado do Maranhão. Mortes de camponeses pelas mãos de pistoleiros e campanhas políticas contra a pistolagem organizada no estado do Ceará no final da década de 1980, compõe parte do quadro do período (BARREIRA, 1998, p. 13). A partir da década de 1990, confirmou Guimarães (2010, p. 110), a violência de pistolagem em áreas rurais do Pará dirigiu-se a lideranças comunitárias, dirigentes sindicais, entre outras pessoas que se destacaram na organização política dos trabalhadores rurais, embora continuasse alcançando a população do campo em geral envolvida em conflitos posseiros, algo que exclusivamente ocorria desde as décadas de 1970/1980. No ano de 1992, é instalada na Câmara Federal uma Comissão parlamentar de Inquérito (CPI) com a finalidade de investigar os crimes de pistolagem nas regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil, especificamente na chamada área do “Bico do Papagaio”. Os estados abrangidos pelas investigações foram Rondônia, Acre, Maranhão, Bahia, Alagoas, Tocantins, Goiás, Pará, Paraíba e Pernambuco, além do Distrito Federal. A CPI teve uma fase inicial, de 19 de novembro de 1992 a 20 de outubro de 1993, e um período de prorrogação, de 10 de novembro de 1993 a 6 de janeiro de 1994.

A pistolagem no Brasil é um mercado rico de bens culturais, linguísticos e simbólicos, formando o que Cavalcante chamou de “cultura da pistolagem” (2003, p. 17), ou seja, as manifestações microscópicas da pistolagem, seus fragmentos, suas diversidades e singularidades:

O mundo da pistolagem é um gigantesco *patchwork*, é uma colcha de retalhos de constituição infinita, de juntura múltipla, formada de pedaços que têm relação com o todo. As instituições políticas, econômicas, religiosas, familiares, pedagógicas, etc. são partes de um uno em conexão. Sem entender esses acasalamentos, as suas ligações múltiplas, seria difícil compreender a cultura da pistolagem (2003, p. 17-18).

Certos pontos estratégicos do complexo cultural da pistolagem, do sertão do Nordeste e da Amazônia brasileira alocada no estado do Pará, precisam ser esclarecidos com vistas à uma análise crítica da ficção de Aquino. Nas narrativas do autor, como “Matadores” e *Cabeça a prêmio*, o sistema de pistolagem aparece incorporado ao crime organizado transnacional que serve ao tráfico ilícito de drogas e armas, enquanto que, em *O invasor*, ao crime organizado de uma megacidade que tem ligação com a corrupção. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, por sua vez, o sistema de pistolagem está incorporado ao crime contra o meio ambiente.

A violência é matéria-prima tanto da pistolagem do sertão do Nordeste brasileiro (BARREIRA, 1998, p. 9-18; CAVALCANTE, 2003, p. 19; FIGUEIRA, 2018, p. 1), quanto da pistolagem da região amazônica, restrita principalmente ao Estado do Pará (GUIMARÃES, 2010, p. 22), e isto apesar das particularidades históricas, políticas e sociais de cada uma dessas vertentes. No sertão nordestino a pistolagem nasce como instrumento de mediação das disputas familiares e políticas. Na Amazônia brasileira, por sua vez, a pistolagem tem como ponto de partida “a ocupação territorial, violenta e racionalmente pensada da Amazônia a partir dos sucessivos governos militares que conquistaram o poder político no país por meio do golpe militar de 1964” (GUIMARÃES, 2010, p. 98).

O estudo de Cavalcante, concentrado na região do Vale do Jaguaribe, no Estado do Ceará,⁸⁴ aponta “uma sociedade com sociabilidades ligadas à conquista, ao domínio da terra e aos conflitos constantes e resultantes desse processo” (2003, p. 23). Segundo Barreira (1998, p. 12), a violência se destaca historicamente como uma das características marcantes do Nordeste brasileiro, algo que imprime uma marca nas relações sociais entre dominantes e dominados. Guimarães chamou de “violência desnuda” (2010, p. 22) a pistolagem da Amazônia por ser vazia de sentido e de valores, predominantemente aberta, não eufemizada, que se apresenta nua e crua. Nestes termos, não só a cultura, mas o “sistema de pistolagem” (BARREIRA, 1998, p. 149) no Brasil, a saber, um sistema composto por partes coordenadas entre isso (mandante, intermediário e pistoleiro) que concorrem para alcançar certos resultados (a eliminação de uma

⁸⁴ O Vale do Jaguaribe é uma região socioeconômica no estado brasileiro do Ceará, que compreende os municípios de Russas, Morada Nova, Limoeiro do Norte, Jaguaribe, Tabuleiro do Norte, Quixeré, Jaguaratama, Alto Santo, Pereiro, Iracema, Jaguaribara, São João do Jaguaribe, Ererê e Potiretama.

vítima), mediados por um conjunto de códigos (como dinheiro e arma de fogo e/ou arma branca) e valores sociais (coragem e destreza, por exemplo), é uma “cultura da repetição” (CAVALCANTE, 2003, p. 18), pois reitera na atualidade aspectos da violência física e simbólica oriundas desde a época da colonização do Brasil. Diríamos, então, que a pistolagem contribui fortemente para a recomposição do mito fundador brasileiro na contemporaneidade, reforçando os traços marcantes de uma sociedade autoritária ajustada por signos de poder e prestígio, por relações de mando e obediência, pelo enriquecimento econômico das classes dominantes em detrimento das dominadas, dentre outros fatores.

Cavalcante (2003, p. 120, 153, 211), assim como Barreira (1998, p. 38, 54), argumentou que o mundo social da pistolagem é estruturado por uma espiral da violência, alimentada por três fontes. A primeira diz respeito ao componente histórico e cultural do lugar (sertão nordestino), no que concerne à violência institucionalizada. A segunda, no que se refere à falta de condições econômicas, está relacionada à falta de emprego. A terceira, por sua vez, é concernente à impunidade. Neste caso, quando acontece um crime de encomenda e o pistoleiro não é preso nem condenado isso serve de exemplo para toda a comunidade, justificando, assim, “a produção ininterrupta de matadores de gente” (CAVALCANTE, 2003, p. 212). A socióloga também escreveu: “À falta de medidas enérgicas tomadas pelos dirigentes e pela Justiça do nosso país, a ação dos mandantes dos crimes de pistolagem se perpetua, cada vez mais organizada por interesses políticos, econômicos e pela honra” (CAVALCANTE, 2003, p. 154).

A impunidade é patrocinada no Brasil por um poder econômico, político e jurídico que contribui para a reprodução da pistolagem: “grandes proprietários de terras e políticos se unem numa batalha pela perpetuação do *status quo*, que lhes possibilita a manutenção do mando político e econômico” (BARREIRA, 1998, p. 47). Por isso, o Estado brasileiro representado nos romances de Aquino é tomado por interesses privados, aparelhado por grupos de interesse, algo que reproduz a pistolagem – “a violência difusa é resultado de um poder judicial frágil acasalado com interesses privados, mantidos secularmente pelo uso da força” (BARREIRA, 1998, p. 165). Em *O invasor*, o matador de aluguel Anísio tem seus serviços oferecidos pelo delegado Norberto para policiais e empresários da cidade de São Paulo. É o caso de Alaor e Ivan, donos de uma construtora, conforme esse trecho que traz a voz de Alaor dirigida ao matador: “[...] Aí eu tive a ideia de falar com o Norberto e ele indicou você para nos ajudar, Alaor explicou, mencionando seu amigo que fizera os contatos” (2011, p. 14). Neste contexto, a pistolagem é um dos braços de um poder paralelo ao Estado, que se reproduz à margem das instituições. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, vemos a ação de um Estado que legitima o crime:

A notícia: Guido Girardi, o sujeito acusado de matar Chang, continua foragido. Acaba soando cínico. A cidade inteira sabe onde Guido está, até a polícia. Mas não há interesse em prendê-lo. Na verdade, todos estão do seu lado, acham que teve um motivo justo para matar o chinês. Você não faria o mesmo?, perguntam, sempre que o assunto é a morte de Chang (AQUINO, 2005, p. 24).

Chang é um mestiço pedófilo e comprador de ouro roubado que reside na cidade do garimpo descrita em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. De acordo com o narrador, “a cidade inteira sabia” (AQUINO, 2005, p. 53) que Chang aliciava meninos, mas não fazia nada, por ser conivente com o crime sexual contra menores ou por medo. Todos os habitantes da cidade o odiavam, com exceção dos meninos e do herói Cauby: “[...] metade da cidade odiava por dever-lhe dinheiro e a outra metade gostaria de esfolar por conta de seus folguedos com meninos [...]” (AQUINO, 2005, p. 150). Após Chang ser assassinado pelo pistoleiro Guido (ou pelo filho deste, já que o narrador não tem tanta certeza quanto ao que houve de fato), por interesses econômicos, o crime não é investigado pela polícia e nem recriminado pela população, mas aceito com naturalidade. O pistoleiro é convidado para prestar depoimento na delegacia, mas não é preso, ficando impune. Isto ocorre pelo fato de Guido Girardi, além de pistoleiro, também ser um garimpeiro abastado (AQUINO, 2005, p. 148).

Para Cavalcante (2003) e Barreira (1998), a pistolagem no Nordeste brasileiro tem origem no latifúndio e na família patriarcal. Guimarães reforçou esse argumento ao destacar que “a pistolagem nasce como um instrumento de mediação das lutas político-familiares travadas no seio do sertão nordestino” (2010, p. 96). Cavalcante (2003, p. 30-42) comentou sobre os importantes antecedentes históricos da pistolagem na região jaguaribana que foi reproduzido posteriormente, com outras faces e ângulos, na pistolagem profissional. É o caso do genocídio e da violência simbólica em relação aos índios, algo que acontece desde a colonização do país. Incentivado pelo discurso da guerra justa,⁸⁵ essa violência resultou na diluição dos povos indígenas no conjunto da população, “fabricando um mundo dominado por índios destribalizados, dispersos, aldeados por missões, pobres, que fazem parte da camada dos não proprietários” (CAVALCANTE, 2003, p. 30).⁸⁶ Cavalcante (2003, p. 39-40) argumentou que o ataque do colonizador aos índios na região estimulou as lutas intertribais e a formação de pactos de determinadas tribos com certas famílias de proprietários que decretavam guerra a uma

⁸⁵ “A guerra justa era fundamentada em uma doutrina que justificava a política de guerra contra os indígenas da colônia brasileira nos séculos XVI e XVII, movida pela Coroa portuguesa” (CAVALCANTE, 2003, p. 35). Noutro trecho, Cavalcante escreveu que “a intenção do cruel exercício da *guerra justa* era descaracterizar a identidade do índio” (2003, p. 42).

⁸⁶ Isso teria começado por volta dos anos de 1680 e se acentuado nos anos que vão de 1700 a 1720, sendo que, neste contexto, o bandeirante aparece com o objetivo de procurar ouro e caçar indígenas (CAVALCANTE, 2003, p. 31).

outra família, sendo que os encontros travados nessa luta entre famílias eram movidos pelo ódio, pela vingança e pela honra – notemos que o crime aqui é carregado de paixões, valores, sentimentos.

Depois disso, tivemos o primeiro momento da instituição da pistolagem no sertão nordestino, conforme as análises sociológicas de Barreira (1998, p. 150) e Cavalcante (2003, p. 61-67) e o estudo de Figueira (2018, p. 5-8), caracterizadas pelos exércitos privados compostos pelos filhos dos moradores das fazendas e por parentes pobres das famílias dos grandes proprietários, ordinariamente chamados de “cabras”, “capangas”, “jagunços” e “guarda-costas”.⁸⁷ Estes homens lutavam armados à favor do seus patrões nas questões dos limites da terra, conservação e aumento dos seus bens. Era uma relação entre patrão e empregado vista através da relação de compadrio e sustentada pela lógica do mando-obediência. Em um segundo momento, tivemos o coronelismo e o movimento cangaceirista, fenômenos sociais marcadamente violentos da região nordestina brasileira, situados no final do século XIX e início do século XX, e antecedentes do atual sistema de pistolagem, conforme salientado por Barreira (1998, p. 12).

A estrutura do sistema de pistolagem reproduz a tradição paternalista-populista, favorecendo as condições de um ressentimento social por parte dos pistoleiros, já que eles compõem, dentro desse sistema, a classe dos subalternos. O ressentimento social na sociedade brasileira, segundo Kehl (2007, p. 236-237, 243), está enraizado em nossa dificuldade em nos reconhecermos como agentes da vida social, sujeitos da história, responsáveis coletivamente pela resolução dos problemas que nos afligem. Suas raízes remontariam à tradição paternalista e cordial de mando, que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil em relação às autoridades – políticas ou patronais – na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a docilidade de classe. Como a relação entre patrão/pai e pistoleiro é enfraquecida na pistolagem moderna, então, o ressentimento dos rebaixados sociais é tornado maior, pois eles têm que lidar diretamente com um sistema não igualitário de justiça regido pela meritocracia.⁸⁸

⁸⁷ “Participavam da categoria de cabras e capangas tanto os foragidos da lei ou criminosos de outros lugares, quanto os moradores da fazenda, os desocupados que perambulavam pelas estradas, os mestiços e os ex-escravos” (CAVALCANTE, 2003, p. 135).

⁸⁸ Segundo Kehl (2007, p. 18), o ressentimento na política é produzido na interface entre a lei democrática – antecipação simbólica de igualdade de direitos – e as práticas de dominação paternalistas, que predis põem a sociedade a esperar passivamente que essa igualdade lhe seja legada como prova do amor e da bondade dos agentes do poder.

Há um conceito moral que aparece no conto “Matadores” e nos romance *Cabeça a prêmio*: a honra, no sentido de reputação e prestígio.⁸⁹ A honra está fortemente inserida na pistolagem do sertão nordestino, porém ausente na pistolagem do interior do Pará, no contexto dos conflitos latifundiários (GUIMARÃES, 2010, p. 71-72);⁹⁰ talvez por isso esteja ausente de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Desde o início do fenômeno social a necessidade dos minixércitos já estava necessariamente atrelada ao sentido de honra da família. Segundo Cavalcante (2003, p. 65), ser honrado, neste contexto, significava ser proprietário de terras, gado e ter uma família numerosa. Quando um integrante da família é ofendido ou lesado por outrem, é necessário que haja, então, a manutenção da honra na família, estando associada ao conceito de valentia e de coragem, como apontou Cavalcante (2003, p. 96).

Neste contexto cultural, a valentia, a coragem – o ser respeitado –, a vingança e o medo são os sentimentos expressos nas ações dos atores tradicionais da pistolagem, que formam o triângulo do crime de aluguel, a saber, o mandante, o pistoleiro e a vítima, de acordo com Barreira (1998, p. 50, 92), Cavalcante (2003, p. 101-102, 121-125) e Guimarães (2010, p. 40). Também fazem parte das estratégias de proteção, ainda segundo Cavalcante (2003, p. 102), o uso de armas, as fontes de informações, a persuasão e a intimidação. Nota-se que os valores da socialização na cultura da pistolagem, simbolizados pela valentia e pelo uso de armas, por exemplo, deflagram códigos masculinos, como bem observou (Cavalcante, 2003, p. 98), e “cultos da virilidade” (BARREIRA, 1998, p. 87). Em sua pesquisa antropológica sobre a pistolagem cearense, Cavalcante não encontrou uma única mulher pistoleira: “a virilidade é associada à potência de ser matador. Um homem viril na cultura da pistolagem usa a potência de matar para legitimar a sua virilidade” (2003, p. 213).

O crime contra a honra ou crime de vingança⁹¹ recebe destaque como um elemento básico para a compreensão não apenas da pistolagem, mas também da atuação do pistoleiro. Diante de situações como disputas políticas e econômicas, questões de terra, vinganças, traições, dívidas, desonras, etc., a vítima é jurada de morte, ou seja, é condenada à morte,

⁸⁹ Segundo Cavalcante (2003, p. 73), no mundo da pistolagem a honra deve ser concebida não apenas como medida de *status* ou regras de condutas, mas também como prática que sinaliza e dinamiza o corpo social.

⁹⁰ “A atuação do pistoleiro em conflitos pela posse da terra e/ou pelo usufruto dos recursos naturais no Pará não se fez e não se faz associada à noção de honra. Aqui, a violência que se materializa com o tiro que sai da pistola e dilacera o corpo da vítima, é desnuda, desprovida de valores morais [...]” (GUIMARÃES, 2010, p. 96).

⁹¹ Os crimes de honra, segundo Cavalcante (2003, p. 14, 15), são movidos por capitais culturais – bens culturais, linguísticos e simbólicos – que não se adaptam a tabelas de valores matemáticos.

conforme análise de Cavalcante (2003, p. 101).⁹² A jura de morte pode ser “explícita” – quando o jurado reconhece a sua condição, sabendo que o ameaça –, ou “não-explícita” (CAVALCANTE, 2003, p. 102) –, quando a vítima e a população desconhecem a jura, causando surpresa quando alguém se torna vítima da pistolagem, sem conhecimento prévio. No caso de uma família ser ofendida ou lesada, ela pode recorrer à uma vingança privada – “esse tipo de crime geralmente acontece quando alguém sente a sua honra lesada. Pode ser uma mácula política, moral ou econômica” (CAVALCANTE, 2003, p. 92). Entretanto, se esta família não possuir estrutura para praticar a vingança, ela contrata um pistoleiro ou usa algum morador de sua propriedade para “fazer o serviço”, constatou Cavalcante (2003, p. 92).

Há exemplos nas narrativas de Aquino quanto aos personagens que foram jurados de morte no interior do mundo da pistolagem. Em *Cabeça a prêmio*, o piloto Dênis, após suas saídas às escondidas com a filha do narcotraficante Mirão vire à tona, tenta fugir do país, sabendo que o seu ofensor enviaria pistoleiros para matá-lo, algo que acontece em seguida. O título do romance *Cabeça a prêmio* faz uso de uma linguagem figurada que remete a alguém que foi jurado de morte. No desfecho de *O invasor*, Ivan está preso por policiais envolvidos diretamente no crime organizado. A narrativa deixa em suspenso o que poderia acontecer com ele, inclusive se ele estaria ou não ameaçado de morte por seus inimigos. Antes disso ele foi perseguido pelo matador Anísio à mando de Norberto e Alaor. Em “Matadores”, Múcio sabe que corria sério risco de ser jurado de morte por sair com a mulher de um fora-da-lei. Por isso ele está apreensivo no início do capítulo 2. No final das contas ele é morto pelo pistoleiro Alfredão. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, o matador Chico Chagas foi contratado para eliminar Cauby, mas ele rejeitou o serviço: “Queriam saber quanto eu cobraria para dar um jeito no moço” (AQUINO, 2005, p. 181). Este último exemplo não se configura como jura de morte, mas mostra essa prática no mundo da pistolagem de Aquino. Se, de acordo com Cavalcante, “sobreviver é um exercício constante de um jurado de morte” (2003, p. 115), as permanências de Ivan e Cauby até o fim das narrativas são configuradas pelo tom irônico de Aquino ao realçar que a violência não é apenas um evento que encerra a vida dos seus heróis, mas também que constitui permanentemente suas trajetórias.

Ainda que o pistoleiro da atualidade faça parte da categoria dos matadores de gente, como também o cabra, o capanga e o jagunço, sua participação no sistema de pistolagem recebe contornos profissionais e menos afetivos, podendo ser chamado de “pistoleiro moderno” –

⁹² Os jurados de morte nas redes de pistolagem, nas palavras de Guimarães (2010, p. 112), são pessoas que têm algum tipo de ligação com a vítima assassinada ou que ameaçam, de alguma forma, os propósitos de proprietários rurais, grileiros, entre outros.

termo usado com frequência por Barreira (1998). Conforme os estudos de Barreira (1998, p. 15, 35, 150-151) e de Cavalcante (2003, p. 69-70), a profissionalização do pistoleiro nordestino acompanha as alterações das estruturas de poder ocorridas, por exemplo, através da modernização da economia e da política do Estado do Ceará. Estradas, circulação de mercadorias e a presença da polícia militar teriam contribuído para minar o poder dos grupos familiares dentro das fazendas, segundo Cavalcante (2003, p. 69-70). Quanto ao pistoleiro profissional no estado do Pará, como braço armado de proprietários e empresas rurais, ele deve ser compreendido, segundo Guimarães (2010, p. 96-97, 101), à luz da política desenvolvimentista modernizadora do Estado brasileiro pensado para a região a partir da década de 1960, ligada à ordem racional-legal dos grandes projetos, dos incentivos fiscais e creditícios. Neste lugar “o pistoleiro é resultado do processo de modernização às avessas na região e não um resíduo de uma Amazônia pré-moderna que atravessou séculos e permaneceu arraigado à cultura amazônica” (GUIMARÃES, 2010, p. 98).

O pistoleiro moderno age no anonimato, tem uma vida nômade, ou seja, de permanente deslocamento, já que as contratações de “serviços” são interestaduais ou inter-regionais. Assim, ele não possui laços afetivos com a comunidade rural ou agrícola, já que não se localiza mais na fazenda, passando a fazer parte de novos territórios e territorialidades, agindo no espaço público e urbano, morando nas periferias das grandes cidades. Apesar das mudanças socioeconômicas dos pistoleiros, ao longo dos anos, a impunidade e a proteção que recebem de fortes grupos econômicos – no passado, dos fazendeiros e coronéis, enquanto que atualmente dos políticos, empresários e donos de grandes terras – mantêm a continuidade do fenômeno, assertou Barreira (1998, p. 151). As atividades do pistoleiro passam, então, a ser gerenciadas no interior do sistema de pistolagem.

O sistema moderno de pistolagem é composto por importantes “atores econômicos” (CAVALCANTE, 2003, p. 102, 203), segundo Cavalcante (2003, p. 71, 101-102, 149-150), Barreira (1998, p. 37, 149-165) e Guimarães (2010, p. 71-72), a saber: o mandante (autor intelectual do crime, o autor que aponta a vítima a ser executada), o intermediário (o agenciador, conhecido como corretor da morte, aquele que faz a ponte entre o pistoleiro e o mandante), o pistoleiro (autor material do crime, aquele que negocia o preço da execução com o mandante ou com o intermediário) e a vítima. Estes agentes, cuja divisão de trabalho contribui para a formação de uma organização burocrática, caracterizada pela divisão hierárquica e funcional do trabalho, compõem uma rede especializada na “economia da morte” (CAVALCANTE, 2003, p. 101), destinada a cometer crimes. Temos, então, um poder paralelo que decorre,

fundamentalmente, da debilidade dos poderes públicos constituídos, sendo chamado por Barreira de “máfia tupiniquim” (BARREIRA, 1998, p. 160).

De acordo com Barreira (1998, p. 161), argumento sustentado também por Guimarães (2010, p. 40), o sistema de pistolagem é uma rede composta por dois blocos. O primeiro, hierarquizado socialmente, é constituído por dominantes (mandantes e intermediários) e dominados (pistoleiros), onde o poder econômico dá as regras e onde as condições e os condicionamentos socioeconômicos traçam os destinos dos personagens. O segundo bloco é a retaguarda do sistema, tendo o poder público e o poder econômico como base de sustentação. O poder judicial e os órgãos de segurança pública dão cobertura aos atos ilícitos, corroborando para o prestígio dos seus membros e consagrando as ações violentas. Neste bloco aparecem personagens como políticos, latifundiários, juízes, advogados e policiais, representando, nas palavras de Barreira (1998, p. 161), o lado legal da organização. Os três atores – mandante, intermediário e pistoleiro – não mantêm entre si nenhum vínculo de amizade: “O anonimato do mandante, o nomadismo do pistoleiro e a atuação mercenária do intermediário não são ingredientes para reforçar as relações de lealdade” (BARREIRA, 1998, p. 157). Toda essa estrutura configura a pistolagem como uma organização criminosa.⁹³

A contratação de um pistoleiro profissional pode ser realizada diretamente pelo mandante do crime. Enquanto o mandante tem poder e dinheiro, o pistoleiro tem coragem e valentia.⁹⁴ Isso quer dizer que “na relação de troca, os ‘dons’ desiguais possibilitam um equilíbrio social, neutralizando possíveis agressões físicas no interior do sistema de pistolagem. As agressões físicas terminam ocorrendo entre dons iguais ou semelhantes: pistoleiro eliminando pistoleiro” (BARREIRA, 1998, p. 153); a eliminação entre pistoleiros, no linguajar sertanejo, é chamado de “cobra engolindo cobra” (CAVALCANTE, 2003, p. 171-172). Barreira (1998, p. 153-154) notou que no passado a figura do mandante estava restrita ao grande proprietário de terra que utilizava os serviços dos pistoleiros para resolver problemas ligados à sua propriedade privada. Neste cenário, a vingança era a determinadora na solução de questões familiares. Aqui, também, os papéis de mandante e de protetor estavam concentrados em uma só pessoa. Entretanto, na atualidade existe uma gama maior de mandantes, incluindo proprietários de terra, políticos, maridos enciumados, empresários e comerciantes, e até

⁹³ “Uma organização criminosa se reproduz, por um lado, a partir da existência de uma rede social, dos seus códigos e do segredo do seu funcionamento, e, por outro lado, pelo medo e pelo silêncio imposto à sociedade. Reproduz-se, também, pela debilidade dos poderes públicos através de acordos e negócios ilícitos com o poder políticos e econômico” (BARREIRA, 1998, p. 162).

⁹⁴ Na cultura da pistolagem, coragem é sinônimo de ousadia e bravura, e valentia corresponde a força e vigor (BARREIRA, 1997, p. 163).

mulheres que têm como alvo principal o marido, por ocasião de uma disputa amorosa, observou Barreira (1998, p. 154). O uso dos serviços de pistolagem na resolução de conflitos econômicos é o mais recorrente (BARREIRA, 1998, p. 154).

No entanto, a presença do intermediário nessa relação econômica representa “a institucionalização de um sindicato do crime com hierarquia e diferenciação de papéis” (BARREIRA, 1998, p. 150). Isso possibilita o anonimato do autor intelectual do crime, como, também, uma profissionalização do pistoleiro. A dispersão especial do pistoleiro dá mais funcionalidade à atuação dos intermediários, pois, consoante Barreira (1998, p. 152), eles passam a ocupar um “lugar-chave” na construção de uma rede. Um pistoleiro pode ser contratado do estado da Paraíba para realizar um “serviço” em outros estados ou regiões. Aquino narra esse aspecto da profissionalização do pistoleiro, já que seus matadores, com exceção de Anísio, de *O invasor*, percorrem várias partes do país para executarem suas tarefas. Esses deslocamentos por parte dos autores materiais dos crimes e a força econômica do protetor e dos seus vínculos com os poderes constituídos dificultam as atuações policiais.

O mandante, o intermediário e o pistoleiro são mediados pelas relações de troca, sendo que cada um destes personagens participam com dotes como o dinheiro, a negociação e a coragem, constatou Barreira (1998, p. 92). No negócio de pistolagem, segundo Barreira (1998, p. 92), as regras e os códigos não são construídos dentro de um espaço de solidariedade, mas de coação. Ainda segundo o sociólogo brasileiro, é a integridade física que cria a necessidade de códigos de lealdade e, caso os códigos sejam quebrados, os laços são desfeitos, passando a imperar a lógica do perigo, a iminência da morte (BARREIRA, 1998, p. 92). Na ocasião em que o pistoleiro cometa algum deslize ou retenha informações em excesso, ele poderá ser alvo de “queima de arquivo”, ou seja, é eliminado fisicamente por outro pistoleiro.

Na estrutura econômica e política da pistolagem o pistoleiro profissional é o “elemento de conexão” (GUIMARÃES, 2010, p. 95) entre as diversas ações de todos os demais agentes dos crimes de mando – mandantes, intermediários e vítimas. Mas também nada mais é do que um “joguete nas mãos dos mandantes ou intermediários do crime” (homens poderosos), trabalhando a fim de cumprir a função de “agente da morte” (CAVALCANTE, 2003, p. 147, 153), “forçado” à realizar um ato abjeto – matar – que o autor intelectual do crime não quer realizar. Nas palavras de Barreira, “o pistoleiro vende sua força de trabalho, num mercado de bens simbólicos, que é avaliada pelas qualidades pessoais de bravura, coragem e pontaria (habilidade de manusear arma de fogo)” (1998, p. 92). O mandante e o intermediário não participam do ato da execução, mas fornecem todas as condições para a prática da pistolagem, segundo Cavalcante (2003, p. 202-203), tais como o dinheiro que o pistoleiro utilizará para a

permanência no lugar onde a execução irá acontecer e para o deslocamento que fará após o serviço, o tipo de transporte que será utilizado e, claro, o preço combinado para a execução do crime.

A vítima, por sua vez, no sistema de pistolagem, personifica ou simboliza a causa que impede que algum interesse por parte dos mandantes se realize: “quem tem a morte encomendada é um obstáculo, uma coisa a ser sumariamente eliminada” (GUIMARÃES, 2010, p. 24). Ela pode, inclusive, ter uma participação ativa na rede da pistolagem, pois, ao ficar sabendo da possibilidade de um atentado contra ela, pode fornecer mais dinheiro ao pistoleiro para que ele execute o mandante, constatou Cavalcante (2003, p. 71). Outros agentes da pistolagem, citados por Barreira (1998, p. 37) e Cavalcante (2003, p. 204): o ajudante do crime ou ator coadjuvante, cuja função é proteger a retaguarda do pistoleiro, mas, caso necessário, também pode entrar em ação; os “apontadores” ou “limpadores de terreno”, cuja função é sinalizar para o pistoleiro os movimentos da vítima e assegurar se o local está seguro.

O crime, para ser enquadrado como de pistolagem, de acordo com Barreira (1998, p. 46, 149), tem que ser realizado por um autor material, que é o executor de uma ação denominada “serviço” ou “trabalho”, que o faz em troca de uma quantia em dinheiro ou com pagamento de uma dívida adquirida moral ou economicamente (numa lógica da ambição), oferecida por um autor intelectual, que é o mandante da ação. Enquanto, segundo Barreira (1988, p. 20, 92, 94, 95, 106), o crime por vingança é carregado de valores, já que ocorre para redimir um sangue derramado, tendo como fio condutor as brigas ou disputas de família, o crime de encomenda ou de pistolagem⁹⁵ é, em princípio, destituído de valores éticos, sendo mediado, simplesmente, pela necessidade financeira para superar a condição de pobreza e pela ganância ao dinheiro, numa busca pelo “lucro fácil”. É um “crime mediante pagamento de dinheiro” (BARREIRA, 1998, p. 106). Além do dinheiro, o uso de arma mortífera são aspectos essenciais para a compreensão deste crime. Guimarães (2010, p. 71) argumentou que o crime de encomenda manifesta-se como um processo racional e calculado, não dando lugar à espontaneidade, nem às emoções, como raiva ou fúria. Ainda escreveu que nesse crime há sempre um propósito, uma ponderação entre meios e fins, entre custo e benefício: “A pistolagem, enquanto técnica de matar é racional e livre de emoções” (GUIMARÃES, 2010, p. 71).

⁹⁵ De acordo com Barreira o “crime de pistolagem” “é uma expressão policialesca ou, mesmo sensacionalista, sendo o delito classificado como crime de homicídio ou latrocínio” (1998, p. 149). O assassinato cometido por crime de roubo é latrocínio, enquanto que o crime que elimina alguém é homicídio. Numa taxonomia mais chegada ao clássico, está o homicídio pecuniário, do latim *pecunia*, igual a dinheiro, ou seja, assassinio por encomenda contra certa retribuição em dinheiro. O substantivo *pistola* (do alemão *pistole*) é arma de fogo, termo que ficou generalizado para todas as armas mortíferas (espingarda, revólver, escopeta, etc.) usadas pelos criminosos de aluguel. Daí vem a expressão “crimes de pistolagem”, reiterou Barreira (1998, p. 149).

A prática da pistolagem por parte de um pistoleiro do Nordeste difere daquela realizada por um pistoleiro da Amazônia, no que concerne às suas relações com a honra. Por isso as definições quanto ao crime de pistolagem são diferentes entre os estudiosos que se atentaram ao sertão nordestino, como Barreira (1998) e Cavalcante (2003), e os que se debruçaram sobre o interior amazônico, caso de Guimarães (2010).

A pistolagem nordestina está ligada histórica e socialmente à honra, mesmo na sua versão profissional, por nascer como instrumento de mediação das lutas político-familiares. Apesar de Barreira (1998) tomar o cuidado para separar crime de pistolagem (de encomenda) e crime de vingança (de honra), pautando-se no Relatório Final da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pistolagem (1992/1994), assim como nas suas pesquisas de campo, as abordagens de Cavalcante (2003, p. 195-200) e a do próprio Barreira (1998, p. 93-106, 157) mostraram que os limites, na prática social, entre esses dois tipos de crimes são tão tênues que eles podem se tocar durante a ação do pistoleiro. Isso porque um pistoleiro pode realizar um único crime motivado tanto pelo dinheiro quanto pela vingança, como é o caso do pistoleiro valentão Suçuarana (CAVALCANTE, 2003, p. 195-200) e do pistoleiro Miranda, em alguns dos seus serviços (BARREIRA, 1998, p. 93-106), citados pelos pesquisadores. De acordo com Barreira, “não existe, neste sentido, uma conduta única: mata-se por fidelidade e mata-se por dinheiro. Atualmente, não há mais relação entre fidelidade e dinheiro, e sim entre problemas interpessoais e dinheiro [...]” (1998, p. 157). Guimarães anotou que “a pistolagem, no sertão nordestino, está intimamente ligada aos crimes de honra e vingança que envolverá diversas famílias” (2010, p. 96). A pistolagem amazônica em conflitos pela posse da terra e/ou pelo usufruto dos recursos naturais do Pará, no entanto, não está associada à noção de honra, tese sustentada por Guimarães (2010, p. 96).

Os pistoleiros de Aquino que aparecem em “Matadores”, *Cabeça a prêmio* e *O invasor* são originários da tradição da pistolagem nordestina, ainda que atuem em várias partes do Brasil. Suas ações podem ser motivadas não apenas por interesses econômicos, mas também por certos tipos de ressentimentos. Sendo assim, eles nem sempre conseguirão realizar um crime de encomenda isentos de sentimentos ou valores. Em *Cabeça a prêmio*, a misantropia de Brito o auxilia em seu trabalho como matador de aluguel: “Na verdade, Brito não gostava de gente. E isso facilitava um pouco seu trabalho” (AQUINO, 2003a, p. 10). A técnica profissional de Zé Emídio, personagem do conto “Matadores”, aparece misturada com o seu ódio pelas vítimas: “Zé Emídio era conhecido por nunca recusar uma empreitada, fosse quem fosse o mandante ou a vítima. Ele mesmo dizia que, ao receber a fotografia, já passava a odiar seu alvo, o que facilitava” (AQUINO, 2003b, p. 125). Os maus tratos às vítimas realizadas por Anísio,

pistoleiro de *O invasor*, talvez não sejam apenas um dos seus serviços oferecidos aos clientes, mas também expressão de seu sadismo. Numa conversa com os contratantes Alaor e Ivan, o matador propõe:

Anísio olhou a fotografia por um instante.
 Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer...
 Aquela dureza que eu havia detectado antes reapareceu em seus olhos. Alaor me surpreendeu:
 Hum, gostei. E como é que você está pensando em fazer isso?
 Tem vários jeitos, Anísio disse. Uma vez um figurão me contratou para dar um jeito no camarada que estava comendo a mulher dele e pediu que eu maltratasse bastante o cara.
 E o que você fez?, Alaor se interessou.
 Primeiro, eu amarrei o cara bem amarradinho. Depois, arranquei as unhas do pé dele e furei os dois olhos (AQUINO, 2011, p. 16)

Nestes exemplos, a “ambivalência de pistoleiro e vingador” (BARREIRA, 1998, p. 157), presente entre os pistoleiros de origem nordestina, também é constatada entre os pistoleiros de Aquino herdeiros da tradição da pistolagem nordestina. No caso dos pistoleiros de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a honra aparentemente não está contida na ação dos matadores, ponderando que estão inseridos no sistema de pistolagem amazônica.

Barreira (1988, p. 13-14, 37) argumentou que os crimes de pistolagem no sertão nordestino do Brasil, realizados até a década de 1990, geralmente estavam ligados a três grandes vertentes. A primeira delas é a utilização dos pistoleiros nos assassinatos de adversários políticos, algo que demonstra a importância do voto como sustentáculo de poder – aqui o pistoleiro contribui para a reprodução do mando político. A segunda diz respeito aos pistoleiros sendo usados no assassinato de camponeses (especialmente líderes), mostrando, assim a relevância da propriedade territorial – aqui o matador contribui para preservar a dominação político-econômica. A terceira concerne à participação dos pistoleiros em crimes passionais. Estas vertentes são expostas nas narrativas de Aquino, como no segundo capítulo de *Cabeça a prêmio*, onde o pistoleiro Brito é contratado para matar um radialista que se opunha a um candidato político da cidade de Apucarana (crime político); em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* temos pistoleiros contratados para matarem sindicalistas, no contexto dos conflitos entre mineradores e garimpeiros (crime contra a terra, migrantes e garimpeiros); em *O invasor*, Anísio é contratado para matar o sócio majoritário de uma empresa de engenharia (crime de encomenda, mas com tonalidade também de um crime passional).

Agora que pontuamos os traços gerais das culturas da pistolagem brasileira teremos condições de analisar o mundo da pistolagem de Aquino, mostrando como ele está estruturado. Faremos isso na próxima seção.

3.2 Os pistoleiros de Aquino

3.2.1 A permeabilidade entre policial e bandido na figura do herói pistoleiro

O herói do romance *noir*, um detetive particular, pode aparecer nas narrativas como sendo um ex-policial, como é o caso de Marlowe, herói de Chandler (2016). No romance *Adeus minha querida*, a personagem Anne Riordan pergunta para Marlowe: “Como faz alguém para ser detetive? O senhor não se incomoda se eu o sabatinar um pouco?”. A resposta, vem logo em seguida: “A maior parte de nós é de ex-policiais” (CHANDLER, 2016, p. 127). Policial e detetive têm uma matéria-prima em comum: o senso de justiça. Ainda que os romances *noir* mostrem a corrupção da justiça, o herói detetive é contra o sistema corrupto. Continental Op, por exemplo, torna-se uma *persona non grata* para os corruptos da cidade de Personville (“Cidade da Pessoa”) – também chamada de Poisonville (“Cidade do Veneno”) – por ele deflagrar o sistema de corrupção e crime organizado existente ali. Continental Op admite para si próprio: “Meu único plano é desencavar todo e qualquer tipo de trabalho sujo que possa comprometer os outros e acabar com a farrá” (HAMMETT, 2002, p. 104). Na paródia realizada pelos romances de Aquino, o herói não está contra o sistema, mas integrado nele. Não faz uso da relação entre policial-detetive, tão cara à tradição do romance *noir*, mas sim da relação policial-bandido. Deste modo, a injustiça não se torna apenas um ingrediente em seu herói, mas o constitui por inteiro. A identificação entre policiais e bandidos aparece nas narrativas de Aquino centralizada na figura do pistoleiro-herói. Ambas as profissões lidam com a mesma matéria-prima, a violência, seja de maneira estrutural ou simbólica, e com seus desdobramentos, como o crime.

No conto “Matadores”, o pistoleiro Alfredão veste uma jaqueta preta que alude à de um policial, talvez menção irônica aos detetives típicos dos romances policiais problema e clássico: “Ele vestia uma jaqueta de couro que lhe dava um ar suspeito. Aquele tipo de sujeito que basta uma olhada para saber que está armado” (AQUINO, 2003b, p. 115). Em *Cabeça a prêmio*, a dupla de matadores Brito e Albano já havia trabalhado na polícia. Brito havia sido “expulso da polícia” (AQUINO, 2003a, p. 96). Atuando como pistoleiros, ambos foram considerados suspeitos por suas amantes – as personagens Rosamaria e Marlene, de Brito, e Odete, de Albano

– como sendo policiais (AQUINO, 2003a, p. 67-68). Segue um exemplo a partir de um trecho do diálogo entre Brito e Rosamaria:

A Odete acha que é tudo mentira essa história de vocês serem compradores de boi.
 Ele sorriu.
 Ah, é?
 Ela disse que vocês estão aqui por outro motivo [...]
 Vocês são da polícia?
 Brito contraiu os músculos do corpo. E pensou em Marlene, um segundo antes de ejacular. Ela também achava que ele era da polícia (AQUINO, 2003a, p. 68).

A identidade de Brito e de seu parceiro Albano é questionada por suas amantes. Os dois são pistoleiros, mas se apresentam publicamente como compradores de boi, profissões típicas das regiões rurais do Brasil. Ainda que suas roupas remetam aos homens do campo, seus comportamentos reportam aos homens de ação que tentam administrar a violência. Noutro trecho, o mandante Mirão deseja que Brito mate uma pessoa – fazendo uso do eufemismo “cuidar dele” –, e este acaba cedendo graças à sua condição financeira:

É quanto esse trabalho vale. Você acha que é capaz de cuidar dele para nós?
 Vivendo de bicos como estava, Brito calculou que precisaria de pelo menos dois anos para juntar aquela quantia. E entendeu na hora o que esperavam dele. Depois de expulso da polícia, nunca mais tivera um trabalho fixo. Vivia como dava (AQUINO, 2003a, p. 96).

Brito aceita o convite de Mirão para ser seu pistoleiro particular. Com isso deixa de viver de “bicos”, ou seja, de trabalhos informais e esporádicos que o condicionavam a uma vida de subsistência – “vivia como dava”. A expressão “Depois de expulso da polícia”, situada no contexto onde há o anúncio do ingresso do personagem na pistolagem, é tática irônica que sinaliza a permeabilidade entre a polícia e bandido representada na figura do pistoleiro.

3.2.2 Competência, *performance* e organização social dos pistoleiros de Aquino

O invasor traz um único matador de aluguel: o personagem Anísio; sequer há referências de outros pistoleiros neste romance. “Matadores” traz um total de cinco pistoleiros. Três deles trabalham para Turco, os protagonistas Múcio, Alfredão e o aprendiz. Os outros dois são contratados pelo inimigo de Turco e responsáveis pelo assassinato de Alfredão, sendo um deles caracterizado apenas como “forte, de macacão” e o outro como “ruivo, barbudo” (AQUINO, 2003b, p. 117). *Cabeça a prêmio* sublinha cinco pistoleiros que trabalham, em algum momento, para os irmãos Menezes, a saber, Brito e seu parceiro Albano, Afrânio, Lucas Cerqueira e um

“outro pistoleiro”, responsável pela morte de um líder de uma associação de trabalhadores: “O sindicalista Josué, naquele momento, teve sua vida poupada. Involuntariamente. Ganhou uma sobrevida de mais três meses, depois do que outro pistoleiro o matou” (AQUINO, 2003a, p. 133). Também é citado Dionélio Bezerra, o Lelé, totalizando, assim, o número de seis pistoleiros somente neste romance. Há inúmeros pistoleiros em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, contratados por uma mineradora para eliminar garimpeiros pertencentes ao sindicato: “Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três cadáveres. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio” (AQUINO, 2005, p. 30). Dentre os pistoleiros citados pelo nome, encontramos Guido Girard, responsável pela morte do personagem Chang, e Chico Chagas. Outro é chamado apenas de “pistoleiro paraibano” (AQUINO, 2005, p. 216).

No texto paródico de Aquino, o tipo físico de seus pistoleiros de Aquino faz lembrar o dos detetives durões do romance *noir*, porém misturados a um jagunço nordestino. Notemos a descrição física do matador Lucas Cerqueira, em *Cabeça a prêmio*: “Forte, atento. Um rosto de traços toscos e olhar duro. A idade, indefinida: alguma coisa entre os quarenta e os cinquenta anos, mais para os cinquenta. O cabelo, bem cortado, estava ficando grisalho” (AQUINO, 2003a, p. 104). Quanto ao personagem Anísio, de *O invasor*: “Era um homem atarracado, de braços fortes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar” (AQUINO, 2011, p. 10). Além disso, Anísio é “fodão”, termo pejorativo que denota uma pessoa que é dona de si, que sabe o que faz. A aparência do pistoleiro Chico Chagas, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, faz lembrar a de um jagunço.

Ele usava botas, calça social e uma camisa vermelha de mangas compridas, abotoada no colarinho e nos punhos. Em cima disso tudo, um chapéu preto de feltro e um rosto ossudo, equino. Seu bigode tinha sido moda nos anos 50 e os olhos boiavam por trás das lentes esverdeadas dos óculos. Olhos de sapo (AQUINO, 2005, p. 64).

Ele é migrante nordestino, antiquado – “Seu bigode tinha sido moda nos anos 50”. Têm “olhos de sapo”, ou seja, “olhos míopes” (AQUINO, 2005, p. 64). Numa cidade sempre quente, como a cidade do garimpo, veste botas, calça social e camisa de mangas compridas. Sua face é associada a de um animal, pois tem um “rosto ossudo, equino”, fazendo lembrar um detetive *noir*. Assim, é característico de Aquino delinear seus pistoleiros como sendo uma mistura de detetive *noir*, jagunço sertanejo e de aparência animal.

O instrumento de poder manejado com fins profissionais pelos pistoleiros de Aquino é a arma de fogo. Para matar, Brito e Anísio usam revólveres calibre 38 (AQUINO, 2003a, p. 50, 81; 2011, p. 64); a mesma arma foi comprada pelo herói de *O Invasor* com a intenção de matar seus inimigos Alaor e Anísio, apesar de não utilizá-la: “[...] Era um revólver clandestino. Um trinta e oito niquelado, com o número de série raspado. A primeira arma que eu segurava na vida” (AQUINO, 2011, p. 101). Em *O Invasor*, caso Anísio tenha sido o autor da morte de Silvana, ele teria recorrido à uma pistola nove milímetros: “A bala que matou o homem saiu de um revólver trinta e oito. As balas que atingiram a mulher foram disparadas por uma pistola nove milímetros” (AQUINO, 2011, p. 64).

Vale ressaltar que os estudos sociológicos aos quais nos remetemos tratam sobre o uso da arma pelos pistoleiros nas décadas de 1990/2000, período histórico paralelo à publicação dos romances de Aquino. Certamente os matadores dos dias atuais, na sociedade brasileira, não privilegiam apenas o uso de armas de fogo calibre 38 e nove milímetros, mas também armamentos pesados. Considerado isto, a calibre 38 é, segundo Cavalcante (2003, p. 168, 169, 204), a arma mais procurada pelos pistoleiros por se tratar de um revólver pequeno, de cano longo e potente, cuja munição é fácil de ser encontrada. Sobre a pistola, Cavalcante (2003, p. 168) escreveu, em seu estudo publicado no ano de 2003, que sua munição não era tão fácil de ser encontrada e só era vendida nas lojas especializadas que exigem o registro. Ainda de acordo com Cavalcante, as armas escolhidas e manejadas pelos pistoleiros não são apenas objetos de experiência, mas comportam uma gramática do social, sendo que “seu uso é normalmente exclusivo do mundo masculino, é fonte de poder e segurança” (2003, p. 170).

O uso da arma está presente na vida cotidiana enfrentada pelo homem, na qual ele atua, vive e exercita os seus desejos, como por exemplo: sentir-se potente com a arma, defender-se de um ataque, defender a sua honra ou a de um amigo, usá-la para a morte por encomenda. Para o pistoleiro, ela faz parte do seu corpo, é uma extensão da sua mão, a destreza com ela garante-lhe a fama (CAVALCANTE, 2003, p. 170).

Dentro de um sistema rigoroso onde o poder, a violência e o mercado dão as cartas, os pistoleiros de Aquino se empenham na conquista de mulheres movidos não apenas pelas paixões (Múcio, de “Matadores”, pela mulher de Turco, e Brito, de *Cabeça a prêmio*, por Marlene), fetiches (o aprendiz em relação à japonesa, em “Matadores”) ou idealizações românticas (Brito por Marlene), mas também para adquirirem um capital simbólico que represente o poder do macho. “Grana, poder e pau grande” (AQUINO, 2003b, p. 131) qualificam o alto nível do *status* social do traficante Turco no submundo de “Matadores”. O olhar fetichizado do pistoleiro aprendiz, que focaliza uma garota de programa mestiça – “A

japonesa tinha rosas estampadas nas meias. E eu não conseguia de parar de olhar para ela” (AQUINO, 2003b, p. 115) – contrasta com a decadência de Alfredão, um pistoleiro que foi abandonado por sua mulher e seus dois filhos – “Sabia que a mulher dele tinha se mandado para Minas com os dois filhos, e ele não foi atrás para não ter de matá-la, segundo dizia aos que o conheceram nessa fase” (AQUINO, 2003b, p. 121). Outros exemplos confirmam a dominação dos pistoleiros sobre suas mulheres, como Brito em relação à Rosamaria, e Albano em relação à Odete, ambos de *Cabeça a prêmio*. Isso corrobora com a construção social da relação amorosa na cultura da pistolagem, revestida de significações que expressam a ordem do masculino e do feminino, em um contexto onde, nas palavras de Cavalcante, “as mulheres são passivas, ordeiras, obedientes, monogâmicas; os homens são ativos, inquietos, migrantes, poligâmicos [...]” (1998, p. 217).

No entanto, as narrativas de Aquino invertem o negócio do desejo que permeia a cultura da pistolagem ao apresentar personagens femininas que, ainda que subjugadas ao machismo, conseguem dominar seus amantes pistoleiros. Referimo-nos à mulher de Turco, amante de Múcio, que no capítulo 2 de “Matadores” zomba do grande pistoleiro ao jogá-lo contra seu marido, um poderoso traficante: “ ‘Você poderia matá-lo, não é? Isso resolveria as coisas para a gente’. Múcio levantou bruscamente e foi até a janela. Quando se voltou, a voz denunciava a irritação que sentia: ‘Você é louca de propor uma coisa dessas...’ ” (AQUINO, 2003b, p. 128). Em *O invasor*, Paula, garota de programa, é contratada por Alaor, integrante de um grupo de crime organizado paulistano, a fim de vigiar Ivan; este, no entanto, acaba se apaixonando por ela. Em *Cabeça a prêmio*, Marlene, cafetina e garota de programa, ocupa os desejos e os pensamentos do herói Brito. Estas personagens são ativas, agem pela paixão, mas também por interesses econômicos, não são monogâmicas ou mulheres de um só homem. Todas essas personagens femininas – e poderíamos citar Lavínia, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, apesar dela não ser amante de um pistoleiro – são pivôs dos conflitos vividos por cada um dos protagonistas referidos. Deste modo, a literatura de Aquino questiona os lugares-comuns não apenas da sociedade brasileira, mas também coloca em xeque certa imagem da pistolagem. Se, os pistoleiros-heróis das narrativas de Aquino controlam o destino de vida e morte de outras pessoas, eles não têm controle sobre suas vidas emocionais.

Cavalcante (2003, p. 20, 155-157) identificou três tipos de pistoleiros na região jaguaribana que merecem ser contrastados e comparados com os pistoleiros de Aquino, a fim de entendermos melhor estes últimos. O pistoleiro tradicional é aquele que está ligado a um

dono, a um patrão⁹⁶ – como um fazendeiro ou um coronel –, não tendo autonomia para praticar crimes de pistolagem se não houver a ordem desse superior. A relação ocorre por laços de fidelidade, existindo entre as partes, patrão e empregado, uma troca de favores e um rígido código de honra. Esse pistoleiro não se ausenta dos limites geográficos determinados pelo patrão, como a fazenda. Segundo a pesquisa de Cavalcante (2003, p. 156), este tipo de pistoleiro se encontra em extinção, devido à “modernização” das estruturas dos poderes locais: “A pistolagem não desapareceu, mas mudou bastante. O pistoleiro tradicional já está acabando, sendo que hoje existem vários tipos de matadores de gente” (CAVALCANTE, 2003, p. 154). Já o pistoleiro avulso, ainda nas palavras de Cavalcante (2003, p. 156), é aquele caracterizado pela autonomia, funcionando como um prestador de serviço, sem ligação a nenhuma hierarquia de mando. Encara a prática da pistolagem como uma profissão, não mantendo laços de fidelidade/amizade com um patrão. Sua trajetória espacial é determinada pela procura dos seus serviços. Sendo assim, o seu corpo é móvel e nômade, em deslocamentos constantes, não se fixando em um só lugar. Existe na vida deste pistoleiro um outro agente, além do mandante, a saber, o intermediário; é por ele que se arma a sua teia de relações e trabalho. O pistoleiro bandido, por sua vez, segundo Cavalcante (2003, p. 156), é aquele que realiza atividades múltiplas como matar, roubar, assaltar, sequestrar, estuprar. Envolve-se constantemente com a profissão de assaltante de bancos e de cargas de caminhão. Por ser um agente de práticas múltiplas, não se define apenas como matador. A honra e o grupo em que atua são efêmeros, fazendo-se e desfazendo-se rapidamente. É também chamado de “elemento”, “marginal”, “sem-vergonha”, “cabra ruim da peste”, “pervertido”, “crápula”. Apesar das peculiaridades de cada tipo, todos tem um traço em comum, de acordo com Cavalcante (2003, p. 155), a saber, matam por vingança e por dinheiro (crime de encomenda realizado pelo pistoleiro, mas motivado pela vingança de um terceiro, o contratante).

Cavalcante (2003, p. 195) não hesita em reconhecer que há pistoleiros que se posicionam nos entremeios daqueles três tipos, como é o caso do valentão, encontrando-se entre o avulso e o bandido. O valentão, consoante Cavalcante (2003, p. 195-200), é aquele que sabe usar a amar e tem a coragem de enfrentar um serviço de pistolagem, aliado à violência e à astúcia. Como exemplo, cita um matador de aluguel chamado Suçuarana, que não matava apenas por dinheiro, mas por prazer (traços de sadismo).

⁹⁶ Cavalcante (2003, p. 208) frisou que o patrão é uma espécie de pai e padrinho, enquadrado no sistema de patronagem, baseado em relações recíprocas entre patrões e empregados. O patrão é a pessoa que usa sua influência para assistir e proteger o empregado e, em troca, o empregado provê certos serviços ao patrão. A relação do pistoleiro para com o patrão é o de uma “amizade religiosa”, marcada por uma “devoção especial”.

Vejo em Suçuarana um exemplo extremo da lógica de um estilo exercido hoje na pistolagem: o do pistoleiro que não só está ligado aos esquemas de pistolagem comercial ou contratual, em que é pago pelo uso da força de trabalho, mas que também usa o revólver para *limpar* o que chama de “elementos perturbadores da ordem social” ou “elementos maléficos à sociedade”. Pude observar que, no depoimento de Suçuarana, ele não concebe a pistolagem como crime *vulgar*. Para ele, ela é a “possibilidade de um trabalho em que o pistoleiro usa da sua arte para ganhar dinheiro e, muitas vezes, fazer justiça, limpando do meio social os elementos danosos” (Cavalcante, 2003, p. 198).

O modelo sugerido por Barreira (1998, p. 42, 154-155) inclui três tipos de pistoleiros. Há o pistoleiro tradicional, que possui fortes marcas com o passado, permanecendo a maior parte do tempo no interior de uma propriedade rural e sendo protegido por um proprietário de terra. Isso não o impede, entretanto, de realizar serviços no interior de uma rede mais ampla que envolve intermediários e espaços de atuação mais amplos. Barreira argumentou que “este pistoleiro tradicional vive uma ambivalência entre o antigo e o moderno, entre uma proteção personalizada e uma proteção difusa, que decorre da possibilidade de profissionalização dos serviços” (1998, p. 154). O outro tipo de pistoleiro é o ocasional. É assim chamado por realizar serviços eventuais, episódicos, que sequer necessitam de um intermediário, sendo o contato realizado diretamente pelo mandante. Leva uma vida de legalidade por conta do total anonimato de suas ações. Ele não possui uma participação consolidada no sistema de pistolagem. Há, também, o pistoleiro profissional. Ele pertence à rede de pistolagem e a sua principal atividade é o crime de mando. Segundo Barreira (1998, p. 154-155), ele é geralmente protegido por mandantes (poder econômico), órgãos de segurança (poder político), contando com uma certa conveniência da justiça (poder judicial) – isso é chamado de rede de proteção. Este pistoleiro não possui uma rede fixa, fazendo do nomadismo a sua proteção. Também é constantemente deslocado para fazer serviços em diferentes partes do país. Sua contratação é viabilizada pelo intermediário. A tipologia feita por Barreira traz a evolução do pistoleiro, considerando o processo de sua profissionalização, que vai do antigo ao moderno. A partir das classificações de Cavalcante (2003) e Barreira (1998), Guimarães (2010, p. 102) notou que nos conflitos agrários do Pará o predomínio é do pistoleiro profissional ou avulso.

Comparando essas classificações quanto aos tipos de pistoleiros com os personagens de Aquino que exercem a função de pistoleiros, constatamos algumas aproximações, mas também distanciamentos. Nossa primeira observação é que todos os pistoleiros de Aquino podem ser classificados como profissionais, no sentido de atuarem no interior de uma complexa rede que promove o crime à nível transnacional ou restrito à uma megacidade como São Paulo. O intermediário aparece em *O Invasor*, no principal crime do romance: Alaor e Ivan (mandantes), delegado Norberto (intermediário), Anísio (pistoleiro) e Estevão (vítima). Dentre os principais

pistoleiros de Aquino, Anísio é o único que não se desloca geograficamente, mas isso pode ser relativizado pelo fato dele trabalhar em uma grande metrópole, a capital paulista, onde a demanda de trabalho é considerável se comparada com as cidades de médio e pequeno porte.

A segunda observação é que os pistoleiros de Aquino matam por amor ao dinheiro, numa ação voltada ao crime de encomenda. Eles são indivíduos que veem no assassinato de aluguel um filão de mercado que lhes permite não estabelecer vínculos com o trabalho formal e assalariado. O pistoleiro Anísio, de *O invasor*, pede aos contratantes a quantia de vinte mil reais para eliminar Estevão.

Quanto você quer para fazer o serviço?, eu perguntei, tentando amenizar o clima na mesa.

Vinte mil. Metade agora e metade depois.

Considerarei a possibilidade de discutir aquele preço, mas desisti ao notar a maneira como Anísio me encarava. A pasta sob a mesa continha dez mil.

Tá bom, eu disse, e percebi que Alaor fazia uma careta [...] (AQUINO, 2011, p. 15).

O pagamento monetário, em dinheiro vivo, é recebido por Anísio em duas partes, sendo a primeira no ato do contratação e a segunda depois de efetuado o “serviço”. A força de trabalho do pistoleiro é comprada pelo detentor do capital, os contratantes Ivan e Alaor. Nestes termos, no mundo da pistolagem de Aquino, o dono do capital está no alto da escala hierárquica, enquanto o pistoleiro é apenas um trabalhador que ocupa a função subordinada de matar e deixar viver, ambos conformados à divisão social do trabalho. O papel dos pistoleiros de Aquino é assegurar os controles políticos e sociais dos contratantes no submundo brasileiro. O traficante Mirão, de *Cabeça a prêmio*, comerciante de drogas e de armas de fogo, contrata pistoleiros visando a sua segurança pessoal, a proteção dos seus bens, negócios e propriedades contra a interceptação da polícia, a preservação dos seus espaços de domínio contra a invasão das quadrilhas concorrentes, além de se vingar de crimes de honra cometidos por membros de sua família de criminosos ou por terceiros (AQUINO, 2003a, p. 68, 125-126).

A terceira observação é que os pistoleiros de Aquino matam por amor ao dinheiro, sendo que o crime de encomenda é destituído de valores éticos, mas também podem matar por ressentimento, descontando em uma terceira pessoa o que uma segunda lhe fez. Assim, o crime de vingança é simulado em uma ação carregada de valores. Zé Emídio, por exemplo, pistoleiro tradicional que aparece em “Matadores”, deixava suas assinaturas nas vítimas ao cortar seus dedos mínimos da mão esquerda, num “gesto vaidoso”. Múcio, seu aprendiz, faz o mesmo,

porém através de um “gesto romântico” (AQUINO, 2003b, p. 126).⁹⁷ Aqui “vaidade” denota vanglória mesquinha e “romântico” remete à empatia imitativa pela arte do crime, duas palavras carregadas pelas tintas do sentimento pequeno-burguês, porém, aplicadas por meio do irônico às ações de pistoleiros vagabundos e rudes.

O ódio de Zé Emídio em relação às suas vítimas talvez possa ser explicado pela noção de desejo triangular girardiana.⁹⁸ Este sujeito desejava seus alvos mediado pela inveja em relação aos poderosos contratantes e governantes oficiais do país. Ao receber uma versão do real (fotografia) das suas vítimas, fazia disso sua própria realidade, já sendo sustentado pelo ódio desde o início de sua ação: “Ele mesmo dizia que, ao receber uma fotografia, já passava a odiar seu alvo, o que facilitava” (AQUINO, 2003a, p. 125). Cavalcante (2003, p. 154) disse que o bom pistoleiro costumeiramente já adquire raiva pela vítima logo depois dela lhe ser apresentada pelo mandante. Também afirmou que o pistoleiro valentão não apenas mata por dinheiro, mas também por desgosto em relação à certos tipos de pessoas (CAVALCANTE, 2003, p. 198). Assim, Zé Emídio reúne as qualidades do pistoleiro tradicional (arcaico) com a pistoleiro valentão (moderno), pois mata por amor ao dinheiro e por desamor ao mundo. O assassinato realizado por Zé Emídio é, então, prova de uma revolta fracassada articulada por um ressentimento onde o herói busca um mediador no rival abominado. O caráter de reação que caracteriza a experiência do personagem nesse tipo de mediação, onde ele busca um mediador no rival abominado, é definido por Girard como “ressentimento”: “A admiração apaixonada e a vontade de emulação esbarram no obstáculo, em aparência, injusto que o modelo opõe a seu discípulo e recaem sobre este último sob a forma de ódio impotente [...]” (2009, p. 35). Evidencia-se, então, no ato de Zé Emídio, uma impotência para enfrentar a sociedade injusta, violenta, opressora e excludente. De certo modo, isso guarda semelhanças com o protagonista de “O cobrador”, de Rubem Fonseca (1989). Em *O invasor*, o matador Anísio também tem em mãos a fotografia de sua vítima (Estevão):

⁹⁷ Cavalcante (2003, p. 124) afirmou que cortar ou retalhar alguma parte do corpo do vingado é uma prática comum por parte do pistoleiro, e a cada uma delas é atribuída um significado. Por exemplo: “cortas as mãos é prova de que a pessoa era ladrão; cortar a língua significa que a pessoa falou demais; cortar os pés significa que a pessoa andou onde não devia; cortar a genitália masculina significa que a pessoa cometeu alguma violência” (CAVALCANTE, 2003, p. 124).

⁹⁸ Segundo Girard (2009, p. 34), o desejo entre dois sujeitos não é espontâneo – isto é, que está enraizado no objeto e somente nele –, mas sempre mediado por um terceiro que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. Isso quer dizer que o sujeito desejante, ao imitar o mediador/modelo, deseja os objetos que este possui e faz o possível para se apoderar deles, expressando, desse modo, um desejo segundo o Outro. Assim, supõe-se aqui uma complexa relação triangular, onde o desejo é sempre mimético, e o impulso em direção ao objeto é, no fundo, impulso na direção do mediador.

Anísio ficou satisfeito com a decisão. E quis saber se havíamos trazido uma fotografia de Estevão. Alaor pegou a pasta, abriu o zíper e mostrou uma foto em que aparecíamos os três na empresa, diante da maquete de um condomínio que tínhamos lançado. Anísio pegou a foto para examiná-la, Alaor colocou o dedo sobre Estevão: O Estevão é este aqui, o de barba. Não vá se enganar e matar um de nós, hein? A brincadeira deixou Anísio contrariado. Alaor percebeu e retirou o dedo, como se tivesse levado uma picada (AQUINO, 2011, p. 15-16).

Através de um gesto – “pegou a foto para examiná-la” – e de um olhar detetivesco – “olhou a fotografia por um instante” (AQUINO, 2011, p. 16) –, Anísio reproduz o seu ódio pela sociedade ao esquadrihar uma versão fotografada do real. O matador deseja a vítima mediado pelos ângulos, recortes e enfoques dados por terceiros. Sendo assim, na literatura de Aquino o real nunca é encarado de frente, como se fosse natural, mas é espelhado por meio de uma produção humana. Durão e seguro de si, como um detetive do romance *noir*, Anísio não admite a intervenção em seu trabalho de um dos autores intelectuais do crime. O antagonismo social entre Anísio e Ivan é perceptível: “a oposição entre a voz do ‘cliente’ e a do matador manterá a tensão da narrativa o tempo todo” (ALVES, 2014, p. 28).

O comentário irônico em tom de “brincadeira” feito por Alaor apenas deixou Anísio “contrariado”, mas não favorável ao interlocutor. A “picada” metaforiza a reação violenta do matador sobre aqueles que opinam sobre seu modo de agir. Isso quer dizer que Anísio recusa a intervenção dos representantes da classe média na efetuação de seu ódio, ainda que estéril e impotente, contra o mundo. Estes exemplos mostram que o desejo pelo dinheiro comanda as ações dos pistoleiros de Aquino – como de Zé Emídio, Brito e Anísio –, traçados pelo ressentimento. Zé Emídio não é somente um “bom pistoleiro” – que, na acepção de Cavalcante (2003, p. 188), é aquele que atira bem, que cumpre o trabalho com eficiência, que é rápido, astuto, discreto, sigiloso, que tem bom currículo e boa procedência –, sendo frio e calculista, mas também sabe odiar na medida certa, um ódio que não afeta a qualidade do seu serviço. Por conseguinte, no tratamento de Zé Emídio com suas vítimas não há uma “perfeita neutralidade e distanciamento” (BARREIRA, 1998, p. 84), nem a ideia de que “a relação que o pistoleiro estabelece em relação à vítima é de completo distanciamento. Quem puxa o gatilho, não sente pena nem ódio de seus alvos” (GUIMARÃES, 2010, p. 110), como ocorre na pistolagem moderna. A literatura de Aquino, então, questiona certa imagem da pistolagem brasileira.

A quarta observação é que os pistoleiros das narrativas de Aquino são híbridos quando comparados às tipologias dos pistoleiros oferecida por Cavalcante (2003, p. 155-157). Dentre os personagens de Aquino, há os matadores de aluguel que trabalham para um patrão fixo, como é o caso do aprendiz, Alfredão, e também Múcio, de “Matadores”; depois de um tempo, Múcio

aceitou trabalhar somente para Turco: “Nunca havia trabalhado para um patrão fixo, preferindo as empreitadas. Mas na situação em que estava, vivendo às custas de mulheres, aquela não era uma má ideia. E aceitou o convite para trabalhar com o Turco” (AQUINO, 2003b, p. 127). Dentre aqueles que trabalham para um patrão fixo aparecem Brito, Albano e Lucas Cerqueira, de *Cabeça a prêmio*, que servem aos irmãos Menezes. Há, no entanto, pistoleiros de Aquino que trabalham por empreitada. Cavalcante observou que “ser empreitado significa ser contratado para matar alguém. O valor de uma empreitada depende da vítima e do pistoleiro, é uma operação econômica; um bom pistoleiro custa caro” (CAVALCANTE, 2003, p. 187-188). Este tipo de serviço também é oferecido por pistoleiros avulsos como Zé Emídio e Múcio (no início de sua carreira), ambos de “Matadores”, e Chico Chagas, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Anísio, matador de *O invasor*, ainda que esteja vinculado ao crime organizado dirigido pelo delegado Norberto, também labora por empreitada. Este personagem reúne aspectos do pistoleiro tradicional, no que concerne ao seu agenciamento através do intermediário Norberto, do pistoleiro avulso, pois trabalha por empreitada, e também do pistoleiro valentão, por ocasião das múltiplas práticas que exercem no submundo do crime, como roubar, torturar, além de matar suas vítimas. Este exemplo mostra que Aquino está repensando a imagem da pistolagem brasileira, apontando a fluidez da tipologia dos pistoleiros, ao sugerir que isto ocorre devido às demandas do mercado. Noutros termos, a modernidade instalada no Brasil é comandada por um mercado capitalista que configura racionalmente as práticas de matadores profissionais.

Outro hibridismo, agora entre as tipologias do pistoleiro tradicional e do avulso, aparece em Brito. Apesar de morar sozinho em sua própria casa (situada em São Paulo), ele está à serviço de um patrão fixo, Mirão, que cumpre um papel próximo ao do antigo fazendeiro. Apesar da relação entre patrão (Mirão) e empregado (Brito) não refletir as condições de uma relação de compadrio, ela ainda não é tão desenvolvida como a da pistolagem em sua versão mais moderna. Por exemplo, entre Mirão e Brito sequer há a presença de um intermediário. Quando Brito não atua como pistoleiro, ele é o segurança particular de seu patrão: “Mirão estava em São Paulo para examinar um garanhão puro-sangue que pretendia comprar. Brito o acompanhava, na condição de motorista e guarda-costas” (AQUINO, 2011, p. 68). Ainda assim, o anonimato de Brito é preservado perante a sociedade. O herói de *Cabeça a prêmio*, devido ao seu despreço pelos seres humanos, algo que facilita sua profissão de matador, equivale ao pistoleiro valentão: “Brito estava contente por ter passado o dia em companhia de um número maior de animais do que de assemelhados. Os cavalos eram lindos” (AQUINO, 2003a, p. 70).

A quinta observação é que o mundo da pistolagem em Aquino não apenas destaca as ações dos pistoleiros no submundo do crime, nem somente se atenta aos seus vários tipos – tradicional, avulso, bandido –, ainda que os misturem para compor determinado personagem, mas também sugere haver uma estrutura hierárquica entre os pistoleiros. Os romances policiais de Fonseca (1973; 1990; 1991a; 1991b; 2003), de Patrícia Melo (2009; 2014) e de Garcia-Roza (1996; 2001), assim como as pesquisas sociológicas e antropológicas de Barreira (1998) e Cavalcante (2003), esclarecem que o pistoleiro está no nível inferior se comparado às posições de poder do mandante e do intermediário. O romance *O matador*, de Patrícia Melo (2009), faz questão de enfatizar que Máiquel é um pistoleiro que adquiriu *status* econômico e político, deixando de ser um justiceiro de bairro de periferia até se tornar “proprietário de uma empresa de matança” (MELO, 2009, p. 208). Assim, Máiquel gerencia pistoleiros que estão abaixo dele na posição hierárquica, mas o romance não destaca seu relacionamento com tais pistoleiros, mas sim com os empresários e políticos. Aquino, por sua vez, não apenas estabelece relações entre mandantes e pistoleiros (linha de poder vertical), mas também entre os pistoleiros entre si (linha de poder horizontal), sendo que esta última acontece não apenas por uma questão profissional, mas também de amizade.

Certos pistoleiros de Aquino compõem o rol dos grandes profissionais, enquanto outros fazem parte da escala hierárquica inferior da pistolagem. O narrador que discursa na 3ª pessoa em “Matadores” conta que uma das regiões do Nordeste brasileiro – cuja geografia exata não é esclarecida, porém deduzimos que seja o estado da Paraíba e proximidades – já foi saturada por grandes pistoleiros tradicionais como Zé Emídio, o maior dentre eles, Duão, João Paraíba, Honorino e tantos outros.

Se estivesse escrevendo um livro de memórias, Múcio com certeza iria lembrar-se da infância miserável em Santa Rita e do homem que o ensinou a ganhar a vida como matador: Zé Emídio. Quando começou no negócio, Múcio aprendeu todos os segredos com ele. Coisa simples, mas indispensáveis na hora de matar um homem sem hesitação. Coisa que fizeram a fama de Zé Emídio numa terra de pistoleiros respeitados, como Duão, João Paraíba, Honorino e tantos outros [...] (AQUINO, 2003b, p. 125).

Apesar de Múcio fazer parte de uma importante linhagem dentre os pistoleiros tradicionais, aprendendo com Zé Emídio, ele deixa sua terra natal e vai se aventurar sozinho como pistoleiro avulso por várias cidades brasileiras, até aceitar o convite para trabalhar com Turco. Nesta nova fase da carreira, a profissão de Múcio reunirá aspectos do pistoleiro tradicional com a do avulso.

Um dos fatores importantes para que o pistoleiro seja respeitado, não apenas no sistema de pistolagem, mas entre os pistoleiros, é sua origem nordestina, pois esta região figura como uma espécie de matriz industrial dos bons pistoleiros. O famoso pistoleiro Miranda, considerado na década de 1990 como o maior matador de aluguel do Nordeste brasileiro pelos crimes cometidos nas décadas de 1970/1980, de acordo com Barreira (1998, p. 40, 107-147), tinha sua valentia e coragem reforçadas pelo imaginário popular (expresso, por exemplo, nas literaturas de cordéis) que o considerava uma espécie de repetição do cangaceiro Lampião, através dos quais setores populares projetaram seus próprios valores. Voltando-nos para a literatura de Aquino, o grande matador Lucas Cerqueira, de *Cabeça a prêmio*, “era um alagoano” (AQUINO, 2003a, p. 97). Anísio, de *O invasor*, têm traços físicos típicos de um nordestino (AQUINO, 2011, p. 10). Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* um matador nordestino confessa ter matado o pastor Ernani: “[...] Um pistoleiro paraibano detido pela polícia confessara a morte do pastor e implicara a mineradora no crime” (AQUINO, 2005, p. 216).

Cavalcante faz uso de termos provenientes do mundo do trabalho capitalista para se referir às funções exercidas pelo pistoleiro da atualidade: “empreitada”, “operação econômica”, “eficiência”, “currículo”, “mercado”, “dinheiro”, “contabilidade”, “emprego”, “profissão”, “comércio”, “contratação”, “serviço” e “negócio” (2003, p. 191-193). Como demonstrado por Mendes (2014, p. 124), no conto “Matadores” a violência é expandida a uma espécie de atividade comercial, sendo que seu campo semântico sugere termos como “negócio”, “trabalho”, “serviço”, “contrato”, “patrão”, além de expressões como “somos pagos para isso” e “coisa de profissional”. Alfredo dialoga com o aprendiz: “– Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço” (AQUINO, 2003, p. 115).⁹⁹ No romance *O invasor* (2011), o campo semântico de “negócio”, “serviço”, “profissão” ou “sócios” remete à três ofícios, fazendo-os convergir: administração e construção civil (construtora de engenharia), mercado sexual (puteiro) e pistolagem. Essa mesma linguagem é usada também por Aquino para se referir às ações desempenhadas por seus pistoleiros, como neste exemplo sobre a atuação de Lucas Cerqueira, em *Cabeça a prêmio*: “O homem era um especialista em encontrar pessoas que, por um motivo ou por outro, não desejavam ser encontradas” (AQUINO, 2003a, p. 103). Noutros trechos deste romance aparecem palavras como “especialista” (três vezes durante a narrativa), “serviço”,

⁹⁹ Mendes (2014, p. 124) também sugeriu que a linguagem proveniente do mundo capitalista também aparece em outros contos de *Famílias terrivelmente felizes*: no conto “Echenique” (2001) temos as palavras “trabalhava” e “negócio” como referência ao crime organizado; em “Visita” (1991) encontramos as palavras “negócio” e “freguês” como referência ao mercado sexual; em “Santa Lúcia” (1992), como designação ao exercício do crime organizado, são articuladas as palavras “trabalho” e “negócio”.

“serviço bem-feito”, “trabalho” (por pelo menos catorze vezes), também “trabalharam” e “trabalhando”, “negócios”, “contratado”, “encomendas” e “currículo” (AQUINO, 2003a, p. 10-12, 30, 48-49, 96-97, 103, 127-128, 137, 153-154).¹⁰⁰

A competência profissional é uma das exigências para que o trabalhador seja bem sucedido no mercado capitalista, algo também exigido aos matadores de aluguel, como nesta referência à Alfredão, do conto “Matadores”: “[...] ainda era um cara competente, na opinião de todos, que se orgulhava de nunca ter fãlhado num serviço” (AQUINO, 2003b, p. 117). Quanto às habilidades técnicas exigidas aos pistoleiros de “Matadores”, temos o instrumento de trabalho (armas), intuição, reflexão longa e métodos de pensamento (por isso, as constantes digressões e as análises mentais sobre o que cerceia o crime), disciplina e esforço profundo (cumprimento das regras gerais no jogo entre matar ou morrer; preocupação com o tempo de espera em uma tocaia) para a execução do trabalho. Logo no primeiro capítulo de *O invasor*, o matador Anísio, ao ser procurado pelos contratantes Ivan e Alaor, afirma sua qualidade no ofício: “[...] Eu nunca erro. Sei olhar para uma pessoa e dizer direitinho quem ela é e o que faz na vida. Tem a ver com o meu trabalho” (AQUINO, 2011, p. 11). A violência, então, é baseada no desempenho e no conhecimento especializado, uma técnica que pode ser dominada através de certos critérios, conhecimentos e experiência profissional, sendo, portanto, racionalizada. Por isso, os pistoleiros de Aquino, ocupam pontos de vista determinados a fim de executarem suas funções e aprimorarem o uso da técnica.

Outro elemento de suma importância nas relações que preenchem as linhas verticais e horizontais do sistema e da família da pistolagem é a confiança. Anísio, de *O invasor*, tem a total confiança de Alaor (empresário) e Norberto (policia), algo que lhe permite transitar nos espaços centrais e marginais da capital paulista, cometendo crimes, sem nem sequer ser preso. Em “Matadores”, o mandante Turco confia no pistoleiro Alfredão, e este, por sua vez, em seu parceiro Múcio. Caso a confiança entre mandante e pistoleiro seja rompida, o pistoleiro é dado como traidor, sendo jurado de morte. Pelo fato de Múcio ter ocultado de Alfredão que saía às escondidas com a mulher de Turco, há uma quebra nas relações entre os dois pistoleiros, pois é constatado um crime contra a honra da família dos criminosos. Por obediência irrestrita ao patrão, Alfredão mata Múcio, sem vacilar, conforme consta no quarto capítulo do conto “Matadores”, intitulado “O confronto”.

¹⁰⁰ Como comparação, *O seminarista*, de Rubem Fonseca (2009), que traz o universo literário da pistolagem brasileira, também está saturado de termos que associam a pistolagem ao mundo capitalista: “Especialista”, “Despachante”, “serviço”, “serviços específicos”, “freguês”, “técnica”, “trabalho”, “encomenda”, “matador profissional”, “carreira”, “profissão”, “especialidade” (FONSECA, 2009, p. 7-8, 14, 56, 69, 70, 104).

Múcio perguntou outra vez o que ia acontecer, embora já tivesse compreendido por que Alfredão estava ali.

– Se você tivesse comentado que estava saindo com a mulher do Turco, isso não estaria acontecendo.

– Sabe o que eu acho, Alfredão? Que você deveria me deixar ir embora. Eu nunca mais apareço por esses lados e o Turco nunca vai saber o que aconteceu de verdade. Alfredão lançou um olhar melancólico para o homem enrolado no lençol da cama: Não adiantaria nada, Múcio. O Turco ia me botar na sua pista e a coisa só daria mais trabalho.

– Vamos cair fora os dois, então – Múcio se preparou para saltar na direção do criado-mudo.

– Pra quê? O Turco passaria a vida mandando pistoleiros atrás da gente. Estou muito velho para ficar fugindo por aí.

– Porra, Alfredão, nós somos amigos.

– Foi por isso que o Turco me mandou. Pra testar até que ponto eu sou um pistoleiro de confiança (AQUINO, 2003b, p. 137).

De um lado, notemos que o fato de estar nu, enrolado num lençol, flagra Múcio numa situação entre o desprotegido e o patético, como um frágil que acabou de vir ao mundo. Isso contrasta com a fama que ele construiu de um pistoleiro durão, corajoso, dominador do submundo do crime. De outro lado, o “olhar melancólico” de Alfredão mostra sua tristeza e sensibilidade por ter de matar o amigo, a contragosto. Ele carrega uma dor em seu peito, sentindo-se inferior por ter sido abandonado por sua mulher – teria sido traído por ela?, o conto não deixa claro – e seus dois filhos e, por isso, entende o sentimento de vingança de Turco.

Alfredão levantou-se e caminhou até perto da janela, como se o luminoso merecesse um exame cuidadoso. Em seguida comentou:

– A mulher do Turco é mesmo um bicho à-toa.

Ao dizer a frase, ele estava pensando em outra mulher, que estava longe dali, e também em duas crianças (AQUINO, 2003b, p. 136).

Isso nos mostra que os pistoleiros-heróis de Aquino recorrem à competência profissional não por capricho, nem por princípios morais, por consciência de classe ou em nome de ideais em prol da luta social. Também não o fazem por capacidade lógica e científica, mas sim por sujeição às estruturas de dominação, sabendo que “dominação é o ato pelo qual se coage o outro a participar do sistema que o aliena. É obrigado a realizar atos contra sua natureza, contra sua essência histórica. É o ato de pressão, de força. O servo obedece por temor, por costume” (DUSSEL, 1977, p. 60). Agem assim por serem provisórios, relegados ao fracasso e ao ressentimento, seja no âmbito da macropolítica – Estado e sistema de classes –, ou no âmbito da micropolítica – no interior das famílias dos criminosos e nas paixões com as amantes.

Elemento que demarca propriamente as relações entre os pistoleiros é a relação supervisor e estagiário, disfarçada no conto “Matadores” como entre professor/mestre e aluno. Com tom irônico, Alfredão diz para o seu novo parceiro: “– Então aproveite para aprender com

quem conhece até demais esse negócio – disse Alfredão, com aquele seu estilo irritante de professor que corrige um aluno” (AQUINO, 2003b, p. 122). Este parceiro é chamado na narrativa de “o aprendiz”, título, inclusive, do primeiro capítulo do conto. Noutra exemplo, Múcio seguiu “o ensinamento de Zé Emídio”, seu “mestre” (AQUINO, 2003b, p. 126).

No mundo da pistolagem em Aquino há três níveis de especialização no ofício de matar que implicam em diferentes capitais simbólicos dos pistoleiros no submundo do crime. Primeiro, há o nível básico do conhecimento da técnica, bem representado por Brito, herói pistoleiro de *Cabeça a prêmio*. Este não demonstra ambição em ascender profissionalmente, mas aceita estar numa posição inferior na escala hierárquica da pistolagem quando comparada à de seu parceiro Albano. Comparado aos outros pistoleiros de Aquino, possui pouca capacidade de articulação estratégica e ainda mantém um senso ético mínimo. Algo bem diferente ocorre com o pistoleiro aprendiz de “Matadores”, pois este não hesita em subir de nível. Ele ambiciona tomar os lugares de destaque ocupados por Múcio e Alfredão. Por meio das vozes narrativas na 1ª e na 3ª pessoa do discurso, relata com tom de irônico as mortes dos mestres na pistolagem, Múcio e Alfredão. Sugere, assim, que ele é o único que consegue sobreviver aos desafios da criminalidade e, por isso, têm condições de ocupar o segundo nível de especialização, que chamamos de mestre.

O terceiro nível é o da “fama”, palavra aplicada a Lucas Cerqueira, de *Cabeça a prêmio*, e também a Zé Emídio, de “Matadores” (AQUINO, 2003a, p. 103; 2003b, p. 125). O pistoleiro e garimpeiro Guido Girardi, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, é “quase uma lenda viva do lugar” (AQUINO, 2005, p. 160). Fama aparece nestas referências como uma notoriedade social adquirida por pistoleiros que possuem um alto nível de conhecimento e prática que reúne competência, experiência, frieza, coragem e valentia. Zé Emídio, por exemplo, adquire fama na região do estado da Paraíba (AQUINO, 2003b, p. 125), assim como Anísio, de *O invasor*, na capital paulistana. Quanto à Lucas Cerqueira:

[...] Contavam que, numa ocasião, havia ficado quase dois anos atrás de um sujeito que dera um desfalque no sócio. E só sossegou quando conseguiu encontrá-lo. Funcionava assim: se alguém aprontava uma trapalhada que valesse a pena, mandavam chamá-lo. Ele vinha e resolvia. Daí a fama (AQUINO, 2003a, p. 103).

Lucas Cerqueira é o pistoleiro mais perigoso e famoso de *Cabeça a prêmio*, e reconhecido como uma “lenda no mundo da pistolagem” (AQUINO, 2003a, p. 97). A palavra “lenda” parece indicar que personagens ligados diretamente à grande tradição da pistolagem –

a cultura e a região sertaneja, nordestina –, quando alcançam o nível máximo da especialização em matar, que implica forte racionalidade, podem obter *status* de figuras carismáticas.

Quanto mais desprovido de ética mais competente é o pistoleiro. No capítulo 11 de *Cabeça a prêmio* há uma conversa entre os matadores Albano e Brito sobre quem eles não aceitam matar: “Albano refletiu por um instante. Ele havia falado que existiam duas espécies que não aceitava matar: padres e mulheres grávidas”; “Criança também é complicado, Brito disse” (AQUINO, 2003a, p. 95, 97). Enquanto Brito se recusava a matar crianças, Lucas Cerqueira não hesitava.

Criança também é complicado, Brito disse.
 Me lembro de um caso assim, logo que comecei a trabalhar para os Menezes. Um menino, acho que ele tinha uns dez ou doze anos. Eu nem queria saber dos detalhes. Não topei e ponto final.
 Quem fez o serviço?
 Lucas Cerqueira (AQUINO, 2003a, p. 97).

As principais características dos grandes pistoleiros de Aquino, qualificados como lendários ou famosos, como Zé Emídio (“Matadores”), Lucas Cerqueira (*Cabeça a prêmio*), Anísio (*O invasor*) e Guido Girardi (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*) são (AQUINO, 2003a, p. 97, 103, 105, 153-154; 2003b, p. 125; 2011, p. 9-18; 2005, p. 148, 151, 159-160): condição de migrantes, principalmente nordestino, com exceção de Guido Girardi que é paranaense; são protegidos pela polícia, como Guido Girardi (AQUINO, 2005, p. 148) e Anísio (AQUINO, 2011, p. 121-122); o esvaziamento da ética ou do respeito pela vida humana; a especialidade no ofício de matar comprovada socialmente; são calmos e geralmente educados; exigem o sigilo por parte dos contratantes, a fim de que suas identidades sejam preservadas (anonimato); são vaidosos, atuando sozinhos, nunca em duplas ou em equipes; cobram dinheiro vivo para matarem pessoas; as encomendas são feitas diretamente pelos mandantes, dificilmente por intermediários; não trabalham para um patrão fixo, mas são independentes, ou seja, não se submetem a nenhum tipo direto de controle individual – ainda que Lucas Cerqueira trabalhe para Mirão e Anísio para Alaor e Norberto, ambos tem flexibilidade e são livres para trabalhar para quem quiserem; nunca recusam encomendas, nem mesmo as mais difíceis; cumprem as missões que lhes são incumbidas, não importando o tempo que isso leve; em seus currículos há mortes de pessoas de *status* sociais importantes, como prefeitos, vereadores, juízes, empresários; a fama que adquirem é devido à suas eficiências nos trabalhos; não se envolvem com mulheres durante o serviço, com exceção de Anísio, apesar de que seu envolvimento com Marina pode ser entendido como estratégico para se inserir nos negócios de

Alaor e Ivan; são pacientes, observadores, e não querem agradar ninguém, a não ser os contratantes e a si mesmos; sabem administrar o ódio por suas vítimas no ponto certo, ou seja, apenas durante o trabalho, e não depois disso; matam e não deixam vestígios. Assim sendo, independência, competência, sigilo e produtividade são marcas permanentes dos grandes pistoleiros de Aquino.

Quanto aos pistoleiros que ocupam posições inferiores na hierarquia social em relação aos grandes matadores, como é o caso de Brito (*Cabeça a prêmio*) e Alfredão (“Matadores”): possuem um mínimo de ética, como Brito, que se recusa a matar animais, freiras e crianças (AQUINO, 2003a, p. 95-97;); atuam somente em duplas – Brito com Albano, e Alfredão ora com Múcio, ora com o aprendiz; trabalham para um patrão fixo – Brito se submete ao controle de Mirão, enquanto Alfredão às ordens de Turco; não deixam de se envolver com mulheres durante os serviços – Brito teve vínculos com Marlene e Rosamaria, enquanto Alfredão com uma estrangeira: “Sabia que ele tinha um caso com uma paraguaia lá do I09. E com certeza gostaria de estar com ela naquele momento, ao invés de ficar ali” (AQUINO, 2003b, p. 116-117).

Tentamos realizar até aqui um quadro geral sobre o mundo da pistolagem em Aquino, destacando a figura do pistoleiro. Os matadores de aluguel de Aquino, contextualizados em um universo literário que remete ao Brasil da Nova República, estão inseridos em um quadro parodístico cujo plano de fundo é o do romance policial *noir*: eles têm traços do detetive *noir* estadunidense, mas também do jagunço nordestino brasileiro; são profissionais modernos, especialistas, técnicos e racionais no que concerne ao trabalho, mas são donos de uma linguagem simples, vestindo-se de modo antiquado; são degradados, assim como o universo do delito. Na próxima parte do capítulo mostraremos que o lugar onde estes pistoleiros transitam – o mundo da pistolagem brasileira – é demarcado pela dialética da decadência a fim de dar conta da sociedade à qual ele remete.

3.3 O universo da pistolagem de Aquino sob a dialética da decadência

A dialética da decadência em Aquino pode ser observada tanto nas descrições curtas e fragmentadas das suas paisagens, quanto nos tipos dos seus personagens, também na relação fluida entre suas múltiplas fronteiras que estão sobrepostas nas narrativas. Esta dialética é composta por paisagens que são formadas por superfícies belas, mas que gestam profundezas corrompidas, por personagens que são corpos que carecem de exploração para se sentirem ajustados no mundo e por fronteiras (geográficas, raciais, sociais, culturais, de classe) que, ao

mesmo tempo que são fluidas, dando ares de liberdade, forjam uma prisão ao reeditarem mecanismos de poder, reproduzindo preconceitos e ressimbolizando violências. Daremos apenas alguns exemplos sobre estas marcas textuais, com o intuito de destacarmos que o universo da pistolagem de Aquino não é totalmente tomado pela violência brutal, mas fortemente pela violência do cupim, que é silenciosa, cotidiana e sutil. Os heróis de Aquino não transitam em um mundo onde a violência é maléfica e condenável, mas geradora de lucros. Sendo assim, para entendermos como o autor articula essa dialética, temos que ponderar a pretensão irônica de seus escritos.

3.3.1 A dialética da decadência na construção das paisagens

O real, na ótica de Marçal Aquino, é entendido ironicamente como uma “deliciosa decadência” (AQUINO, 2005, p. 58). Ele pode estar subsumido pela relação, nunca binária, mas sempre dialética, entre superfície-profundeza: “Os canteiros de madressilva exalavam um perfume agradável, que quase encobria o cheiro de bosta de cavalo. O estábulo não ficava muito distante dos alojamentos” (AQUINO, 2003a, p. 43). Esta descrição qualifica a paisagem da fazenda dos irmãos Menezes, em *Cabeça a prêmio*, homens poderosos no mundo da criminalidade. A superfície da paisagem é bela e destila bom perfume, denotando vigor, numa alusão irônica, por exemplo, às planícies dos romances românticos. Por outro lado, o contraste está nas profundezas, onde o “cheiro de bosta de cavalo” remete à ideia de apodrecimento, algo que exala mau cheiro. Isso indica que o cenário do submundo, marginal e baixo é maquiado pelo cenário pequeno-burguês; mesmo assim, este não consegue encobrir aquele. O real, então, é uma mistura de falsidade pequeno-burguesa com substancialidade abjeta. Os alojamentos humanos, inclusive, são associados ao estábulo dos animais.

Os personagens de Aquino estão mais próximos dos animais do que dos seres humanos que transitam sobre a superfície burguesa. A relação superfície-profundeza, então, não ocorre a partir da relação entre alto e baixo, mas entre baixo falsificado (o mundo pequeno-burguês) e baixo apodrecido (submundo), perfazendo uma dialética da decadência. Outro exemplo sobre essa dialética em Aquino pode ser observado num trecho de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*:

Ela abriu o envelope e espalhou as fotos sobre o balcão de vidro. Um arco íris; o número de metal enferrujado de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; a chaminé de uma olaria; uma bicicleta caindo na chuva. Nenhuma pessoa ou animal. Apesar disso, fotos boas, feitas por alguém com olho de senso.

Ela notou meu interesse.

Gostou?

Esta aqui é muito boa.

Indiquei umas das imagens: fachos de sol entrando pelas falhas no telhado de uma casa em ruínas.

Poesia e precisão (AQUINO, 2005, p. 14).

Nesta cena se encontram Lavínia e Cauby na loja de Chang. Ela vai ao local para buscar as fotografias que havia tirado e que foram reveladas pelo comerciante. A fotógrafa amadora abre o envelope com suas fotos e estas recebem os olhares de um fotógrafo profissional, Cauby. As paisagens contidas nos recortes sobre o real contrastam cores vivas e múltiplas (“arco íris”) com cores apagadas, desbotadas e que denotam um material em decomposição (“metal enferrujado”). Não há seres vivos retratados pelas lentes de Lavínia. O amor só aparece metaforicamente no abraço das raízes das árvores. As casas são antigas e estão em ruínas. Ainda assim, o herói Cauby enxerga poesia e precisão nas imagens produzidas pela mulher.

As descrições das paisagens nas narrativas de Aquino expressam a presença de uma deterioração que insiste em permanecer, mas sem ocultar suas delícias. Elas são curtas, simples, mas ricas de detalhes. Sobre a casa onde Dênis está escondido, alvo dos pistoleiros Albano e Brito, em *Cabeça a prêmio*:

A grade de ferro era alta e circuncidava toda a frente. Faixas de grama empoeirada ladeavam os degraus da escada, que terminava numa varanda ampla. Uma pequena lâmpada azul iluminava a imagem de um santo num nicho ao lado da porta. Apesar das cortinas no vitrô da sala, Brito conseguiu ver a luz intermitente da televisão. Ele estava lá [...] (AQUINO, 2003a, p. 15).

O teor irônico da descrição pode ser notado na casa velha onde Dênis se refugia. A frente da residência é cercada por uma grade de ferro, e não por um portão eletrônico. A segurança, então, é falha, senão, ultrapassada. A grama está empoeirada, denotando algo que está mal cuidado, relegado à sorte, crescendo sob os cuidados do tempo. A imagem de um santo ao lado da porta mostra que a arquitetura da casa é antiga. Aparentemente a noite predomina na cena, contrastada por pequenos feixes de luz advindas da lâmpada azul que ilumina o santo e da luz artificial irradiada da televisão. Ironicamente, é um santo quem recebe o matador. Mas, nem a figura religiosa conseguiria proteger Dênis, pois a morte está à porta, trazida por Brito e Albano.

No desfecho de *O invasor*, o narrador protagonista descreve sua experiência de impotência perante o mundo. Ele é preso por uma polícia corrupta, associada ao crime

organizado. Assumindo o ponto de vista de um homem algemado, estando dentro de uma viatura policial, o narrador descreve, em tom melancólico e ressentido.

Aos poucos, o sábado começava a clarear. A chuva cessara por completo e o ar parecia mais limpo, lavado. Dava para prever que seria outro dia de muito calor. Nas ruas, o movimento de carros ainda era pequeno.

A viatura dobrou uma esquina e o investigador disse um palavrão ao ver as barracas coloridas da feira livre. Não havia como passar e ele teve de sair de ré.

Eu não sentia meu pé direito. Na verdade, eu não sentia mais nada. Estava esgotado, vazio (AQUINO, 2011, p. 121).

O primeiro parágrafo apenas ilude o leitor quanto ao que poderia ser a real situação do herói. No capítulo anterior, Ivan se dirige até uma delegacia e delata tudo o que sabe sobre a morte de Estevão e também denuncia os esquemas de um crime organizado paulistano. O dia claro, a chuva que cessa, o ar limpo e um trânsito tranquilo dão a impressão de que o herói vai acabar bem. Se, em muitas cenas da literatura de Aquino, o exterior replica o interior do personagem, isto não ocorre aqui. Pelo contrário, no último capítulo de *O invasor*, o exterior é um espelho invertido que condena o estado deplorável do herói. O exterior – o clima e a metrópole – está calmo, apesar do calor que se anuncia. As “barracas coloridas” de uma feira livre contrastam com o estado de “vazio” e de esgotamento de Ivan. As pessoas estão livres nas ruas, reunidas, enquanto Ivan está algemado dentro de um carro policial, solitário. Ironicamente, foi depor na delegacia do homem que encabeça o crime organizado, a saber, o delegado Norberto.

Neste exemplo, a superfície do cenário é contrastada com a profundidade da alma de Ivan, aumentando a sua percepção quanto à desgraça. Na literatura de Aquino, até o sol que brilha pode violentar a alma do herói. A temática *noir* – um herói condenado como criminoso – permeia a cena. A pior desgraça sofrida por Ivan não é o pé machucado, mas o não sentir mais nada, nem a dor, nem o prazer. O narrador apenas reconhece, ressentido, que seus inimigos conseguiram superá-lo; no mesmo capítulo “Alaor baixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou. Tinha um ar de vitória no rosto” (AQUINO, 2011, p. 122).

Muitas das vezes, o clima atmosférico reflete o estado interior dos protagonistas envolvidos nas cenas. Enquanto dois personagens que cumprem o papel de criminoso, cada um em seu respectivo universo narrativo, estão inseridos em caixas de concreto, como um quarto de hotel – o pistoleiro Múcio, no capítulo 2 de “Matadores” – ou em um quarto-dormitório – o capanga Dênis, no capítulo 4 de *Cabeça a prêmio* –, há chuvas do lado de fora. A chuva denota a tensão dos personagens que clandestinamente se encontram com mulheres proibidas e, por

isso, receiam ser encontrados pelos homens traídos. No capítulo 12 de *O invasor*, a tensa conversa entre Ivan e Anísio é acompanhada por uma chuva forte:

A chuva aumentou, porém Anísio não se mexeu. Me olhava de um jeito estranho.
 Você não gosta mesmo de mim, não é Ivan?
 Vamos sair da chuva? [...]
 Saber que Alaor andava comentando nosos problemas com Anísio me deixou irritado.
 Com um puxão, liberei meu braço e caminhei para a recepção. Anísio permaneceu parado na chuva [...] (AQUINO, 2011, p. 102, 103).

No capítulo 6 de *Cabeça a prêmio*, a preocupação com o destino permeia o interior de Dênis, sinalizada exteriormente com “chuva”, “relâmpago” e “temporal”: “O piloto viu o clarão de um relâmpago recortar a serra à sua frente. Ia pegar chuva, com certeza” (AQUINO, 2003a, p. 60). O mesmo sucede em uma das cenas do capítulo 8, onde o “dia chuvoso” e a “temperatura baixa” assinalam a preocupação do piloto e capanga dos irmãos Menezes após ele receber a notícia da gravidez de Elaine (AQUINO, 2003a, p. 79).

O piloto decolou da pista clandestina em Piso Firme. Quando o monomotor ganhou altura, ele enxergou a caminhonete se afastando do barracão. Pingos de chuva bateram nos vidros do avião. Um temporal vinha ao seu encontro.
 Ali, no ar, o único lugar que aparecia seguro, tentou ver sua situação sob outra perspectiva. Não conseguiu. Sabia que estava enrascado. Em breve, sua vida valeria menos do que um daqueles pacotes que transportava no avião (AQUINO, 2003a, p. 63).

O capítulo 6 de *Cabeça a prêmio* está subdividido em cinco partes. A moldura (primeira e quinta parte) e o meio (terceira) tratam sobre o carregamento de drogas que Dênis faz em Piso Firme, pista clandestina boliviana usada pelos Menezes. As outras duas partes são analepses. Uma delas (a segunda) relata sobre os planos de fuga de Elaine, tentando convencer Dênis; a outra (quarta), narra a conversa de Abílio com Dênis. O traficante diz ao piloto que tem conhecimento do crime cometido e sugere que ele não fuja, senão será perseguido. Tanto a segunda quanto a quarta parte estão espremidas na estrutura do capítulo. Espremido também está Dênis, entre as palavras de Elaine e as de Abílio. O clima é de tensão, por isso, “um temporal vinha ao seu encontro”.

Na cena referida acima, Dênis está apreensivo, pois sabe que precisa arquitetar urgentemente um plano de fuga para não ser morto por pistoleiros à mando do narcotraficante Mirão, seu patrão, e isto por ter engravidado Elaine, a filha do seu superior, ameaçando, assim, os negócios da família dos criminosos. Seu sentimento de impotência diante de criminosos que, quando desonrados, pagam com a morte, é contrastado com a liberdade de voar. Ainda assim,

tentando olhar sua vida sob outro ângulo – “perspectiva” –, sabia que estava “enrascado”, por ser alvo do desejo de vingança de um homem poderoso como Mirão. Os “pingos de chuva” que logo se transformam num “temporal” mostra o aumento gradativo da preocupação de Dênis em relação à sua situação de risco. O monomotor que ganha altura talvez contraste com os ânimos de Dênis, que despencam. Noutro trecho, a “nuvem de fumaça das queimadas” (AQUINO, 2003a, p. 89), simulando algo que pega fogo, está em paralelo ao tempo de Dênis que vai se esgotando ou ao seu próprio interior que é incendiado pela situação de crise em que enfrenta.

Em *O invasor*, a apreensão do herói e narrador Ivan quanto ao fato de ter contratado um pistoleiro para matar seu inimigo, estão refletidas em uma megacidade como São Paulo onde as suas vias públicas são congestionadas por automóveis e por pessoas inquietas:

Mais uns dias e o nosso tormento acaba. Acho que isso merece uma comemoração. E se esse cara sumir com a nossa grana e não fizer nada do que foi combinado? Porra, Ivan, larga de ser pessimista. O homem é um profissional, você não viu? E depois foi o Norberto que indicou, não tem erro. O Anísio é quente. O tráfego no sentido do bairro ainda era intenso. Pessoas voltavam para casa alardeando sua paciência a buzinas. Não temos garantia nenhuma (AQUINO, 2011, p. 19).

O “tormento” e o pessimismo governam Ivan por não ter “garantia nenhuma” de que o crime planejado será bem sucedido. Pessoas impacientes e tráfego intenso fazem paralelo sinonímico com o interior do herói. O desassossego interior e exterior são contrapostos à “comemoração” e exaltação por parte de Alaor.

Aquino também ironiza a paixão que aparece na superfície do real, enquanto a desgraça está na profundidade. Numa cena rápida de *Cabeça a prêmio*, ao estilo dos romances *noir*, o casal Dênis e Elaine alugam um carro para percorrer estradas transnacionais, saindo do Paraguai até o Distrito Federal brasileiro: “O piloto escolheu um Maverick vermelho, com ferrugem em vários pontos da lataria mas documentos em ordem, e pagou em dinheiro” (AQUINO, 2003a, p. 113). Somada à fuga de dois jovens apaixonados que tentam ser felizes longe das rédeas do pai da moça, o traficante Mirão, a cor do carro reforça a ideia da paixão. Se o romance remetesse ao contexto histórico das décadas de 1960/1970 esta cena ganharia contornos de romantismo e *glamour*, já que o maverick é um automóvel inicialmente destinado às pessoas de classe média alta e que começou a ser fabricado pela Ford dos Estados Unidos da América, no final da década de 1960; também no Brasil, entre os anos de 1973 e 1979. Este trecho de Aquino lembra as cenas do romance *noir*, pois o antigo *status* simbólico do maverick remete aos automóveis exibidos nas ficções policiais de Hammett e Chandler, dirigidos por detetives durões ou por gângsteres.

Mas, no entanto, o romance de Aquino remete à década de 1990, e o automóvel charmoso das décadas de 1960/1970 aparece não nos bairros nobres de uma cidade, mas abandonado numa garagem no Paraguai e em estado deplorável, “com ferrugem em vários pontos da lataria”. No desfecho do romance, o maverick reaparece, mas no Brasil, e bisbilhotado por um pistoleiro; ele não é mais utilizado por jovens que fogem em nome de uma paixão, nem mesmo a cor do carro é enfatizada, mas unicamente o vermelho da poeira que o recobre: Albano “Estacionou ao lado de um Maverick carcomido pela ferrugem. Havia um dedo daquele pó fino e vermelho acumulado sobre o capô” (AQUINO, 2003a, p. 185). O autor une, numa mesma cena, traços do banguê-banguê – as poeiras avermelhadas que sobem do asfalto e que fazem lembrar o Oeste americano –, com os do romance *noir* – não apenas pelo automóvel, mas pelo uso do período com frases curtas –, para construir seu quadro narrativo. A “ferrugem” simboliza a deterioração não apenas do carro, mas também de toda uma realidade que o cerca.

3.3.2 A dialética da decadência a partir dos corpos dos personagens

Os personagens de Aquino são socialmente estigmatizados. O autor quer apresentá-los justamente assim para mostrar que eles foram violentados pelo sistema político e social brasileiro, pelos mecanismos hegemônicos de poder, porém, não desistiram de encontrar um lugar no mundo. São corpos feitos para serem explorados, invadidos, machucados.

Alves definiu o corpo de Ivan, protagonista de *O invasor*, como um “corpo em decadência”, ou seja, “um corpo em fadiga extrema, em franco processo de decadência moral e física” (2014, p. 115). Souza acertou em sua afirmação de que, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, “nenhum espaço foi mais modificado pelo homem que o corpo de Lavínia” (2013, p. 81). Neste romance, a cidade do garimpo, explorada pela ação do homem, faz jogo especular com o corpo de Lavínia, também explorado pela força do macho. Durante a narrativa, Lavínia tem seu corpo rejeitado pela mãe, estuprado, vendido inúmeras vezes no mercado do sexo, ou seja, um corpo que conviveu com vários “eus” (Lavínia, Shirley e Lúcia), que fez uso de drogas lícitas e ilícitas, passou por um aborto forçado, recebeu eletrochoques e medicamentos e, por fim, teve a memória perdida. No sanatório, já no final do romance, ela se tornou “um tipo perverso de experimento científico” (AQUINO, 2005, p. 225). Neste mesmo romance, temos também o corpo-exploração do herói Cauby. Ele foi apedrejado e recebeu “lacerações”, “cicatrizes” (AQUINO, 2005, p. 222), ficou cego do olho direito, sofreu a ponto de se descaracterizar: “Um fantasma estrangeiro. Me olham, quando olham, como se eu não estivesse mais ali. Afinal, fui morto. Já me mataram. Só que, feito um Lázaro de tempos

multimídia, retornei para assombrar a todos com a minha câmera a tiracolo e as minhas chagas [...]” (AQUINO, 2005, p. 189); ressaltando que Lázaro remete ao personagem bíblico que foi ressuscitado por Jesus, de acordo com o Evangelho segundo João, capítulo 11.

Quanto ao herói de *Cabeça a prêmio*, ele possui um corpo treinado para matar. Sua ação como pistoleiro é acompanhada por verbos que denotam disciplina, atenção e profissionalismo: calcular, examinar, contabilizar, vigiar, analisar, concentrar, observar, invadir, farejar, especular. O corpo explorado de Brito sinaliza seu esgotamento com uma úlcera: “(Na verdade, ele tinha uma úlcera de fundo nervoso, mas nunca descobriu isso)” (AQUINO, 2005, p. 141). O conceito de corpo-exploração não quer dizer que os personagens de Aquino apenas tem seus corpos explorados, mas que também exploram por meio desse mesmo corpo. Em *O invasor*, por exemplo, o matador Anísio invade fisicamente o espaço destinado às pessoas da classe média. Assim, apesar das desgraças sofridas, os personagens de Aquino se movem para sobreviverem no mundo: vendem seus corpos no mercado sexual, ingressam no mercado do crime de encomenda, deslocam-se para os interiores do país em busca de dinheiro e paixão, arrumam lugares estreitos e fronteiriços para se sentirem vivos, e isso tudo tornado possível sob a regência do capital e de um Estado corrupto. Tais personagens estão sempre em movimento dialético, tendo seus corpos explorados e explorando o mundo por meio deles. O corpo-exploração é moldado pela lógica capitalista: permite ser explorado ou explora com a ideia de obter vantagens que, no caso dos personagens de Aquino, diz respeito ao interesse quanto ao dinheiro ou quanto à paixão/sexo.

Por serem corpos-exploração, tais personagens, incluindo os heróis, são, segundo a ótica dos narradores de Aquino, grosseiros, feios, desajeitados, desajustados, doentes, flácidos, gordos, velhos, desocupados e até portadores de limitações físicas e mentais. Quanto a este último: “Um programa de auditório entrevistava um rapaz todo deformado” (AQUINO, 2003a, p. 65-66); “Brito sabia que ela morava com um filho, um solteirão meio retardado”, também chamado de “debilóide” (AQUINO, 2003a, p. 81, 99). Personagens femininas que trabalham no mercado do sexo no interior do estado paraense, são tidas com mulheres “maltratadas pela genética e pela vida” (AQUINO, 2005, p. 24). Quanto às suas vidas emocionais, muitos são solitários, como é o caso de Odete e Rosamaria, de *Cabeça a prêmio*, seu Altino, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, e Cecília, esposa de Ivan, de *O invasor*. Sexualmente falando, os narradores de Aquino os apresentam como machistas (como é o caso de todos os heróis de Aquino), e também os estigmatizam como homossexuais (Abílio, de *Cabeça a prêmio*), efeminados (como um assessor do candidato a prefeito em Apucarana, em *Cabeça a prêmio*), mulherengos, pedófilos (Chang, de *Eu receberia as piores notícias dos seus*

lindos lábios) e assexuados (Viktor Laurence, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*).

Há também aqueles que são socialmente marginalizados, como migrantes, indígenas, negros, pobres, nordestinos. As mulheres são geralmente silenciadas pelos narradores, inclusive Lavínia, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, como comentaremos mais adiante. Quanto às suas profissões no mercado de trabalho: policiais (Norberto, de *O invasor*), traficantes, piloto de avião (Dênis, de *Cabeça a prêmio*), políticos, líderes religiosos (Ernani, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*), matadores de aluguel, garotas de programa (Marlene, de *Cabeça a prêmio*, Paula de *O invasor*, Lavínia, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*), garimpeiros, engenheiros (Estevão, Alaor e Ivan, de *O invasor*), cafetões (Alaor e Norberto, de *O invasor*, e Marlene, de *Cabeça a prêmio*). Há também “burocratas engravatados” (AQUINO, 2003a, p. 164). Há um intelectual e escritor da classe média radicado no interior do país, caso de Viktor Laurence, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*: “Um lorde entre berberes, um Rimbaud com tarja preta” (AQUINO, 2005, p. 59). Viktor lia em quatro ou cinco idiomas, lidava melhor com os personagens literários do que com as pessoas, não tinha envolvimento sexual e cometeu suicídio. Alguns de seus traços faz lembrar os escritores representados nos contos sobre o desamparo do escritor de *Famílias terrivelmente felizes*, conforme a divisão temática oferecida por Mendes (2014, p. 14).

Os personagens de Aquino são “otários, incautos e aventureiros” (AQUINO, 2005, p. 49). Fazem parte da escória social, sendo um bando de “desajustados” (AQUINO, 2005, p. 53). Também são tidos como aberrações: “No fundo, Viktor Laurence era apenas mais uma aberração num lugar cheio delas” (AQUINO, 2005, p. 59); o herói Cauby afirma sobre si: “Sou apenas mais uma aberração num lugar onde elas brotam a cada esquina” (AQUINO, 2005, p. 189). Também são chamados de “desvios da evolução” humana (AQUINO, 2005, p. 76). São personagens “opacas”, invisibilizados socialmente:

[...] Mas tudo o que vi foi ordinário: putas de roupas curtas e coloridas e com pintura pesada no rosto misturadas com mulheres e crianças opacas, que garimpavam quinquilharias das lojas de 1,99 do centro. Na praça, velhos e desocupados jogavam dominó e ruminavam o mormaço da tarde” (AQUINO, 2005, p. 31).

Eles vivem de modo ordinário, regulados por um sistema composto por pessoas interessadas apenas no capital – “que garimpavam quinquilharias das lojas de 1,99 do centro”, ou que garimpavam o chão atrás de ouro – senão, desocupados, como os velhos que jogam dominó, por estarem fora do mercado de trabalho.

Quando os personagens de Aquino apaecem reunidos eles formam um “bando” (AQUINO, 2003a, p. 158), como o grupo de criminosos no qual Brito faz parte, em *Cabeça a prêmio*. O bando, no viés de Aquino, é formado por personagens que se reúnem tendo em vista a superação das marcas de uma violência política, social e psíquica. Este desejo de superação nunca é satisfeito, mas é sublimado em atividades que lhes proporcionam prazeres, tais como matar, ter relações sexuais, obter dinheiro, beber e fumar. Quando certos prazeres são mercantilizados, graças à necessidade do bando de sobreviverem economicamente no mundo do capital, ocorre a especialização. Por exemplo, os peritos em matar se tornam pistoleiros; mulheres que se especializam no sexo, garotas de programa; homens obcecados pelo dinheiro, capitalistas (os narcotraficantes Turco, de “Matadores”, e Mirão e Abílio, de *Cabeça a prêmio*, os engenheiros Estevão, Ivan e Alaor, de *O invasor*, os mineradores, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*).

3.3.3 A dialética da decadência por meio das múltiplas fronteiras

Os personagens que possuem um corpo-exploração e que visualizam paisagens sob a marca da superfície-profundeza percorrem múltiplas fronteiras narrativas – geográfica, ética, social, política, cultural e racial – que reproduzem o mercado da pistolagem e que sugerem que a violência está em todas as partes na sociedade brasileira, sem exceção. O destino dos personagens de Aquino é viver no limite, cruzar os caminhos da marginalidade, deparar-se com situações angustiantes – e aí reside certo sentido dramático que marca essas figuras –, com a violência. Os heróis de Aquino, assim como toda a sua galeria de personagens, fazem parte de um bando de “Gente esquisita”, que vive alheia nas frestas da realidade” (AQUINO, 2005, p. 229).

Para estes heróis que transitam entre os principais elementos do gênero policial – detetive, criminoso e vítima –, no contexto político e social de uma sociedade onde permeiam lei e ordem, Estado e sistema de pistolagem, interesses públicos e interesse privados, as fronteiras que eles percorrem só poderiam ser fluidas, porosas. A única rigidez ocorre por eles não se deslocarem no interior das estruturas de poder proposta pelo sistema de pistolagem (mandante, intermediário, pistoleiro, vítima) ou pelo sistema de classes (ricos e pobres). Nas narrativas de Aquino, o pistoleiro mata e ganha dinheiro, transita por espaços geográficos incertos, pode ser racialmente mestiço e ouvir, ao mesmo tempo, músicas clássicas e bregas, mas, apesar disso, continuará sendo um funcionário. Isto quer dizer que a fluidez dos trânsitos,

da opacidade das margens, da flexibilidade das regras, escondem um mecanismo de poder rigoroso, perfazendo o que chamaremos de porosidade-prisão.

Considerando as diversas fronteiras que aparecem nas narrativas de Aquino, comecemos com a geográfica. De acordo com Alves (2015, p. 6), no conto “Matadores”, o bar (espaço principal dos capítulos 1 e 3) e o hotel (capítulos 2 e 4) são lugares de trânsito, espaços de contradições, ambiguidades e descontinuidades. O bar, por exemplo, configura-se como um território de contato com o ilícito, em que convivem prostitutas e matadores. Este cenário é híbrido, como observou Alves (2015, p. 7), local de trânsito onde pessoas pitorescas, segundo a ótica do narrador protagonista (um aprendiz na pistolagem), aparecem: a japonesa, a índia, o homem baixo, o manco, a mulher gorda de amarelo, o ruivo, a loira com calça de couro, a baixinha nordestina, a loira de minissaia, o balconista boliviano. Este espaço fronteiriço, então, favorece o trânsito de pessoas de diversas origens raciais e étnicas e tipos físicos. Forma-se, assim, um espaço de códigos.

Em “Matadores”, a lógica do centro é reproduzida na fronteira. Segundo Mendes (2014, p. 118), ela pode ser notada pela relatividade dos limites do espaço geográfico, que auxilia na confusão entre centro e periferia, já que a localização da cidade onde acontecem as situações principais de “Matadores” é imprecisa. Não é dito em qual país ela se encontra, se Brasil, Paraguai ou Bolívia. E quando há referência direta a uma cidade, ela tem importância secundária, como é o caso de Santa Rita, cidade natal de Múcio; há muitas cidades brasileiras com este nome, mas, pelo fato de a narrativa alegar que um dos pistoleiros que ali atuavam era conhecido como João Paraíba, pressupomos que ela pertença ao estado brasileiro da Paraíba. Noutro caso, há uma descrição genérica de uma cidade pequena, com igreja e praça no centro, característica de muitas cidades localizadas na fronteira. Nem o nome do motel, Blue Star, nos dá uma pista da região. A única certeza que temos é que o local não fica na cidade brasileira de Ponta Porã. Ainda de acordo com Mendes (2014, p. 119), em “Matadores” Aquino alarga as fronteiras geográficas dos países sul-americanos envolvidos na narrativa, como Brasil, Paraguai e Bolívia, movendo seu texto em diversas bases culturais e étnicas, dando visibilidade ao entrecruzar desses espaços: “O espaço fronteiriço é um cenário que já carrega, historicamente, uma simbologia ligada não apenas ao imaginário da violência, mas também da margem, daquilo que está distante dos grandes centros urbanos, mas, nem por isso, menos violento” (MENDES, 2014, p. 119). Alves (2015, p. 13) mostrou que, em “Matadores”, o pistoleiro profissional é uma analogia do jagunço, e o território fronteiriço Brasil-Paraguai é uma analogia ao sertão nordestino, estando distante dos centros urbanos.

Em *Cabeça a prêmio*, a territorialidade também não se limita a um espaço físico, mas sobretudo a um espaço de códigos. Dentre os espaços geográficos nacionais e periféricos citados neste romance, alguns são caracterizados com a palavra “interior”, – ela aparece por três vezes – comprovando suas imprecisões locais e marginalidades geográficas em relação aos grandes centros populacionais, econômicos e culturais do país. Aeroportos – como o de Congonhas, na capital paulista, e o de Rio Branco, na capital acreana – ou pistas de pouso clandestinas – como as fixadas nos confins da Bolívia ou do Paraguai – são pontos de ligação que visam o fluir rápido e dinâmico do herói e dos personagens pelos espaços geográficos de um país de proporções continentais.

A extensão territorial brasileira abrangida pela narrativa está concentrada nas regiões Norte e Centro-Oeste, com alguns respingos nos estados do Sudeste e do Sul, como São Paulo e Paraná. A região Nordeste, que faz fronteira com o mar Atlântico, não é mencionada em *Cabeça a prêmio*. Isso sugere que o narrador conduz suas personagens para o lado oposto do oceano, ou seja, para os interiores do Brasil, inclusive aqueles que estão espremidos juntos às divisas transnacionais. Países que fazem fronteiras com o Brasil são mencionados, direta ou indiretamente, como Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai e, indiretamente, a Argentina, devido à menção da cidade de Foz do Iguaçu, se é que podemos considerar isso para mencionar este último país citado. A cidade de Miami, nos Estados Unidos da América, é apenas cogitada pelo pistoleiro Lucas Cerqueira como possível destino da fuga de Dênis e Elaine. Vale ressaltar que esta cidade estadunidense é um espaço turístico internacional, mas também um reduto migratório de brasileiros da classe média, habitando o imaginário social brasileiro como sendo uma paisagem cultural, sexual e boa para se viver.

Dentre as principais margens geográficas encontradas em *Cabeça a prêmio*, notamos: a região de Aripuanã, um pequeno município fixado no interior de Mato Grosso onde a casa do traficante Mirão está situada; nesta mesma cidade há um motel na beira da rodovia, ou seja, situado na margem (rodovia) da margem (Aripuanã), onde Dênis e Elaine se encontram, às escondidas dos irmãos Menezes; “em algum ponto do Acre” (AQUINO, 2003a, p. 127), que durante a narrativa saberemos ser Rio Branco, capital daquele estado onde fica o parque de diversões em que Albano e Brito atuam numa missão; Foz do Iguaçu, município brasileiro do estado paranaense, localizado na tríplice fronteira Brasil-Argentina-Paraguai; Apucarana, município do interior do estado do Paraná; um hotel em Porto Velho, capital do estado de Roraima, próximo à divisa do estado de Amazonas; Vilhena, cidade natal de Dênis, localizada no estado de Rondônia, bem na divisa com Mato Grosso; Albano e Brito transitaram, à serviço da criminalidade, no “interior de Goiás” (AQUINO, 2003a, p. 84); Campo Grande, apesar de

ser capital do estado do Mato Grosso do Sul, está no interior do país, citada duas vezes na narrativa; o matador Afrânio teria morrido no interior do estado de Minas Gerais. Outras localidades são Ji Paraná/RO, Goiânia/GO, alguma cidade do interior de São Paulo e outra em Mato Grosso recebem menor atenção.

Ganham destaques as boates ou puteiros, espaços sexualizados e decadentes, não localizados em cidades ou regiões turísticas, sejam brasileiras ou internacionais. Ficam em estados brasileiros como o Acre ou cidades como Porto Velho, ou na rua paulistana Nestor Pestana e arredores, mas também em Assunção, capital paraguaia. Espaços geográficos situados no interior do país recebem nomes provenientes de uma língua estrangeira, o inglês. Há um hotel em Porto Velho/RO denominado *Rondon Palace Hotel*, e um motel em Aripuanã/MT cujo nome é *Night Fever*. Esses exemplos denotam tanto a expressão irônica do autor, ao sugerir que regiões abandonadas do país exibam sinais estéticos de globalização, mas também mostra a força do capital que chega nas fronteiras geográficas mais distantes do Brasil e emula a lógica dos grandes centros internacionais, a começar pelo uso de um idioma estrangeiro como estratégia de marketing e de poder.

Os trânsitos dos personagens de *Cabeça a prêmio* pelos grandes centros urbanos são rápidos e apenas por suas margens, nunca em regiões de classes econômica e socialmente abastadas. Brito conhece Marlene em uma casa de mulheres (prostituição sexual) na capital paulista. Também em São Paulo, o aeroporto de Congonhas é rapidamente referido por duas vezes. Metrôpoles como Campinas são citadas, mas sem destaque na narrativa.

A capital da República é representada como o ícone nacional de depreciação da sociedade brasileira. O excesso de burocracia, o conluio entre justiça e política, onde interesses privados são tratados com públicos, os maus tratos recebidos pela população indígena e uma classe média cujas relações sociais são mediadas pelo dinheiro caracterizam a cidade de Brasília. Por ela passam Albano e Brito, acompanhados pelo advogado de Mirão, que paga propina a uma pessoa que trabalha no Ministério da Justiça visando obter informações sobre o paradeiro de Dênis e Elaine, que estavam protegidos pela polícia federal.

Ao mesmo tempo em que a metrópole de São Paulo, em *O invasor*, é representada como um lugar onde as pessoas se movimentam livremente para todos os cantos, usam automóveis para trafegarem pelas avenidas, para ir e vir, compram e vendem sem restrições (inclusive, armas de fogo, sexo e crimes de encomenda), também figura como uma prisão física para Ivan e como labirinto para a sua psique. Circunscrito a esta cidade, ele cai nas redes do crime organizado, sem conseguir fugir. Analisando *O invasor*, Vaz afirmou que

O enredo se desenvolve retratando o processo de medo e angústia pessoal pelo qual passa Ivan, narrador protagonista. Depois que o crime é cometido ele se vê envolto numa situação que não consegue controlar. Potencializado pelo processo invasivo de Anísio, o matador, que vai aos poucos assumindo o domínio sobre os negócios e determinando as ações de todos os envolvidos, o medo inicial de Ivan transforma-se em pavor, conduzindo-o a uma trajetória alucinante pelos espaços da cidade na busca de libertação, não propriamente de uma consciência culpada, mas do medo de ser descoberto e punido (2015, p. 65).

Antes disso, o herói atravessa, junto com seu parceiro Alaor, as margens geográficas da cidade e não hesita em adentrar os espaços destinados à classe operária e aos desempregados. Assim encontramos no início da narrativa: “Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho” (AQUINO, 2011, p. 9). Conforme este parágrafo inicial do romance, a dupla de engenheiros, homens da classe média, adentram, dominados pelo medo, os becos movimentados, estreitos e escuros da periferia paulistana, um “lugar sem nenhuma vocação para cartão-postal” (AQUINO, 2011, p. 9). A apreensão é por ser uma “noite abafada” e por haver uma paisagem de tom “melancólico” (AQUINO, 2011, p. 9). Essa travessia do herói do centro para a periferia da cidade simboliza que o negócio do crime não respeita as barreiras geográficas, de classes e culturais. Ivan e Alaor (mentores intelectuais do crime) se deslocam até a Zona Leste paulistana para tramar a morte de Estevão (vítima), juntamente com Anísio (pistoleiro). Sobre os espaços de *O invasor*, Vaz comentou que

No livro, Aquino nomeia avenidas, ruas e bairros que fazem referência de forma específica à cidade de São Paulo, criando uma geografia ficcional que desvela espaços de desigualdade e um tipo de violência que denuncia a ambição, a hipocrisia e a superficialidade das relações que envolvem as personagens (2015, p. 41).

O espaço principal de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é fluido, as pessoas podem entrar e sair dela livremente, sendo uma cidade de migrantes. O nome oficial do município não é mencionado, apenas sabemos que está situado na região amazônica, no interior do Estado brasileiro do Pará, provavelmente na Serra dos Carajás devido a referência à Serra Pelada: “Garotas novas, quase impúberes, e também velhas marafonas em fim de carreira, que já tinham dado expediente até no garimpo de Serra Pelada” (AQUINO, 2005, p. 51). A Amazônia representada na narrativa de Aquino é marcada pela intersecção entre civilização e barbárie, desenvolvimento econômico e degradação humana, espaços urbano e rural, onde o maquinário convive com o trabalho manual, reproduzindo um projeto nacional de modernização inacabada, de fortes traços violentos que fazem lembrar algo primitivo e selvagem.

As violências nas fronteiras geográficas de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* toca diretamente as questões ambientais, políticas e econômicas para a Amazônia, conformadas às estratégias estabelecidas pelo capital financeiro-industrial e pelo Estado brasileiro, sendo isto motivado pelo extrativismo mineral relacionado às jazidas de ouro. Assim, são problematizadas as novas relações sociais, políticas e econômicas, incluindo a reestruturação socioespacial da fronteira devido ao uso e à apropriação da terra. Desde 2002 o mundo vivencia o crescimento exponencial do preço do ouro, segundo estudo de Wanderley (2015, p. 7). Considerando que o romance de Aquino foi publicado no ano de 2005, ele é singular ao tratar do tema sobre a mineração aurífera na Amazônia oriental brasileira realizada por garimpeiros, antecipando as principais mídias nacionais e internacionais e dos estudos acadêmicos. Wanderley (2015, p. 2-3), afirmou que temática da mineração de ouro na Amazônia atual ganhou destaque em importantes jornais nacionais e internacionais, nos anos entre 2009 e 2012, chamando a atenção para uma nova corrida do ouro na região, no princípio do século XXI. Ainda de acordo com Wanderley (2015, p. 3), a retomada do interesse acadêmico pelo assunto teria suas raízes na supervalorização das *commodities* minerais, ao longo da primeira década do século XXI, e no excessivo entusiasmo das mídias nacionais e internacionais sobre uma possível exacerbação da exploração de ouro e dos impactos sociais e ambientais oriundos dela.

O que Marçal Aquino promove em suas narrativas policiais é o esgarçamento das fronteiras instituídas pelos poderes hegemônicos e tradicionais, e o deslocamento das bases culturais, territoriais, identitárias e linguísticas pertencentes ao contexto sul-americano e brasileiro. Mendes (2014, p. 125) argumentou que hoje o conceito de fronteira é concebido como um lugar de ambiguidade, deslocado da circunscrição típica de espaço territorial, tendo atribuído a si uma mobilidade, uma porosidade e uma desterritorialização que o redefine de modo a pôr em circulação significados mais consistentes em termos de uma realidade social, cultural e geográfica em franca transmutação. Mas, esta é uma transmutação vigiada pelo poder.

As fronteiras de classe são bem visíveis em *O invasor*. Ivan é um homem da classe média que adentra o espaço da periferia, onde os pobres estão concentrados – notemos a porosidade do limite geográfico –, assim como Anísio tem facilidade de invadir o espaço do centro, de posse da classe média. Ainda que haja esse trânsito geográfico e cultural, não ocorre uma mudança no status social e políticos dessas personagens. Claro que a inserção de Anísio no mercado do crime faz com que ele melhore sua condição socioeconômica, mas, ainda assim, ele não experimenta uma ascensão como a do herói Máiquei, de Patrícia Melo (2009, p. 208), que de justiceiro sobe na hierarquia social a ponto de gerenciar uma empresa de matança.

Exemplificamos essa barreira social entre as classes citando um trecho do capítulo 2 de *O invasor*. Enquanto homens pertencentes à classe média brasileira, Ivan e Alaor, conversam dentro de um automóvel, numa avenida da capital paulista, há marginalizados que pedem dinheiro do lado de fora. Estes, porém, são ignorados pelos primeiros: “Paramos num sinal e uma venha desgrenhada se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava das portas” (AQUINO, 2011, p. 19). Uma mulher, pobre e idosa, é tratada com desprezo. Vidros acionados e portas trancadas simbolizam a divisão entre o mundo dos empresários e o submundo dos párias. Ambos, Ivan e Alaor, de um lado, e a pobre senhora, de outro, estão na mesma rua, trocam olhares, mas não há afeto. O excesso de segurança por parte dos engenheiros diante de uma senhora indefesa é estarrecedor. A negação do outro é uma marca que aparece aqui: “O ruído da velha batendo no vidro começou a me deixar inquieto. Evitei olhar para ela e fiquei torcendo para o sinal não demorar” (AQUINO, 2011, p. 20). A senhora quer se comunicar com os homens de uma classe social superior à dela, mas não consegue. Bate no vidro, mas é ignorada. Ela, então, reage com indignação: “Arranquei assim que o sinal abriu e pude ver, pelo retrovisor, que a mulher permaneceu falando e gesticulando, como se estivesse nos rogando uma praga” (AQUINO, 2011, p. 20). Esta cena, somada à anterior, mostra-nos que a travessia entre as classes sociais na literatura de Aquino só ocorre graças aos interesses relacionados à violência. E o acesso sempre é do mais forte ao mais fraco, nunca o inverso. No decorrer da narrativa, o pistoleiro Anísio rompe com isso, invadindo os espaços dos engenheiros, mas sem ascender à classe média. É uma invasão do espaço físico, mas não de classe social. Nas narrativas de Aquino os pistoleiros estão proibidos, pelos mecanismos sociais de controle, de ascenderem socialmente. Assim, o único contato entre os personagens de classe média e os de classe baixa se dá quando compartilham o mesmo interesse, o crime.

Quando, no primeiro capítulo de *O invasor*, os personagens Ivan e Alaor invadem o submundo para contratar um matador de aluguel, o autor questiona uma sociedade onde há dois tipos de moralidade, associada à condição econômica: os pobres como imorais e criminosos, e os ricos como morais e pessoas de bem. Aquino mostra que o crime não é uma prática exclusiva dos pobres, mas também dos ricos, deflagrando, assim, a hipocrisia da classe média brasileira. A paixão pelo crime permeia tanto o centro quanto a margem, tanto os ricos quanto os pobres. Deste modo, fronteiras sociais e morais são atravessadas pelo herói no seu processo de identificação com o criminoso.

Tratemos agora sobre as questões relacionadas ao gênero, ressaltando que o universo literário das narrativas de Aquino é de base patriarcal. Isso quer dizer que o macho ocupa o topo

da hierarquia, lutando para manter sua posição, seu poder. Dentro desse contexto literário é que Aquino joga com o imaginário cultural masculino em “Matadores”, ao afirmar que o poder do macho se mantém sobre a tríade “grana, poder e pau grande” (AQUINO, 2003, p. 131). Quando o narrador pistoleiro vai ao banheiro da boate, depois de encostada a porta do cubículo, não toca seu órgão sexual, mas maneja o revólver: “em vez de urinar, peguei a automática e fiquei examinando-a [...] saí do banheiro sem urinar” (AQUINO, 2003, p. 118). Genitália e arma são símbolos do poder do macho. O narrador de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* descreve os pés de Lavínia como “magros, ossudos e quase masculinos” (AQUINO, 2005, p. 17).

Temos também as fronteiras culturais. Numa festa promovida por Mirão em sua residência, situada em Porto Velho, para uma comitiva de traficantes colombianos – conforme o capítulo 4 de *Cabeça a prêmio* –, encontram-se repertórios musicais dos mais diversos, desde “Ritmos caribenhos misturados com letras maliciosas” até “[...] uma seleção de boleros clássicos” (AQUINO, 2003a, p. 41, 42). Deste modo, numa pândega ocorrida na fronteira do Brasil, onde criminosos estão reunidos, ritmos latinos são misturados aos clássicos, ou seja, uma música considerada como requintada junto à uma “Música de corno alegre, na opinião do piloto” (AQUINO, 2003a, p. 41). Noutro exemplo sobre misturas culturais bem distintas, o narrador-protagonista de *O invasor* comenta que, no quarto de uma casa de prostituição localizada na cidade de São Paulo, há “gravuras eróticas japonesas numa das paredes” e “Sobre uma cômoda, uma pequena caixa de som tocava música francesa em volume baixo” (AQUINO, 2011, p. 23).

Mendes (2014, p. 119) já observou que em “Matadores” a vitrola da boate toca guarânia, música típica do Paraguai, Alfredão tem um caso amoroso com uma mulher originária daquele país e os frequentadores da boate possuem caras de mestiços, índios, nordestinos, bolivianos, além de um personagem de nome Turco. Assim, notamos que a mestiçagem é uma das marcas dos personagens de Aquino, recurso estético que salienta a importância de inúmeras fronteiras, não apenas a racial, mas também a fusão e interação entre objetos, formas e imagens presentes nas culturas brasileira e latino-americana. Fronteiras raciais também aparecem em *O invasor*. O matador Anísio é mestiço: “Era um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência” (AQUINO, 2011, p. 10). Quanto às duas garotas que trabalham numa boate clandestina, uma é oriental e a outra é mulata (AQUINO, 2011, p. 117, 118).

Há um pequeno trecho em *Cabeça a prêmio* onde o herói Brito visita uma igreja evangélica neopentecostal, situada no município de Ji-Paraná, estado brasileiro de Rondônia. O pastor da igreja é apresentado como um homem que mantinha envolvimento com pessoas do crime organizado internacional, como Mirão, traficante de drogas e armas de fogo. Traz uma prática contraditória, pois, sua pregação é apocalíptica, mas seu estilo de vida prioriza as riquezas do presente. Ele comanda uma igreja cujos membros são pobres e mestiços: “Brito notou que os fiéis, um bando de caboclos e mestiços de índios, a maioria desdentada, ficaram impressionados” (AQUINO, 2003, p. 137). Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, Marinês, a paixão de Seu Altino, “Era uma mistura de índio com preto. Uma mestiça deslumbrante”, cujo tipo físico é composto por “pele jambo, cabelos curtos, lábios grossos e olhos meio rasgados [...] Uma típica mestiça, genuíno produto nacional” (AQUINO, 2005, p. 35, 39).

Em *Cabeça a prêmio*, o herói Brito provavelmente tem origem nordestina. Sua amada, Marlene, é uma morena, mestiça de olhos verdes levemente puxados. Quanto às personagens femininas que frequentam um parque de diversões no Acre, “[...] não havia loiras ali. As mulheres eram pardas, mulatas ou negras. As brancas tinham a pele encardida” (AQUINO, 2003a, p. 9). Rosamaria é descrita como “uma mulata de porte altivo, dentes bonitos e bunda arrebitada” (AQUINO, 2003a, p. 47). O narrador de *Cabeça a prêmio* constata a forte ascendência indígena presente na América do Sul. O traficante colombiano, chefe do cartel de Cali, era um sujeito que “[...] tinha a pele escura, olhos puxados e cabelos escorridos. Era imberbe. Quase um índio” (AQUINO, 2003a, p. 40). Brito se interessa por uma babá que trabalhava no Acre, “era uma mulher de pele escura, cabelos grossos e pretos e traços delicados. Havia sangue índio nela, achou” (AQUINO, 2003a, p.129). Os fiéis de uma igreja evangélica do município de Ji-Paraná, estado de Rondônia, eram compostos por “caboclos e mestiços de índios” (AQUINO, 2003a, p.129). Dentre as garotas de programa que trabalham na *Casa da Bruna*, localizada no centro da capital paulista, há mestiças e migrantes, como Soraia “uma índia do interior do Pará, de uma cidade que Brito e Albano já tinham visto à serviço” (AQUINO, 2003a, p.171).

A primeira parte deste capítulo tratou sobre algumas características da cultura da pistolagem brasileira, manifestação de uma sociedade autoritária. A segunda parte mostrou como Aquino ressimboliza o fenômeno social da pistolagem e seus agentes, os pistoleiros, no interior do seu universo literário, colocando em xeque certa imagem da pistolagem. Se as narrativas de Aquino são estruturadas pela lógica da pistolagem é porque a violência é apresentada não como uma exceção, nem apenas como parte constituinte da sociedade, mas

como necessidade, a ponto de ser legalizada e comercializada. A terceira parte sugeriu que o mundo da pistolagem em Aquino é estruturado pela dialética da violência, algo que torna o delito sempre constante, repetido, até aparentar normalidade. Assim, os pistoleiros de Aquino são agentes profissionais do delito em um universo literário cuja matéria-prima e fonte de renda é a violência, paródia da sociedade brasileira da Nova República.

4 O ROMANCE DE MARÇAL AQUINO

O capítulo 1 argumentou que a chave de compreensão da literatura de Aquino é a noção de herói provisório. O capítulo 2 demonstrou que esta noção é evidenciada nos protagonistas e pistoleiros-heróis de Aquino, inseridos em um universo literário que destaca o mundo da pistolagem como o lugar apropriado para que eles sobrevivam. O capítulo 3 mostrará que Aquino se apropria do gênero policial como recurso para fazer outra coisa, a saber, pensar o Brasil a partir da pistolagem e do pistoleiro. Assim, as narrativas do autor, a saber, “Matadores”, *Cabeça a prêmio*, *O invasor* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, serão lidas como paródia do romance policial *noir*, ou seja, um canto paralelo marcado por inversões e deslocamento, mas, neste caso, feito a sério. A partir disso, Aquino interroga a política e os aspectos sociais do Brasil contemporâneo, convidando seu leitor-intérprete para fazer o mesmo, algo tornado possível graças ao recurso estratégico do irônico.

Sendo assim, o capítulo 3 considerará a importância de quatro princípios de interpretação para uma exegese sólida da literatura de Aquino. Estes pontos nos ajudarão a mostrar que os romances de Aquino se apropriam do romance *noir*, ajustando-o à sociedade brasileira contemporânea, e isto a fim de produzir algo novo. O primeiro princípio é a necessidade de se atentar aos percursos narrativos realizados pelos heróis, sabendo que estes podem transitar entre os três elementos do romance policial – detetive, criminoso e vítima. O segundo princípio é observar as relações solidárias e intrusivas entre os personagens, pois isso facilita na identificação do conflito dramático, na construção de uma galeria dos personagens, na percepção dos sentimentos desenvolvidos pelos protagonistas e numa ótica que considere as sujeições dos personagens ao poder. O terceiro princípio é considerar que o mundo da paixão (o psíquico, o eu interior) e o mundo do trabalho (o social, o eu exterior) devem ser interpretados de maneira dialética, já que fazem parte do mesmo submundo do crime. O quarto princípio é a necessidade de eleger uma temática que relacione experiência de impotência e dialética da decadência, pois os personagens de Aquino serão melhor compreendidos a partir dessas duas chaves. À guisa de exemplo, privilegiamos as cenas de desnudamento parcial ou total dos personagens de Aquino.

4.1 Justificativas teóricas e procedimentos metodológicos

Trazemos aqui justificativas teóricas concernentes à ordem da análise crítica das narrativas de Aquino e aos procedimentos metodológicos que serão empregados. Quando a análise crítica lida com mais de uma narrativa do mesmo autor, ela precisa esclarecer os fatores determinantes que justificam o fato de começar com determinada obra e não com outra. Recorrer às datas da escrita ou da publicação pode ajudar, mas isso sozinho não basta. É necessário que essa escolha esteja fundamentada não na história, nem no momento da vida do autor, nem sequer nas demandas do mercado, nem mesmo na crítica literária, mas sim, e unicamente, sugerida no interior das narrativas. São os próprios romances que determinam como devemos estudá-los.

“Matadores” foi publicado em 1991, *Cabeça a prêmio*, no ano de 2003, *O invasor*, em 2001, e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, em 2005. Se seguíssemos apenas o fator data, a ordem para a análise estaria dada nesta sequência. No entanto, a análise das narrativas de Aquino seguirão uma ordem de cunho lógico e literário. Começamos com os critérios para a inclusão de um conto, como “Matadores”, visando a iluminação da leitura dos romances de Aquino.

O primeiro critério é por “Matadores” sugerir chaves hermenêuticas para a compreensão dos romances, tais como: pistoleiros como protagonistas, realçando seus dramas, relacionamentos, e o modo como estão organizados no submundo do crime; aproxima o leitor do mundo da pistolagem, como nenhum outro conto do autor; o mundo do trabalho e o mundo da paixão estão bem ajustados no texto, graças à voz narrativa e à estratégia irônica do autor; a temática que concerne à experiência de impotência e ao desnudamento do personagem ocorre duas vezes, tendo a participação de dois pistoleiros-heróis; trata sobre várias fronteiras percorridas pelos heróis; a fronteira, em seus diversos âmbitos, também é tema fundamental nos romances *Cabeça a prêmio*, *O invasor* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*; na questão literária, *Cabeça a prêmio* é a versão romanesca mais próxima de “Matadores”, isto no que diz respeito às trajetórias dos pistoleiros-heróis e ao modo de escrita.

O segundo critério leva em consideração que o gênero conto que, segundo Bosi (1977, p. 7), é uma narrativa curta capaz de condensar e potencializar no seu espaço todas as possibilidades da ficção, é capaz de reunir as pretensões literárias de Aquino e iluminar os seus romances. Ainda que Cortázar (1993a, p. 152) tenha sugerido que o conto tente vencer o leitor dando-lhe o *knock-out* e o romance use a estratégia de ganhar por pontos, ambos estão na mesma arena esportiva, a do boxe.

Para Cortázar (1993a, p. 157; 1993b, p. 228), a intensidade da ação em um conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige, tais como os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos, ou seja, elimina-se tudo o que não conflui para o tema proposto pelo autor; ideia de Cortázar que depende diretamente de Poe ao discutir sobre a estética do conto. Como bem demonstrou Cortázar (1993d, p. 122, 123) e assinalou Todorov (1975, p. 95), para Poe, cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre, e esta coisa deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. É esta coisa que ocorre que deve ser intensa. Noutras palavras, o conto é como um coração que deve palpitar para estar vivo, e esta palpação equivale à ideia da intensidade do conto segundo Poe. Desta maneira, acreditamos que a análise crítica dos romances de Aquino à luz do conto “Matadores” é mais bem sucedida do que se prescindirmos disso. É dentro da “esfericidade” (CORTÁZAR, 1993b, p. 228)¹⁰¹ de “Matadores” que o embrião dos romances do autor está sugerido.

Quanto à análise crítica dos romances, começaremos com *Cabeça a prêmio* pelo fato dessa narrativa, dentre os três romances de Aquino, ser literariamente mais próxima do conto “Matadores”. Ambas as narrativas colocam a figura do pistoleiro como protagonista, desenrolam-se nos espaços geográficos das fronteiras, apresentam temas e motivos similares ou bem próximos, e anacronias bem ajustadas. Os conflitos de interesses entre os heróis são compatíveis, incluindo suas condutas e atitudes inspiradas pelos ressentimentos. Entretanto, diferem num ponto crucial: enquanto *Cabeça a prêmio* é narrado totalmente na 3ª pessoa do discurso, como preferiam os romances policiais clássicos, “Matadores” intercala 1ª e 3ª pessoas.

Em seguida, analisaremos o romance *O invasor*. Ele difere do conto “Matadores” e de *Cabeça a prêmio*, principalmente devido à densidade psicológica do seu herói. Assim, enquanto “Matadores” e *Cabeça a prêmio* prestam-se mais à ação dos personagens, *O invasor* adentra as crises interiores do protagonista. Depois, nossa análise irá se deter no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, que une dois importantes núcleos: o erótico e o social, regidos pelo aspecto político. O erótico é tematizado pelo corpo-exploração da personagem feminina Lavínia, e o social é tematizado pelo corpo-exploração de uma cidade do garimpo, sendo que ambos estão subordinados ao poder. O herói Cauby é o personagem-síntese desses dois núcleos: amante de Lavínia e aventureiro da cidade.

¹⁰¹ A esfericidade do conto, para Cortázar, é sua situação narrativa que ocorre num pequeno ambiente, numa forma fechada, ou seja, um nascer e um dar-se dentro da esfera.

4.2 O conto “Matadores” para a iluminação da leitura dos romances

4.2.1 Protagonistas e vozes narrativas

A fábula de “Matadores” relaciona duas histórias de matadores de aluguel, de um lado a de Múcio e de Alfredão, no passado narrativo, e a outra de Alfredão e do aprendiz (cujo nome não é revelado), no presente. Os três personagens são contratados por Turco, que comanda uma rota transnacional do tráfico de drogas, sendo pagos para reorganizarem estruturas de poder paralelas ao Estado brasileiro nas fronteiras geográficas do país. A narrativa discorre sobre as origens, desafios, crises, êxitos e fracassos dos pistoleiros, enfatizando como os experientes Múcio e Alfredão morrem, deixando os seus lugares de destaque no ofício para o aprendiz. O núcleo dramático do conto encontra-se em jogos de traições e vinganças que ocorrem entre os membros do grupo de matadores, que formam uma espécie de família do crime marcada por relações de interesse econômico. Segundo Alves (2015, p. 3), “Matadores” está centrado na convivência entre iguais, revelando ao leitor o microcosmo da pistolagem, seu funcionamento e suas regras. Meneses (2011, p. 41) comentou que, no conto, a vida dos matadores é inspecionada por dentro, pela ótica do criminoso.

Ricardo Piglia (2004b, p. 89-90) afirmou que o conto moderno sempre conta duas histórias, sendo que a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2, chamada por ele de “história secreta”, nos interstícios da história 1, a “história visível”. Em *Famílias terrivelmente felizes* isso também ocorre, mas articulado sempre pelo acontecimento irônico. Piglia admite, indiretamente, a possibilidade de ligação entre conto moderno e ironia, ao encetar que “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (2004b, p. 91-92). Assim, com base nos contos de Aquino, como frisado por Mendes (2014, p. 65), o jogo de espelhos¹⁰² é a evidência textual que encerra a história 2 a partir da história 1, sendo aquela enfatizada e tornada cortante graças ao acontecimento irônico, sabendo que “a intenção irônica é, ela própria, manifestação de dualidade ou duplicidade” (FERRAZ, 1987, p. 27). Os “espelhos” podem envolver trechos das histórias ou os próprios personagens,

¹⁰² Margato (2012, p. 94-95) acentua que o espelho é uma imagem consagrada da fidelidade realista, sendo explorado como prova ou como verdade, por exemplo, nos escritos de Eça de Queiroz que, no romance *O capital* (1877), teria representado a cidade de Lisboa tanto em sua modernidade, quanto em sua decadência. Conforme esse exemplo, a estudiosa ressalta que a imagem que se projeta no espelho é sustentada pelo engano da dessemelhança, e que “o engano do espelho nasce da astúcia provocada pela confusão da imagem com o objeto representado” (MARGATO, 2012, p. 95). Nos apropriamos dessa imagem do espelho, já usada pela tradição do realismo literário na língua portuguesa, para conferir que o estilo literário de Aquino também realiza o engano da dessemelhança, mas faz isso através das peculiaridades de seu procedimento irônico.

por meio da comparação (paralelismo sinonímico, quando a segunda imagem reflete, ainda que não completamente, a primeira) ou do contraste (paralelismo antitético, quando a segunda imagem inverte, de algum modo, a primeira).

Alves (2015, p. 7) e Meneses (2011, p. 41) perceberam que “Matadores” apresenta, logo de início, um motivo de suspense que deve aguçar o leitor, algo característico da literatura criminal: o sucesso ou o fracasso na execução do crime que está sendo planejado pelo aprendiz e seu companheiro experiente; este suspense procede do romance *noir*, como frisou Alves (2015, p. 7, 9). Esta camada, sobre a tocaia a alguém que traiu Turco, o patrão, cujo espaço é o de um bar, cobre os capítulos 1 (“O aprendiz”) e 3 (“A japonesa”), narrada em 1ª pessoa do discurso. No capítulo 1 os papéis dos principais personagens estão dispostos da seguinte maneira: Turco (mandante), Alfredão e o aprendiz (pistoleiros) e inimigo de Turco (criminoso e alvo dos pistoleiros). Nesta trama, os pistoleiros emulam a posição de policiais que estão atrás de um criminoso. No capítulo 3, no entanto, o pistoleiro Alfredão se torna vítima, algo que compõe uma inversão em relação ao primeiro capítulo: inimigo de Turco (mandante), homens disfarçados de motoristas de caminhão (pistoleiros) e Alfredão (vítima). Mas, há uma segunda camada que cobre os capítulos 2 (“Múcio”) e 4 (“O confronto”), cujo espaço é de um hotel, sendo narrada em 3ª pessoa. A segunda história traz o seguinte posição dos personagens: Turco (mandante), o aprendiz (espião), Alfredão (pistoleiro) e Múcio (vítima). Como bem notado por Alves (2015, p. 7), a segunda história inverte a primeira. Essa modulação é própria do romance *noir*, segundo Alves (2015, p. 7), aparecendo em “Matadores”. Entendemos também que o real fornece à Aquino a possibilidade de colocar em justaposição duas tramas, dois quadros, constituindo assim uma situação irônica.

Alves (2015, p. 9) examina a duplicação da história, ou seja, a oscilação entre o que se passa no bar durante a tocaia de Alfredão e do aprendiz e aquilo que ocorreu no quarto de hotel com Múcio. Ela apontou que há uma duplicação de temporalidades, já que conto alterna entre a ação do presente e a rememoração do passado:

Essa multiplicidade de tempos tem, por sua vez, tratamentos estilísticos distintos: o presente é narrado em flashes rápidos, com a predominância de diálogos e de sintaxe coordenativa, ao passo que o passado, por implicar uma fabulação, como se verá adiante, tem uma dicção mais literária, períodos mais longos, construções subordinadas, investimento em mais figuras de linguagem (metáforas, comparações, metonímias) (ALVES, 2015, p. 9).

Alves (2015, p. 7-8, 9) também notou que a segunda seção tem a estrutura inicial paralela à primeira: transita entre o erotismo e a violência. Os capítulos 1 e 2 mostram

pistoleiros distintos inclinados eroticamente para mulheres: o aprendiz em relação à japonesa, e Múcio voltado para a mulher de Turco. Os capítulos 3 e 4 salientam o desfecho violento de cada uma das tramas: a morte de Alfredão e a morte de Múcio, respectivamente. O envolvimento erótico e a distração são decisivos nas duas tramas: o aprendiz está interessado na japonesa, e essa distração acarreta na morte de Alfredão; Múcio está apaixonado pela mulher de Turco, e sua distração resulta em sua própria morte.

De acordo com Mendes (2014, p. 117), o que predomina nos dois trechos paralelos é uma violência da ordem do irracional (passional), mas articulada por uma racionalidade (demanda de pistoleiros e mercado do crime), conforme os moldes do capitalismo moderno; lembrando que Weber (1994; 2001) sugeriu que o processo de racionalização e a burocracia são duas das marcas do capitalismo moderno. Assim, a racionalização da profissão de matador, e dos crimes ocorridos, soma-se aos aspectos psíquicos e emocionais envolvidos em determinada situação. A vulnerabilidade do matador, isto é, a morte como um risco permanente, é destaque no conto, segundo Alves (2015, p. 4). Esta estudiosa também percebeu que “é às voltas da morte que se tece a trama de ‘Matadores’ ” (2015, p. 5). Não há um protagonista claro na narrativa, isto porque pela lógica do crime todos os pistoleiros são descartáveis e, como consequência, não temos uma definição precisa sobre a natureza do caráter implicado nas ações dos sujeitos. Como já sugerido por Mendes (2014, p. 71), talvez quatro personagens ocupem um papel muito parecido neste sentido: Turco, Múcio, Alfredão e o aprendiz (narrador personagem).

A tríade clássica das narrativas policiais (detetive, criminoso e vítima) é desfeita por Marçal Aquino no nível da estrutura do conto e a partir da mescla dessas *performances* nos personagens principais. Massi (2011) analisou os 22 romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, selecionados a partir da lista dos mais vendidos publicadas no *Jornal do Brasil*, mas não identificou em nenhum deles a ausência da estrutura clássica vítima-criminoso-detetive. Em relação às obras analisadas por ela, as narrativas de Aquino propõem, então, um diferencial.

Enquanto nos romances policiais tradicionais o detetive sempre sai vencedor, em Aquino, além de não haver a figura do detetive clássico, o herói nunca saiu vitorioso e, em vez disso, é considerado suspeito dos crimes ocorridos. Em “Matadores” não há mistérios a serem solucionados quanto às mortes dos dois pistoleiros. É um conto que se abstém da preocupação burguesa de explicar os mistérios, como faz o romance problema, mas cujas regras fundamentais do gênero são mantidas, tais como a preocupação com o destino humano, a centralidade da violência e da morte, elementos como o criminoso e a vítima, além de um

pistoleiro que emula o papel de um investigador, considerando a permeação entre policiais e pistoleiros e entre Estado e crime na literatura de Aquino. Segundo Alves (2015, p. 4), há marcas no conto que remetem à tradição da literatura criminal, estabelecendo o vínculo entre a produção de Aquino e a ficção *noir*.

“Matadores” está organizado em quatro capítulos curtos. Enquanto nas narrativas policiais clássicas temos a ideia emblemática da racionalidade como elemento fundamental dos detetives e dos próprios criminosos, como apontado por Todorov (2003, p. 72), em “Matadores” notamos a deturpação da lógica cartesiana e positivista como método eficaz para a estruturação dos textos ou para a construção dos enredos. Por isso, as ações dos personagens são construídas a partir de dois pontos de vista, aparecendo intercaladas no decorrer de cada uma destas narrativas, conforme frisado por Mendes (2014, p. 116): pelo uso da 1ª pessoa, que fica por conta do narrador autodiegético, aquele que participa do conflito dramático e da história narrada (capítulos 1 e 3); no uso da 3ª pessoa, quando o narrador conta a história como um observador (capítulos 2 e 4). Mais da metade do conto é narrada em 1ª pessoa, pautada, então, por um discurso menos objetivo, ampliando o grau de subjetividade e, por isso mesmo, de incerteza com relação ao que se narra. Na outra metade, onde a narração está na 3ª pessoa, o discurso é mais objetivo, sugerindo uma certeza quanto ao que se narra, e isto do ponto de vista de alguém que só observa, analisa, relata, misturando trechos líricos com jornalísticos. Grandes saltos temporais e o uso de *flashback*, que intercalam o presente e o passado do personagem Múcio, são recursos utilizados pelo narrador para resumir a história deste pistoleiro que havia se envolvido com os negócios da pistolagem na juventude, em sua cidade natal, até o quarto do hotel Blue Star, onde seria vencido por suas paixões ao se envolver com a mulher de seu patrão. Tanto na 1ª quanto na 3ª pessoa, os narradores de Aquino utilizam-se das analepses na construção dos fragmentos, ou seja, recuos no tempo que permitem a recuperação de fatos passados, e rupturas na ordem de apresentação dos eventos.

A voz narrativa fica a critério do pistoleiro aprendiz nos capítulos 1 e 3. Já nos capítulos 2 e 4 não fica claro se há um segundo narrador ou se a voz fica por conta daquele. Alves (2015, p. 5, 9, 11, 13) sugeriu a duplicação do ponto de vista: os trechos narrados em 1ª pessoa do discurso são partes contadas de dentro da história por um pistoleiro em ascensão em sua carreira e trata-se de um relato de formação, de um aprendizado, da constituição negativa do indivíduo que se inicia como matador, enquanto que os trechos narrados em 3ª pessoa, por sua vez, assumem a perspectiva de um narrador externo, expressão do que escreveria Múcio se sua vida não lhe fosse tirada. Alves defendeu a ideia de que “Um narrador em terceira pessoa recria a trajetória de Múcio como matador e faz elucubrações a respeito de como o pistoleiro narraria

suas memórias se tivesse essa oportunidade”. Alves aventa, assim, uma “distância estética” (2015, p. 11) entre as duas tramas da narrativa, entre cada uma das vozes narrativas. Mendes (2014, p. 71-72), em contrapartida, reforçou a ideia da presença em todo o conto de um único narrador que se utiliza da técnica da simulação, narrando a história do seu jeito a fim de favorecê-lo. Assim, a “vulnerabilidade” não acomete os três pistoleiros, como propôs Alves (2015, p. 14): Múcio se envolve com a mulher errada, Alfredão não percebe no bar os indícios de uma emboscada, o novato se distrai com a prostituta japonesa e não ajuda o companheiro mais velho a escapar do perigo. Mas, a ascensão profissional do novato revela sua competência não apenas na eliminação dos inimigos, mas também dos concorrentes, reproduzindo, assim, a lógica capitalista presente nas relações sociais.

Argumentamos que as vozes narrativas de “Matadores” seriam transmitidas por um pistoleiro-herói que faz uso tanto da 1ª quanto da 3ª pessoa do discurso, atribuindo, então, essas duas vozes ao criminoso. Essa hipótese pode ser confirmada se observarmos certas marcas textuais. Começamos com a ênfase do narrador em 1ª pessoa do discurso (o pistoleiro aprendiz) por Alfredão. Nos capítulos 1 e 3 há três personagens no campo de interesse do narrador protagonista: o alvo (quem ele deveria matar – um traficante rival de Turco, seu patrão), Alfredão (seu parceiro, um pistoleiro) e a japonesa (uma garota de programa que atua no mercado sexual). O narrador deveria se preocupar especialmente com tudo aquilo que remetesse ao alvo, já que o contexto literário sugere que ele está há três dias seguidos em uma boate de fronteira, acompanhado por outro pistoleiro, para exercer sua função de matador: “Deixei o Alfredão falar porque estava apreciando aquilo” (AQUINO. 2003b, p. 121). Ele é apresentado como um inquiridor que tenta desvendar a alma criminoso de seu parceiro ao perscrutar detalhes de sua vida emocional. Nos capítulos 1 e 3, no entanto, o foco do narrador está nas habilidades de Alfredão como pistoleiro, nas suas reações em relação às pessoas que estão no mesmo ambiente, nos seus sentimentos afetivos quanto às mulheres e quanto ao antigo parceiro Múcio e no seu juízo sobre os agentes e as circunstâncias que contribuíram para a morte do amigo. Há uma cena onde dois pistoleiros entram na boate disfarçados de motoristas de caminhão (homens que posteriormente seriam aos assassinos de Alfredão). Enquanto Alfredão os observa, o narrador focaliza seu parceiro:

O garçom colocou outro uísque na frente de Alfredão. Nesse momento a porta se abriu e ele ficou alerta: entraram dois sujeitos. Um forte, de macacão; o outro era ruivo, barbudo. Ambos riam e mexeram com uma das meninas que estava parada na entrada. Tinham jeito de motoristas de caminhão. Alfredão relaxou. Parecia cansado. No fundo, estava ficando velho para aquele tipo de coisa [...] (AQUINO, 2003b, p. 117).

O ponto de vista do narrador é o de proximidade física em relação à Alfredão, pois ambos estão apoiados na mesma mesa. Sendo assim, o velho pistoleiro ocupa o primeiro plano em seu campo de visão. Num segundo plano, temos o garçom e, no terceiro, os sujeitos que abordam as duas mulheres. Notemos que o trecho acima enfatiza tanto o alerta quanto o relaxamento de Alfredão como reações à entrada dos dois homens no local; alerta por pensar que estes homens fossem suspeitos, avaliando-os, e relaxado após considerá-los como clientes do local.

Esta não é a única evidência de que o experiente pistoleiro não consegue se manter concentrado por muito tempo em seu serviço, apesar de exigir atenção constante do aprendiz. Diferentemente de seu parceiro mais novo e vigoroso, Alfredão é um senhor de 58 anos que já “estava ficando velho para aquele tipo de coisa”, um ser decadente que não possuía condições físicas para continuar na pistolagem, sendo, então, esgotado pelo cansaço.¹⁰³ Esta situação é apresentada pelo narrador por meio de uma pergunta provocativa que vem acompanhada de um sorriso como expressão irônica:

Alfredão bocejava quando voltei para a mesa. Não estava com cara de quem ia aguentar mais uma noitada de espera.
— Cansado? – perguntei, sorrindo (AQUINO, 2003b, p. 119).

Além do mais, Alfredão não teria tomado os devidos cuidados numa empreitada tão arriscada e minuciosa como é a pistolagem, já que saboreia com deleite, e repetidas vezes, do uísque vendido no bar da boate: “O garçom colocou outro uísque na frente de Alfredão”. O narrador, em contrapartida, não se embেbede tanto quanto seu parceiro por achar o uísque de péssima qualidade, reclamando disso cinco vezes durante a narrativa; o uísque é qualificado por ele como “vagabundo”, “horrível”, “ruim” e de gosto “pavoroso” (AQUINO, 2003b, p. 119, 123, 131, 118). O narrador denuncia, assim, que a diminuição da atenção e da vigilância do matador experiente no local de trabalho teve como uma das causas o seu apreço pela bebida. Seus reflexos ficaram mais lentos, sendo que a redução de sua capacidade de tomar decisões racionais ou de discernimento custaram-lhe a própria vida.

A vigilância do narrador pistoleiro em relação à Alfredão, e o esgotamento físico e emocional deste último em lidar com a pistolagem, são eixos importantes dos capítulos 1 e 3. Ainda assim, temos que esclarecer a relação do narrador protagonista com a japonesa. Parece-nos que o narrador pistoleiro usa essa personagem feminina apenas como álibi a fim de

¹⁰³ Barreira (1998, p. 154) anotou que um pistoleiro trabalha, em média, dos 18 até os 45 anos de idade. Cavalcante (2003, p. 162) afirmou que a idade máxima pode chegar até os 50 anos.

desorientar o leitor sobre o seu real interesse. O capítulo inicial do conto é circular, pois começa e termina com o aprendiz olhando para a japonesa, algo que se repete mais quatro vezes ao longo do trecho.

A japonesa tinha rosas estampadas nas meias. E eu não conseguia parar de olhar para ela. Alfredão estava concentrado no copo de uísque à sua frente, mas já tinha reparado. Eu olhava a japonesa. Alfredão resmungou qualquer coisa e voltei minha atenção para ele.

— Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço (AQUINO, 2003b, p. 115).

Esta passagem parece indicar que a japonesa era apenas uma distração para o aprendiz. Se for isto, a emboscada contra Alfredão teria acontecido por mero descuido do novato, que deixou o seu posto para ir atrás da japonesa. No entanto, esta suposta distração contrasta com partes da narrativa que apresentam o aprendiz com uma visão global da situação, fazendo uma leitura atenta não apenas do local, mas também do próprio companheiro de ofício, como já salientamos.

O aprendiz aparenta ser obcecado pela própria sobrevivência, em um jogo de gato e rato, entre matar ou morrer. Ele segue uma ética individualista, demarcada pela linguagem do capital, e usa de falsa ingenuidade como uma arma para eliminar seus oponentes. As vozes narrativas, pelo que nos parece, tentam justificar os atos do aprendiz e, indiretamente inocentá-lo perante seus leitores, face à morte de seu parceiro. Deste modo, a relação do aprendiz com a japonesa talvez não seja fortuita, como uma leitura superficial da narrativa parece denotar. Sugerimos que esta relação é estratégica e que a voz do narrador personagem tenta encobrir isso, tanto é que não há clareza no conto sobre o nível de participação da japonesa na morte de Alfredão. Diga-se de passagem, uma das características de Aquino é não desvendar de maneira clara e racional os crimes relatados em seus contos.

Diante destas marcas textuais, deduzimos que a função de pistoleiro exercida pelo narrador protagonista não é a de um novato que ainda não têm habilidades suficientes para trabalhar no mundo do crime, sendo ingênuo, desatento, desprezioso e impaciente na pistolagem. Assim, ele não mantém uma simples relação com Alfredão como a de um aluno em relação ao seu professor. Essa interpretação é insuficiente, pois não considera o fato dele já ter obtido êxito ao espionar a mulher de um narcotraficante (Turco) e também amante de um pistoleiro experiente (Múcio), um trabalho que não poderia ser realizado por amadores. Por isso, concebemos que o narrador pistoleiro sabe transitar no mundo da pistolagem, sendo dotado de importantes habilidades como manejar uma arma de fogo, espionar com eficácia e examinar

cuidadosamente as pessoas de seu interesse (como faz com Alfredão). Neste contexto, a questão levantada pelo pistoleiro narrador à Alfredão – “— Sabe que até agora não consegui entender como aquilo foi acontecer com o Múcio – eu disse” (AQUINO, 2003b, p. 117) – parece dissimulada. O narrador cutuca Alfredão com perguntas para saber se este irá admitir sua participação como autor material na morte de Múcio: “— Mas a gente não pode negar que foi um serviço bem feito, coisa de profissional, você não acha?” (alusão ao profissionalismo do executor do crime), “O que o pessoal do Blue Star contou?” (referência às testemunhas) e “— É, mas no caso do Múcio é difícil ninguém ter ouvido nada... foram três tiros” (menção sobre o elemento de irracionalidade do matador, que dispara três tiros, em vez de apenas um certeiro) (AQUINO, 2003b, p. 117, 118).

Nossa proposta é que o narrador em 1ª pessoa do discurso simula propositalmente um certo amadorismo profissional, tendo em vista afrouxar a proteção no tocante ao seu parceiro, a fim de que ele fosse facilmente morto pelo inimigo. Assim, o narrador pistoleiro se livraria de ser alvo de um sentimento de vingança caso Alfredão soubesse de sua participação na morte de Múcio, e também mostraria ao leitor que a morte de Alfredão não foi ocasionada por ele de maneira intencional, mas por descuido, já que é apenas um aprendiz. Diante disso, parece que o texto nos oferece apenas duas resoluções quanto à identificação da voz narrativa em 3ª pessoa do discurso, que narra os capítulos 2 e 4. A primeira delas é que este narrador relata o histórico de Múcio no mundo da pistolagem, seu envolvimento com a mulher de Turco e a ocasião de sua morte, apenas como um informante que oferece ao leitor dados sobre o antigo parceiro de Alfredão. Assim, o conto seria narrado por um pistoleiro irônico (capítulos 1 e 3) e por um informante que narra em tom jornalístico e lírico (capítulos 2 e 4). No entanto, no capítulo 4, o narrador em 3ª pessoa sugere ao leitor que há um pistoleiro eficaz, alguém que cumpriu o papel de um investigador e descobriu o seguinte mistério: com quem a mulher de Turco andava saindo?

Alfredão ocupou a cadeira que havia no quarto e parecia triste. Os dois homens permaneceram se olhando em silêncio, como se um estudasse o outro.

— O Turco já sabe – Alfredão falou, por fim.

Múcio mordeu os lábios, pensou com raiva na mulher. E continuou quieto, olhando para o parceiro imóvel na cadeira.

— Ele andava desconfiado e botou alguém pra vigiar a vagabunda. O engraçado é que o Turco pensou em me colocar para fazer essa campana, mas eu estava ocupado e ele desistiu.

— E quem é que acabou fazendo o serviço? – Múcio perguntou, mesmo sabendo que, àquela altura, a informação era inútil.

— Não sei. Nunca me passou pela cabeça que era você o cara com quem ela andava saindo (AQUINO, 2003b, p. 136).

Neste trecho o narrador enfatiza a conversa de dois pistoleiros experientes (Múcio e Alfredão) tratando sobre a eficácia de um terceiro (o aprendiz). Ora, se o pistoleiro aprendiz fosse tão ingênuo no mundo da pistolagem, como ele quer demonstrar ao leitor nos capítulos 1 e 3, como ele teria conseguido realizar um serviço tão arriscado? A valentia e a habilidade técnica do pistoleiro novato é valorizada pelas vozes narrativas e pelos pistoleiros experientes: Múcio não sabe quem o espionou, segundo o narrador em 3ª pessoa; Alfredão não sabe quem matou seu ex-parceiro, de acordo com o narrador em 1ª pessoa.

Sugerimos, então, que o conto é narrado por um protagonista irônico que alterna duas vozes narrativas a fim de convencer o leitor de que ele não teve culpa direta nas mortes de Múcio e de Alfredão. Oferece, então, falsas pistas que pareçam justificar racionalmente os motivos destas mortes. Faz isso para que o leitor entenda porque ele sobrevive e os outros dois pistoleiros não, passando a adquirir a proeminência na pistolagem da região e tornando-se, possivelmente, o principal matador dentre os contratados por Turco. O adjetivo “aprendiz” é uma designação dada por Alfredão ao pistoleiro novato, mas também pelo próprio narrador protagonista ao usar a 1ª pessoa, como no título do primeiro capítulo – “O aprendiz” (AQUINO, 2003b, p. 115) – para sugerir ao leitor que ele não teria condição de ser o responsável, nem mesmo indiretamente, pela morte de seu parceiro. A voz narrativa do aprendiz em 1ª pessoa tenta, então, convencer o leitor de que a morte de Alfredão não teria acontecido somente por sua culpa ou falha. Nota-se que o foco narrativo dos capítulos 1 e 3 é sempre do aprendiz, e nunca de Alfredão. E faz isso não por uma tentativa de autojustificativa, pois um matador que se preze não precisa apelar a esse recurso. Entretanto, o aprendiz facilita a morte de seu parceiro a fim de preservar a sua própria vida, “[...] tentando imaginar como Alfredão teria reagido se soubesse que meu último trabalho, antes de ser promovido a seu parceiro, fora espionar com quem a mulher do Turco andava se encontrando” (AQUINO, 2003b, p. 135). Em todo o conto há um tom de preocupação que cerca o estado emocional dos matadores. Por causa disso, o aprendiz teria investigado, por meio das conversas na mesa do bar, se Alfredão desconfiava de sua participação no caso da morte de seu ex-amigo e parceiro. O narrador se isenta da culpa alegando, por um lado, que estava trabalhando com um pistoleiro experiente, ou seja, alguém que aparentemente tinha o controle da situação e, por outro, por ter se distraído inocentemente com uma garota de programa, chamada por ele de “japonesa”. Alfredão teria morrido, segundo o narrador, devido ao seu cansaço físico e mental e por estar velho.

É o narrador protagonista, emulando o papel de espião, quem relata os capítulos 2 e 4, cujo espaço principal é o do quarto do hotel Blue Star, local onde Múcio descansava de um dia de trabalho. Nesta circunstância é que o narrador acompanha as conversas entre Múcio e a

mulher de Turco (capítulo 2) e entre Múcio e Alfredão (capítulo 4), narrando-as ao leitor por meio da 3ª pessoa do discurso, criando o efeito de estar afastado, o máximo possível, do fato ocorrido. Dá a impressão de ser apenas testemunha, e não participante direto da morte de Múcio. Mesmo assim, não esconde que agiu como espião da mulher de Turco a fim de descobrir quem ela havia tomado por seu amante. Múcio teria morrido, então, por seu próprio descuido, já que traiu a confiança de seu contratante. O narrador, portanto, quer convencer o leitor de que tanto Múcio, quanto Alfredão, não tinham mais condições para exercerem o ofício de pistoleiros, por isso pereceram. Segundo a sua versão, a quebra das relações de confiança entre patrão e contratado (Múcio) e o despreparo físico e a distração no trabalho (Alfredão) teriam sido fatais para os pistoleiros.

Nota-se, então, que por meio de uma estratégia irônica o narrador pode variar o foco narrativo a fim de mudar intencionalmente a história, e isto não apenas para dimensioná-la a partir de diversos ângulos, mas também para alterar o sentido da mesma, dificultando o leitor no desvendar do crime que resultou na morte de Alfredão. Aqui não há apenas uma jogada feita pelo narrador, relacionados ao uso da 1ª e da 3ª pessoa, possibilitando diversas interpretações do texto e variadas resoluções para as histórias, mas aciona, inclusive, fronteiras éticas, já que delega ao leitor a última palavra quanto ao julgamento dos comportamentos dos personagens. Isso denota uma desregulação da veracidade dos fatos, já que o conto não se presta propositadamente a elucidar o mistério relacionado ao crime – asserção fundamental nos romances policiais problema e clássico – e isto pelo fato de considerar a morte como certa na lógica e no destino da profissão de matar. A função do efeito irônico, então, é corroer a certeza da possibilidade de lutar contra o destino de uma morte que foi tornada negócio pelo capitalismo.

O leitor de “Matadores” é conduzido para a ideia de que a morte é algo cruel e que ela há de perseguir e alcançar inclusive os bons matadores. O relato da morte de Múcio, em paralelo com a de Alfredão, tenta reforçar esse argumento. A violência, então, não seria apenas objeto de trabalho dos pistoleiros, mas também uma força que os envolve e os captura.

4.2.2 Os planos solidário e intrusivo na constituição do conflito dramático

O conflito dramático (intriga) de “Matadores” se estabelece no conjunto formado pelo entrelaçamento de diferentes planos de relações/desejos entre os pistoleiros; dois deles chamaremos de solidários e dois de intrusivos, que envolvem os quatro personagens que ocupam o papel de protagonista. Os planos solidários estão tecidos pela temática da honra,

típica da pistolagem nordestina, enquanto que os planos intrusivos remetem aos mecanismos de controle sociais e políticos que subordinam os heróis. Ambos os planos corroboram para as manifestações de diversas formas de ressentimentos entre os pistoleiros.

Nenhum dos desejos que envolvem os protagonistas são espontâneos, como se uma simples linha reta ligasse o sujeito e o objeto, mas sempre mediados. Os mediadores estão tão próximos aos heróis a ponto de se confundirem, sendo que ambos querem ocupar o centro da esfera dos desejos propostas pelas narrativas de Aquino. O ressentimento, então, aparece como resultado dessa rivalidade e permeia todos os planos.

Os planos solidários são constituídos de relações objetivas, onde os sujeitos alteram o poder por meio da volição, ainda que estejam circunscritos ao sistema de pistolagem. Ela é realizada, de um lado, entre aprendiz e Alfredão (capítulos de 1 a 3) e, de outro, entre Múcio e Alfredão (no capítulo 4), ambas mediadas pelos pistoleiros ligados à tradição do sertão nordestino, representantes da competência no ofício de matar. Os planos intrusivos, também realizados no contexto da pistolagem, são aqueles constituídos por relações obrigatórias, resultantes de um poder externo que não apenas domina os sujeitos, mas também determinam as condições de suas existências. Aqui, certo personagem se sobrepõe decisivamente aos outros, seja por estar numa posição de autoritarismo narrativo, como no caso do pistoleiro novato que narra em 1ª e 3ª pessoa do discurso, deslocando fatos e fazendo prevalecer sua verdade, seja por uma posição de autoritarismo político e social, como no caso de Turco, que aparece em todo o enredo e, ainda que virtualmente, afeta todos os protagonistas. Desta maneira, o conflito dramático de “Matadores” ocorre pela sobreposição desses planos, solidários e intrusivos, cujos motivos são: fidelidade (confiança, parceria) *versus* infidelidade (traição, vingança).

As relações entre o aprendiz e Alfredão abrangem os capítulos 1 e 3, narrados na 1ª pessoa do discurso, e estão entrelaçadas por três fios que medeiam o modelo de competência profissional, todos narrados pelo pistoleiro novato (aprendiz), a saber, o da parceria relativa, da supervisão forçada e do combate simbólico; o elemento irônico, como técnica narrativa, está associado à todos eles.

Os dois pistoleiros estão de tocaia, pela terceira noite seguida, em uma boate de beira de estrada situada na tríplice fronteira transnacional Brasil-Paraguai-Bolívia, à espera de um sujeito que teria atrapalhado o tráfico de drogas comandado por Turco. Como notado por Mendes (2014, p. 116), o ambiente é o de uma emboscada, misturado ao cheiro de álcool e de cigarro que infesta o local e ao desfile da luxúria e de desejos centrados nas imagens de corpos e de olhares em movimento. A narração ocorre pela voz do pistoleiro aprendiz, que participa do conflito dramático e da história narrada. Ele recebe um treinamento especializado sobre a

perícia de matar, tentando aprender, mas também questionando as regras gerais com Alfredão. A interação entre o aprendiz e Alfredão tem seu aspecto relativo por ter sido motivada por interesses econômicos que tangem ao sistema de pistolagem – arranjada por Turco (patrão) e não por interesses pessoais – e momentânea, ou seja, de pouca duração, de apenas três dias. Não há uma amizade profunda entre os dois, apesar de se respeitarem enquanto colegas de trabalho. No entanto, pode até ser que o aprendiz tenha nutrido certa afeição pela pessoa de Alfredão, quando demonstra interesse em sua vida emocional passada e o elogia como sendo um homem de boa índole, apesar do tom irônico. Após encontrá-lo morto no banheiro da boate, tem o cuidado de recolher sua carteira e seu revólver na finalidade de entregá-los à amante paraguaia. Ainda assim, temos aqui uma amizade “profissional” e não afetiva.

Diferentemente da anterior, a relação supervisor-estagiário é incômoda para o narrador protagonista, pois o submete à autoridade do pistoleiro experiente. Encontramos aqui uma correspondência entre personagens num patamar desigual quanto à competência profissional e intelectual, não havendo nenhum sinal de afetividade. O ressentimento do pistoleiro aprendiz seria, então, uma reação à sua posição de inferioridade dentro de uma hierarquia de *status*, sendo motivada pelo sentimento de humilhação. Ele é novo quanto à idade e também no ofício de matar, apesar de a narrativa não especificar o tempo. É observador, sempre procurando os melhores ângulos nos espaços e ambientes em que transita: “De onde estávamos, tínhamos total visão da porta” (AQUINO, 2003b, p. 116). É impaciente, sendo que os três dias de tocaia o perturbam. Faz uso do disfarce por meio de um olhar perscrutador: “Eu disfarcei e procurei a japonesa com o canto dos olhos” (AQUINO, 2003b, p. 116). É teimoso e denota certa arrogância, nem sempre ouvindo as recomendações do pistoleiro experiente, algo que o deixa facilmente irritado. É chamado de ingênuo por Alfredão, por não se atentar às pistas consideradas importantes. Sua competência profissional, então, é questionada e colocada à prova por seu parceiro. Ele não aceita ser supervisionado pelo pistoleiro experiente, homem de confiança do seu patrão Turco, considerando injusto ser tratado como um estagiário no mundo do crime. Irrita-se quando julgado é por Alfredão como um pistoleiro ruim, que sequer devia ser pistoleiro:

— Olha, se com três dias de espera você já fica nervosinho assim, eu acho melhor você procurar outra coisa pra fazer – ele disse, soltando a fumaça do cigarro pelo nariz.

— Já pedi desculpas...

— Deixa eu te contar uma coisa, Quando eu e o Múcio fomos acertar o Nunes Pai em Assunção, tivemos de esperar quase quarenta dias numa biboca bem pior do que esta. Teve dia em que não deu nem para cagar direito. E olha: a gente esperou numa boa e o serviço foi feito sem problema algum (AQUINO, 2003b, p. 123).

O aprendiz mostra destempero – fica “nervosinho” – por permanecer três dias numa tocaia fazendo uso de métodos tradicionais da pistolagem, que incluem a observação e a paciência; talvez o aprendiz considerasse essas características como sinais de covardia. A assertiva vinda de Alfredão – “a gente esperou numa boa e o serviço foi feito sem problema algum” – é irônica, pois exalta Múcio, conhecido por sua valentia, coragem e profissionalismo, enquanto rebaixa o aprendiz. Assim, o exemplo da missão que Alfredão e Múcio realizaram com êxito no Paraguai é usado pelo pistoleiro supervisor para exaltar Múcio em detrimento do estagiário, questionando não apenas a capacidade técnica deste último (relacionada à sua inquietação durante o trabalho), mas também sua virilidade (relacionada à falta de valentia e de coragem). O ponto alto do diálogo, e que deflagra o sentimento de humilhação por parte do narrador, está na expressão: “eu acho melhor você procurar outra coisa para fazer”. Esta é uma afirmação chave para entendermos porque o narrador protagonista se vê na necessidade de provar ao leitor a sua capacidade como pistoleiro. Teria o narrador sentido inveja de Múcio? Talvez sim, sendo que esse sentimento pode tê-lo movido à busca de informações sobre a história de Múcio na pistolagem, conforme narrada no capítulo 2.

No primeiro capítulo de “Matadores”, Alfredão critica inúmeras vezes o aprendiz, resmungando e exigindo dele concentração no trabalho: “— Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que só podem atrapalhar o serviço” (AQUINO, 2003b, p. 115). O aprendiz é acusado de distração e alertado para evitar facilidades e bobagens, caso contrário, poderia deixar de ser agente do crime e se tornar vítima. Advogando a competência profissional exposta no método tradicional da pistolagem, Alfredão se impõe com prepotência como supervisor a fim de treinar o novato.

— Então aproveite para aprender com quem conhece até demais esse negócio – disse Alfredão, com aquele seu estilo irritante de professor que corrige um aluno.

— Ô Alfredão, também não precisa exagerar...

— Escuta aqui, rapaz, pára de bancar o cara que sabe das coisas, porque você ainda não deixou de ser um aprendiz.

Diante do meu silêncio, ele emendou:

— Tem três dias que a gente está aqui e só hoje você reparou nesta loirinha...

— E o que tem isso?

— Ora, o que tem... Você não aprende mesmo. Pois saiba que é por causa dela que a gente está aqui.

Então era ela. Eu quase bati a mão na testa com a revelação. E resolvi prestar atenção na loirinha de coxas à mostra. A gente sabia que ele viria ali porque tinha um caso com uma das mulheres. Eu encarei Alfredão, que exibia uma expressão vitoriosa, como quem diz: “Está vendo como você ainda não sabe de nada?” (AQUINO, 2003b, p. 122).

Esse tipo de relação incomoda o narrador pistoleiro, deixando-o irritado e desdenhoso. Seu silêncio demarca uma pausa rápida no diálogo, mas também mostra sua reflexão incômoda diante da fala de seu opositor. A pergunta “E o que tem isso?” é curta, seca e provocativa, indicando a luta que ocorre entre os pistoleiros na arena das ações e das palavras, por meio do diálogo e da intuição. Enquanto Alfredão percebe bem os índices, avaliando com paciência as pessoas e o local, o narrador pistoleiro se mostra impaciente e desatento, ironizando a autoridade que seu parceiro tenta exercer sobre ele. Longe de se submeter fielmente ao modelo imposto, o pistoleiro novato não pensa senão em repudiá-lo. Em casos como este, de acordo com Girard (2009, p. 34), os laços se tornam mais sólidos do que nunca, pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. Assim, o pistoleiro aprendiz alimenta a união de dois contrários em relação aos pistoleiros tradicionais, a saber, um intenso rancor, mas também o mais submisso respeito. Por isso que, apesar de ficar desconcertado, o novato admite que Alfredão estava certo, dando-lhe a última palavra no diálogo e aceitando a “revelação” do mestre, mas claro que sem omitir o tom irônico.

O combate simbólico travado entre pistoleiro novato e pistoleiro experiente, algo que beira a inimizade, é impulsionado pelo sentimento de humilhação. O aprendiz não quer ser rebaixado por Alfredão, e este não quer ser questionado pelo mais novo. Kehl enxergaria nesse embate um aspecto narcísico, algo característico do ressentimento psicológico, onde “o empobrecimento do amor-próprio fica encoberto pela reivindicação de reconhecimento” (2007, p. 42-43). Mas, reconhecimento em relação a quê? Segundo a narrativa de Aquino, o aprendiz quer ser reconhecido por seus atributos com pistoleiro, tais como a esperteza, a juventude e a coragem de agir sem demora. O trecho abaixo assinala esse conflito simbólico:

— Se fosse o Múcio, aposto que a esta altura ele já até saberia a cor da calcinha da loira. Ou então o perfume que ela usa.
 Aquilo fez meu sangue ferver:
 — Ora, se ele era tão bom assim, como é que foi se foder lá no Blue Star?
 A frase teve efeito de um soco. Alfredão recuou o corpo da mesa, como se tivesse levado uma espetada [...] (AQUINO, 2003b, p. 123).

Múcio é o tipo ideal de pistoleiro para Alfredão, usando como referência para provocar o aprendiz ao julgá-lo como lento, não detalhista, impaciente e desatento. Diante da ofensiva, o novato desmerece Múcio, depreciando sua imagem ao remeter ao seu fracasso profissional e à sua morte, ocorrida no hotel Blue Star – prolepse relatada no capítulo 4 da narrativa –, mas também admirando-o a ponto de colocá-lo como personagem principal nos capítulos 2 e 4.

Há, então, uma competição dissimulada entre os dois matadores, ambos tentando provar qual método ou estratégia da pistolagem moderna é mais eficaz, o representado por Múcio e Alfredão ou o iniciado pelo aprendiz. Múcio e Alfredão procuram os índices e a partir deles tentam resolver o problema, mas não como os detetives dos romances problema ou clássico, agindo como se fossem autômatos que executam uma razão positivista e científica, mas como os detetives dos romances *noir*, que são inteligentes e racionais, porém, sensíveis, marginalizados e explosivos. Alfredão chega a ser uma alusão irônica aos detetives dos romances policiais clássicos, como sugere sua vestimenta: “Ele vestia uma jaqueta de couro preto, o que lhe dava um ar de suspeito” (AQUINO, 2003b, p. 115). É uma estratégia que implica indução, concentração, paciência, espera, silêncio, observação fria, habilidade técnica e o profissionalismo colocado acima das necessidades pessoais.

O método sugerido pelo aprendiz, no entanto, prefere a associação entre a razão, a intuição e a astúcia, encarnada em um tipo de pistoleiro que é fiel não primeiramente ao grupo, mas antes a si próprio e ao contratante (por interesse econômico). Este exerce a observação e escolhe os melhores ângulos em determinado espaço, não para racionalizar ou apenas intuir, mas para obter vantagens físicas. Não deseja promover a justiça e a moral, como os heróis do romance *noir*, caso do agente da Continental Op, de Hammett (2002), mas apenas subsistir física e socialmente, além de amenizar, por meio da vingança pessoal e social, os estragos psicológicos causados pelo ressentimento. É alguém que permite que seu ofício e missão sejam afetados por seus desejos sexuais: “Eu olhava a japonesa”, “[...] eu não conseguia para de olhar para ela” (AQUINO, 2003b, p. 115). Exterioriza impaciência quanto à demora do alvo: “[...] estava de saco cheio de ficar esperando sem fazer nada” (AQUINO, 2003b, p. 116). A estratégia de ação sugerida pelo narrador pistoleiro considera elementos como a rapidez da ação, uma observação que preza pelo ângulo ou perspectiva, pela descoberta do que se passa não apenas no interior do espaço físico, mas no interior das pessoas que estão à sua volta – por isso o aprendiz faz análises mentais e traz informações sobre o passado de Alfredão e de Múcio –, intuição, sensibilidade, esperteza e fidelidade a si próprio acima daquela oferecida ao contratante ou ao parceiro de trabalho.

Estimulado por um ressentimento que vem de baixo para cima, do inferior (pistoleiro aprendiz, estagiário) em direção ao superior (pistoleiro experiente, que cumpre o papel de supervisor), o narrador em 1ª pessoa acusa Alfredão de velho, cansado, desatento, e o expõe como uma presa fácil aos inimigos. Ainda que o narrador pistoleiro tenha contribuído para a eliminação de Múcio e de Alfredão do sistema de pistolagem, ele reconhece que há bons pistoleiros profissionais, pois, ao narrar em 3ª pessoa, cita nomes de valentões da tradição da

pistolagem sertaneja. Deste modo, ele não quer chegar ao topo da hierarquia dos pistoleiros, pois sabe que isso não é conseguido com facilidade, nem mesmo quer se vingar de Múcio e de Alfredão culpando-os pela estrutura de poder que há no interior das relações entre os pistoleiros, mas apenas sinaliza ao leitor que ele é digno de ser tratado com igualdade na camada baixa do sistema de pistolagem, lugar destinado aos pistoleiros. Seu ressentimento, então, é social e político, reação de alguém que reage ao poder que está sobre ele, mesmo sabendo que esse poder não pode ser devidamente vingado.

O ressentimento também aparece em Alfredão, mas no sentido psicológico. A primeira causa desse recalamento do desejo de vingança está no fato dele ter matado não apenas um parceiro profissional, mas também um amigo. Matou Múcio para se mostrar viril, valente e altamente profissional, cumprindo a missão que lhe foi incumbida por seu patrão, sendo conhecido por sua competência e por nunca tendo falhado num serviço (até ser morto por pistoleiros). Múcio havia cometido o crime contra a honra do patrão ao se envolver com a mulher que lhe pertencia, além de possivelmente ter obtido informações sigilosas que pertenciam à classe superior dos mandantes. Sendo assim, Alfredão é contratado por Turco para realizar uma queima de arquivo: “A *queima de arquivo* significava a eliminação de pistoleiros quando estes tinham muitas informações. Era perigoso saber demais! Se chegassem ao público informações sigilosas, a honra de uma família poderia ser maculada” (CAVALCANTE, 2003, p. 66). Apesar do sentimento de dever profissional cumprido, matar um amigo lhe causa um ferimento moral, uma sensação de traição. Como o pistoleiro não pode se vingar do autor intelectual do crime (Turco), ele adia essa vingança, reprimindo-a interiormente.

A segunda causa do ressentimento de Alfredão é a sensação de abandono, como ele mesmo expressa: “— Pois é, garoto, fui casado um montão de tempo. Inclusive tenho dois filhos, que não vejo há um par de anos” (AQUINO, 2003b, p. 121); noutro trecho, desta vez enunciado pelo narrador: “[...] mas essa história do seu casamento eu já tinha ouvido falar. Sabia que a mulher dele tinha se mandado para Minas com os dois filhos, e ele não foi atrás para não ter de matá-la, segundo dizia aos que o conheceram nessa fase” (AQUINO, 2003b, p. 121). A sensação de abandono gera em Alfredão uma vingança que se adiava por anos. Ele sequer tem interesse sexual pelas garotas de programa da boate, considerando-as como decadentes. No presente narrativo há menção de que mantém um caso amoroso com uma paraguaia que morava na região de fronteira.

Ainda no plano solidário, encontramos as relações entre Múcio e Alfredão que ocorrem na 3ª pessoa do discurso e estão concentradas no capítulo 4. Entendemos que o título deste capítulo – “O confronto” – remete não apenas ao enfrentamento físico e simbólico entre os dois

grandes pistoleiros, mas também por ser a parte do conto que mais tensiona os motivos (confiança e traição). Esta divisão possivelmente é narrada, como já sugerimos, pelo narrador protagonista dos capítulos 1 e 3, o pistoleiro aprendiz. Apesar de o capítulo 2 não tratar sobre as relações diretas entre Múcio e Alfredão, antecede o 4 quanto à sequência narrativa e traz informações sobre a história de vida e a trajetória criminosa de Múcio.

O pistoleiro Múcio comete um equívoco crucial que lhe custaria a vida: apaixona-se pela mulher de seu patrão. Opta por ter um caso extraconjugal com ela, porém, hesita em matar o Turco, como ela mesma lhe havia sugerido: “Ela ficou em silêncio por alguns segundos. Depois disse: ‘Você poderia matá-lo, não é? Isso resolveria as coisas para a gente’ ” (AQUINO, 2003b, p. 128). Pelo que nos parece, ela vê em Múcio a chance de se livrar definitivamente do marido. “Matadores”, então, relata que os atores do sistema de pistolagem não estão apenas em disputa no campo aberto, em âmbito público e social, mas também numa disputa de viés emocional e sexual. Se o *status* social e econômico de Turco parece algo intocável para Múcio, que é um matador de origem econômica pobre, migrante e incapaz de articular estratégias políticas e de mercado, é no campo da intimidade que opta por atacar seu admirador/opressor, despejando seu ódio impotente. Talvez, a atração de Múcio pela mulher de seu patrão não tenha sido apenas motivada por mera satisfação física e sexual, mas por um ressentimento, expressão de uma dor silenciosa de alguém que pretende usufruir dos mesmos privilégios econômicos do mandante.

Tanto o quadro que antecede o encontro de Múcio com sua amante, quanto o evento propriamente dito, no quarto de hotel, ambos no capítulo 2, são pintados com uma paleta de cores frias e com tons de embaçamento. Árvores tristes num dia chuvoso, vegetação castanha como os cabelos da mulher de vestido verde e automóveis enlameados compõem o exterior do hotel, observado pelo ângulo estreito da janela. O tempo é marcado por um ventilador que está no espaço interior do quarto e que perturba o ambiente com seu ruído, num movimento que traz monotonia à descrição: “O único ruído do quarto vinha do ventilador, que se inclinava à direita e à esquerda, num movimento monótono sobre o criado-mudo” (AQUINO, 2003b, p. 124). Fumaças de cigarro preenchem o local interior.

Os adjetivos usados para descrever o estado emocional de Múcio são variações das palavras apreensivo, suspirante, aflito, excitado, irritado, impaciente, medroso, preocupado e desanimado, termos irônicos aplicados a um pistoleiro respeitoso e experiente. O narrador denuncia aqui tanto a incompetência profissional de Múcio, que se encontra na condição de um pistoleiro envergonhado por ter manchado sua honra, quanto sua impotência diante da situação. Se antes ele simulava o papel de um detetive durão, que investigava suas vítimas com a

finalidade de eliminá-las, agora é tornado vítima de uma sistema, o da pistolagem, que não admite traidores. Quando sua amante adentra o espaço do quarto, âmbito privado do matador e retrato de sua intimidade e interioridade, ela o conhece em suas fraquezas. Ambos trocam conversas frias, apresentadas em diálogos construídos sem o uso do travessão, entre aspas e incorporados ao interior dos parágrafos. O matador fica na defensiva, recuado e medroso, por receio quanto à possibilidade de Turco descobrir seu envolvimento amoroso com a mulher. Apesar do seu corpo desnudado, tocando o corpo da amante, sua sensualidade aparece junto à preocupação com sua integridade física, pois não quer morrer à mando do patrão.

Por outro lado, a mulher tem o controle da relação. É, simultaneamente, sensual e brincalhona: “A mulher depositou o cigarro no cinzeiro e despiu a blusa e a saia. Usava calcinha e sutiã pretos. Soltou e agitou os cabelos castanhos, num movimento ao mesmo tempo infantil e sensual” (AQUINO, 2003b, p. 126). Ela ironiza a preocupação do matador, até trair sua confiança – algo que se consuma no capítulo 4, assim que Alfredão entra no quarto onde está Múcio e anuncia que Turco já sabia sobre o caso amoroso. Alfredão é referido rapidamente pela mulher como aquele que nutre grande admiração por Múcio.

O ambiente do capítulo 4, onde ocorrem as relações diretas entre Múcio e Alfredão, é fechado e de apreensão, caracterizado por uma penumbra que é atravessada por um fecho de luz que procede da rua, e por ruídos provenientes dos quartos adjacentes: “A mulher já havia saído, mas Múcio permanecia deitado na penumbra, ainda nu, atento ao ruído que vinha dos outros quartos e à luz colorida do letreiro que atravessava as cortinas” (AQUINO, 2003b, p. 135). Os movimentos dos personagens são minuciosos, medidos e lentos, reforçados pelas trocas de olhares entre os pistoleiros. Silenciamentos interrompem as falas, os diálogos são curtos e francos e os sorrisos não contêm graça, mas sim preocupação. Pequenas lembranças entrecortam o presente narrativo.

O quadro que preenche o quarto capítulo começa com a chegada de Alfredão no quarto do hotel Blue Star, presenciando Múcio na cama após ter se encontrado com a mulher de seu patrão. Alfredão foi enviado até ali pelo contratante para eliminar seu parceiro, que o acompanhava há mais de dez anos pelo mundo do crime. A fidelidade de Alfredão é colocada, então, à prova de fogo: “Foi por isso que o Turco me mandou. Para testar até que ponto eu sou um pistoleiro de confiança” (AQUINO, 2003b, p. 137). Deste modo, é dada à Alfredão a livre responsabilidade de decidir à favor de manter sua amizade com Múcio, preservando-o da morte, ou de se posicionar a favor da fidelidade ao patrão, cumprindo suas obrigações profissionais. O que está em jogo é a preservação da vida *versus* a destruição da vida. Mas, para que a vida de Múcio fosse preservada por quem detém o poder nas mãos, simbolizada por aquele que maneja

a arma de fogo, haveria a necessidade de Alfredão fazer valer a amizade acima da profissão, o perdão acima da traição, rompendo os códigos simbólicos de honra e optando pela preservação da vida acima de tudo. Mas, seja mundo do romance policial, ou no mundo da pistolagem brasileira, não há lugar para a reconciliação e sim para o poder da morte. Múcio tenta negociar com Alfredão nos seguintes termos: “— Sabe o que eu acho, Alfredão? Que você deveria me deixar ir embora. Eu nunca apareço por esses lados e o Turco nunca vai saber o que aconteceu de verdade” (AQUINO, 2003, p. 137). A possibilidade do perdão sequer é aventada, ainda mais considerando que Múcio nem mesmo confessa sua culpa.

Quanto aos planos intrusivos, concernentes às relações/desejos entre os pistoleiros protagonistas, notamos a sobreposição de dois personagens sobre as outras, exercendo o poder. Uma deles é Turco, por ocupar uma posição social e econômica mais alta dentre todos os personagens da narrativa. Ele detém o controle do mais rentável mercado localizado na fronteira geográfica, o de drogas, e figura no topo do sistema da pistolagem, agenciando crimes no papel de mandante. Ele não é apenas o detentor da força de trabalho dos matadores, mas também interfere como opressor direto em suas vidas e relações, assim como na de sua mulher. Este protagonista é caracterizado por um desejo de vingança: “[...] desta vez o cara foi longe demais – Alfredão bocejou novamente. – Enquanto ele atrapalhou os negócios, o Turco tolerou, mas agora ele ficou atrevido. Onde já se viu interceptar uma carga do Turco” (AQUINO, 2003b, p. 120). Por ter sua carga de drogas e seu território ou rota (mercado de vendas) interceptados, Turco contrata Alfredão e o pistoleiro aprendiz para eliminar seu concorrente. Sua vingança não se consuma no conto, já que um dos seus pistoleiros é morto (Alfredão) e o outro não está concentrado no alvo (o aprendiz). Apesar de Turco não aparecer na narrativa, é mencionado pelos personagens pelo menos sete vezes, e em todos os capítulos. Sob os olhos do narrador de “Matadores”, Turco não é apenas o homem do poder, mas também o homem da impotência e da vergonha. Além de ter sua rota comercial invadida por outro comerciante, tem o corpo de sua mulher invadido por outro homem. Turco não consegue dominar totalmente suas propriedades (mercado de drogas e mulher, esta sob a ótica machista proposta pelo narrador), tendo que recorrer aos pistoleiros para exercer seu direito de vingança.

O segundo personagem que se sobrepõe aos outros é o pistoleiro aprendiz. Ele cumpre seu papel na dominação, construindo um discurso de poder ao tomar conta das vozes narrativas de “Matadores”, a fim de imprimir sua versão sobre o real; sabendo que, segundo a concepção de Barthes, discurso de poder é “todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (2007, p. 10-11). O pistoleiro novato induz o leitor para que não haja uma impressão negativamente definida sobre ele. Ao mesmo tempo que demonstra

interesse em manter a boa aparência e honestidade perante o leitor, também quer desembarcar-se dele, confundi-lo, induzi-lo aos falsos indícios – como nos capítulos 1 e 3 com relação ao interesse excessivo do narrador pela japonesa –, a fim de que sua imagem seja preservada. Independentemente do objetivo particular que o narrador tenha em mente, e isso não é tão simples de definir, parece querer regular a interpretação do leitor sobre o real de tal maneira que as mortes de Alfredão e Múcio sejam tidas como naturais e previsíveis tendo em vista os perigos do mundo do crime, da marginalidade e da fronteira. A alternância do uso da 1ª e da 3ª pessoas do discurso, dispersas nos quatro capítulos, contribui para que esse efeito ganhe força perante o leitor. Numa análise crítica, por exemplo, a leitura separada dos capítulos 1 e 3 (1ª pessoa), de um lado, e dos capítulos 2 e 4 (3ª pessoa), de outro, contribui para uma melhor percepção da autoridade narrativa do aprendiz, levando em consideração que ler um capítulo antes do outro não incorre na perda da compreensão da narrativa, a não ser que se trate de uma narrativa fantástica (TODOROV, 1975, p. 97), que não é nosso caso. No uso da 1ª pessoa nesse discurso de poder, o narrador pistoleiro deixa claro que era apenas o parceiro de Alfredão e que esteve presente no local de sua morte, mas não teve responsabilidade direta nela, como já temos alvitado até aqui. Já no uso da 3ª pessoa, ele atua como um espião que olha de longe, que não participa da narrativa, mas que tem o poder de relatar tudo com cuidado. Ao ser responsável por espionar a mulher de Turco ele contribui para o fracasso da relação de amizade entre Alfredão e Múcio.

4.2.3 O desnudamento dos pistoleiros-heróis

No conto “Matadores” Aquino reúne a sugestão de Poe, de que o clímax deve estar no epílogo, e de Tchecov, de que o clímax deve situar-se em meio à narrativa. Assim, há dois clímax no conto, o primeiro deles na cena que descreve a morte de Alfredão, no capítulo 3, e o segundo na cena que descreve a morte de Múcio, no capítulo final. Ambos são demarcados pelas imagens do desnudamento parcial dos heróis-pistoleiros: uma delas é a de Alfredão, no capítulo 3, e a outra de Múcio, no capítulo 4. Isto denota a previsibilidade da sequência das ações dramáticas, sendo esta uma das maneiras do conteúdo irônico acontecer nas narrativas de Aquino. Desta maneira, há um desnudamento físico e simbólico dos protagonistas, perpassado ironicamente por uma linguagem da violência, acionada pelo narrador que faz uso da 1ª e da 3ª pessoas. As duas imagens são construídas por uma estratégia irônica que acontece através do jogo especular, recurso amplamente usado por Aquino em muitos contos de *Famílias terrivelmente felizes* (MENDES, 2014, p. 65, 67) e também em seus romances.

O que encontramos em “Matadores” são as trajetórias de dois grandes pistoleiros encerradas com suas mortes em estado de humilhação, expressas principalmente através do paralelismo sinonímico, mas também do paralelismo antitético. Ambos, Alfredão e Múcio, têm seus percursos de vida interrompidos após serem pegos numa emboscada, assassinados por outros pistoleiros. Assim, são vítimas dos mesmos truques que estavam acostumados a usar. Alves percebeu que “não se discutem a função, a legitimidade ou as razões que levaram os personagens ao crime, o que contribui para a atmosfera *noir* do conto. Não há nenhuma tentativa de interpretá-la, justificá-la ou acusá-la. Essa tarefa cabe ao leitor” (2015, p. 13). O narrador justifica que os erros dos protagonistas foram fatais, chamando a atenção para uma lógica que rege a pistolagem: “o algoz de hoje pode ser a vítima de amanhã” (ALVES, 2015, p. 8). O equívoco de Alfredão teria sido estratégico, por desatenção no trabalho, e também por limitação física, estando velho e cansado para exercer uma atividade que lhe trazia muitas exigências. O equívoco de Múcio teria sido emocional, tendo se envolvido sexualmente com a mulher de Turco, seu patrão. Quem assassina Alfredão são dois pistoleiros que adentram na boate da fronteira, disfarçados de motoristas de caminhão. Quem assassina Múcio é Alfredão, seu companheiro de profissão. Enquanto Alfredão é homem honrado e de confiança, mantendo sua fidelidade ao patrão Turco até o fim, Múcio, em contrapartida, trai seu patrão, terminando sua carreira como um homem desonrado, covarde. Assim, quando as duas imagens da morte são colocadas uma em frente da outra, como num espelho, temos bem claro o conflito dramático da narrativa.

Nas narrativas de Aquino, a intensificação do problema é tratada de maneira irônica. O lugar da fronteira entre amizade e infidelidade é articulado pelas relações solidárias e intrusivas ocorridas no conto. Múcio trai Turco, seu mediador, ao desejar a mulher que lhe era proibida. Mas, ironicamente, também é traído por Alfredão, aquele que mais o admirava, e isto em nome da honra de um pistoleiro ao seu patrão/contratante. O aprendiz, por sua vez, entrega propositadamente seu parceiro para morrer, antes mesmo que fosse descoberto como sendo o pivô da morte de Múcio. Sendo assim, é no círculo familiar dos pistoleiros que o jogo de fidelidades e traições é colocado à prova o tempo todo, reforçado por um ódio produzido pela mediação interna, onde a distância entre herói e mediador é tênue. Diante disso, nem mesmo uma amizade sincera entre Múcio e Alfredão é suficiente, mas o ódio cumpre seus objetivos, não como vingança consumada, e sim ao ser diluído no interior dos personagens a ponto de corroê-los.

Se o capitalismo legitima os mecanismos de controle de dominação, seja no âmbito público – no caso, o profissional –, seja no âmbito privado – o emocional –, não basta quebrar

suas regras (Múcio), nem sequer praticá-las à risca (Alfredão). É preciso se adequar às suas normas, como faz o pistoleiro aprendiz. Este personagem também apresenta a renovação do corpo de trabalho, inserindo novas estratégias de ação para os pistoleiros modernos, tais como: manejar a arma de fogo apenas em caso de necessidade; ser fiel ao seu patrão/contratante, numa relação parecida com a que o pistoleiro tradicional mantinha com o fazendeiro, ou seja, fixa, sem deixar de ser fiel primeiramente a si próprio: utilizar-se do vigor físico da juventude como vantagem sobre os seus oponentes; proteger-se de paixões durante uma empreitada; atuar apenas por dinheiro, e não manter laços de amizade durante o serviço; investigar o passado dos seus parceiros a fim de conhecer o presente. O que promove definitivamente sua sobrevivência é tomar conta das vozes narrativas e interpretar o real tanto a partir de sua subjetividade, quanto de sua versão de objetividade, como também sustentar relações onde os limites entre amizade e infidelidade não são determinados, mas fronteirços. É nesse lugar fronteiro que o pistoleiro novato opta por atuar a fim de sobreviver.

A morte de cada um dos pistoleiros ocorre em espaços fechados, que ajudam a criar a noção de opressão e sufocamento dos protagonistas; a de Alfredão ocorre no banheiro da boate, e a de Múcio em um quarto de hotel. Tanto o banheiro quanto o quarto são espaços de uma moradia projetados para a privacidade dos indivíduos que os utilizam, onde a nudez pode ser realizada independentemente do sentimento de vergonha ou humilhação. No entanto, é nestes espaços que remetem à intimidade humana, ao relaxamento e ao descanso dos corpos, que os pistoleiros são vencidos. Mulheres contribuem para os crimes participando como álibis (no caso de Múcio, sua amante, mulher de Turco; no de Alfredão, possivelmente a japonesa), recebendo a participação direta ou indireta do aprendiz. A nudez parcial que caracteriza os matadores experientes é a de um estado deplorável, usada na narrativa para simbolizar suas fraquezas, limitações, indecências morais e decadências.

O silenciamento é registrado nas duas imagens da morte, onde os personagens se silenciam diante das contradições da realidade, indicando suas rendições passivas perante a violência da realidade. Na primeira delas, a de Alfredão, o silenciamento é físico.

Não havia ninguém no banheiro. A porta de um dos cubículos estava encostada. E foi de lá que vieram os gemidos que me fizeram pegar a automática, antes de forçar a porta. Alfredão tinha os olhos arregalados e estava prensado entre a privada e a parede. O sangue que saía de sua garganta cortada já havia empapado a camisa e manchado a jaqueta de couro. Ele estava morrendo.

Quando tentei levantá-lo, Alfredão engasgou e tossiu duas golfadas de sangue, e seus dedos agarraram meus braços com força. Em seguida ele começou a tremer e sua cabeça pendeu para trás, expondo ainda mais o corte na garganta (AQUINO, 2003b, p. 134).

Os olhos arregalados manifestam atenção desesperada diante da realidade circundante que é cruel. O corpo da vítima aparece esmagado, sem possibilidade de fuga nem de folga. A jaqueta de couro de Alfredão está empapada de sangue que escorre da garganta perfurada. Uma atmosfera apreensiva permeia a cena, acompanhada de um silêncio vazio que é interrompido rapidamente por três vezes, sendo a primeira delas pela porta que é aberta com força, a segunda pelo gemido da vítima que se abre sem força, a terceira por uma tosse desesperada. O corte na garganta não permite que o pistoleiro experiente se comunique, impossibilitado de pronunciar palavras. Nestas condições, ele não consegue se expressar verbalmente, não denunciando os culpados pela atrocidade e nem clamando por vingança. O fracasso da testemunha é notado no momento em que tenta levantar o sofredor, mas não consegue. A nudez de Alfredão não é referida na narrativa, mas sim sugerida no texto, já que ele está no banheiro. Como sinal de sua fraqueza, Alfredão não manipula sua arma, nem seu órgão sexual, símbolos do instrumento de poder do macho e que já haviam sido manuseados pelo pistoleiro aprendiz, no mesmo banheiro, momentos antes, conforme narrado no capítulo 1 (AQUINO, 2003b, p. 118-119). Na imagem da morte cuja vítima é o protagonista Múcio, o silenciamento é instrumental e também narrativo.

[...] Depois de dizer isso Alfredão sacou a arma e, ao ver o silenciador, Múcio tentou sair da cama para pegar seu revólver.

Alfredão ficou algum tempo sentado no quarto, vendo o corpo do parceiro curvado para fora da cama. Quando desceu as escadas do Blue Star, percebeu que estava chorando. E lembrou que precisara atirar três vezes até cessarem os movimentos de Múcio. Daquela distância, em outros tempos, nunca gastaria mais do que uma bala para matar um homem. Especialmente se ele estivesse desarmado, nu e deitado numa cama. Alfredão torceu os lábios – como fazia sempre que alguma coisa o contrariava. Sabia que estava velho demais para aquele tipo de vida. E que nunca mais arranjaria um parceiro feito Múcio (AQUINO, 2003b, p. 137-138).

O instrumento com o qual Múcio foi morto é uma arma de fogo acompanhada de um silenciador, dispositivo que se adapta ao cano do revólver tendo o objetivo de abafar o som da detonação. Assim como na descrição da morte de Alfredão, que tem seu corpo prensado entre a privada e a parede do banheiro, também o corpo de Múcio aparece fora de lugar, curvado além da cama. São corpos deslocados ocupando as fronteiras espaciais dos ambientes fechados, recebendo uma morte indigna. Múcio está nu e desarmado, ou seja, sem o instrumento de poder nas mãos, não tendo como reagir ao parceiro-criminoso, ao amigo-traidor. Este, por sua vez, atira por fidelidade ao patrão e por interesses pecuniários, porém, entristece-se com a morte de seu melhor parceiro. Alfredão fica tão nervoso que não consegue matar à sangue frio, fazendo uso apenas da racionalidade, mas sim com dificuldades emocionais, já que foram necessários

três tiros e não apenas um, como fariam os bons atiradores; só lhe resta lamentar e chorar, sem deixar vestígios, a não ser para o espião narrador. Aqui, o tom irônico do narrador atinge a imagem de Múcio ao mostrar ao leitor que um grande pistoleiro, tão celebrado por Alfredão e respeitado no mundo da pistolagem, teve um fim tão dramático. A amante de Múcio também zomba do matador medroso, desmoralizando sua honra. Desnuda não apenas o corpo físico, mas também o interior do pistoleiro, mostrando suas fraturas: “ ‘Ora, o grande matador com medo. Quem diria, hein? Deixa o Alfredão saber disso. Ele que vive dizendo que você não tem medo de nada’, a mulher deitou apoiando a cabeça em uma das mãos” (AQUINO, 2003b, p. 128). Nesta cena, o campo semântico de efeito irônico traz palavras como “infantil”, “brincadeira”, “divertida”, “brincar” e “bobagens” (AQUINO, 2003b, p. 126, 127, 128).

4.2.4 Comparação com outros heróis do romance policial

Atenção excessiva, silêncio melódico, tempo reduzido e lógica do capital oprimem a dimensão interior dos pistoleiros, produzindo neles reações completamente diferentes, num mercado onde matar dá lucro financeiro e proporciona condições mínimas de sobrevivência, pois quem não mata, morre. E para evitar o fracasso profissional, de acordo com pistoleiro veterano, é preciso deixar de lado o desleixo: “— O que a gente não pode é se distrair. Ele é um cara muito perigoso. E muito inteligente também. Se não fosse, nunca teria feito o que fez — disse Alfredão, olhando para mim. — Não dá pra facilitar com ele: qualquer bobagem e a gente está perdido” (AQUINO, 2003b, p. 116).

Se a pistolagem exige atenção aos mínimos detalhes para que seja bem sucedida, os pistoleiros de Aquino nem sempre fazem isso, mas flertam com a distração. Por exemplo, numa situação de empreitada, o pistoleiro veterano em “Matadores” está focado na bebida, enquanto o novato se distrai com uma mulher. Tanto o álcool, quanto o feminino, são meios usados pelos homens, numa sociedade machista como a brasileira, para diversão pessoal ou entorpecimento. Deste modo, o narrador protagonista parece burlar os códigos da ficção policial tradicional quando sugere a distração como contraponto às exigências de um trabalho que exige a máxima concentração possível e de um capítulo costurado pela tensão. Detetives renomados da literatura mundial, como Dupin, de Poe (2003a; 2003b; 2003c), Sherlock Holmes, de Doyle (2016a; 2016b), ou Poirot, de Christie (2009), jamais ficam desatentos durante suas investigações, sendo racionais, detalhistas, minuciosos e incansáveis, ao contrário dos heróis pistoleiros de “Matadores”. Apesar das diferenças entre os detetives dos romances policiais problema e

clássico e os pistoleiros de Aquino, ambos investigam, lidam com a violência, fazem uso de armas mortíferas e têm estratégias de ação.

E por que os heróis de Aquino são interiormente paradoxais, reunindo atenção e dispersão, profissionalismo e amadorismo, em suas trajetórias pelo submundo da sociedade brasileira e da criminalidade? Porque não são autômatos, nem positivistas, nem científicos como os detetives-heróis Dupin, Holmes e Poirot. Também não são totalmente dominados pela libertinagem sexual, nem por uma superintelectualidade, como Morel, de *O caso Morel*, Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, e Mandrake, de *A grande arte* e de *A Bíblia e a bengala*, heróis dos romances policiais de Fonseca (1990; 1991a; 1991b; 1973), que permitem que suas paixões sexuais e intelectuais ditem suas *performances*. Nem são impulsivamente agressivos como o pistoleiro-herói Máiquel, de *O matador*, de Melo (2009), que é desorganizado, desatento, desmedido, endemoninhado. Nem são uma mistura dos detetives-heróis clássicos e dos detetives do romance *noir*, como Zé Joaquim, de *O seminarista*, de Fonseca (2009), Espinosa, das obras *O silêncio da chuva* e *Uma janela em Copacabana* de Garcia-Roza (1996; 2001), e Azucena, de *Fogo-fátuo*, de Melo (2014), que transitam entre o conservadorismo e a libertinagem, salpicando suas lógicas hipotético-dedutivas com fortes questões emocionais. Os pistoleiros-heróis de Aquino, tanto os do conto “Matadores”, quanto Brito, do romance *Cabeça a prêmio*, racionalizam, mas não de modo hipotético-dedutivo, e sim indutivo-sensitivo. Não estão preocupados em descobrir a verdade, mas em adquirirem condições financeiras para sobreviverem em seus mundos.

A paródia realizada pela literatura de Aquino em relação à ficção *noir* é fortemente marcada pelo irônico. Apesar de suas ligações com os detetives-heróis do romance *noir* estadunidense, como Sam Spade, de *O falcão maltês*, e Continental Op, de *A seara vermelha*, de Hammett (2001; 2002), e Philip Marlowe, dos romances *O sono eterno* e *Adeus, minha querida*, de Chandler (2015; 2016), – aqui a narrativa de Aquino promove a continuidade histórico-literária da ficção *noir* –, os pistoleiros-heróis de Aquino não são elegantes, nem inteligentes, nem sedutores, nem mesmo tão indecentes como tais. São sub-humanos, ficam cansados, traem, apaixonam-se com facilidade, trabalham arduamente, porém, são pobres, marginalizados e intelectualmente limitadíssimos. Não conseguem obter a ascensão social, como Máiquel, mas estão sempre na condição de abjetos. Tais pistoleiros-heróis são como operários que trabalham nas engrenagens sociais da periferia brasileira. Matam por dinheiro. Matam para não morrerem. Matam para não serem mais violentados pelo sistema capitalista do que já são. Matam porque nutrem ressentimentos psicológicos e sociais.

A análise de “Matadores” nos oferece algumas pistas para o estudos dos romances de Aquino e confirma nossa tese de que este autor realiza uma experiência de apropriação da forma do gênero policial, problematizando o discurso da ficção *noir*. O conto mostra que o mundo da pistolagem de Aquino recebe ambientação *noir* e ares da jagunçagem, sendo, assim, um lugar híbrido, de fronteira. O moderno e o arcaico se cruzam do início ao fim da narrativa. A violência é gratuita, trivial, mas ela rende lucros financeiros. Sendo assim, os heróis de Aquino não estão preocupados em eliminá-la por meio de estratégias racionais (como fazem os detetives clássicos), ou usá-las como meios para se conseguir um mínimo de justiça (como fazem os detetives *noir*), mas são produtos valiosos em uma sociedade perversa. A lógica do capital está em jogo o tempo todo, regendo o mercado da pistolagem profissional, o mercado do sexo e o mercado de drogas e armas. Os protagonistas de Aquino estão inseridos numa plataforma de poder, sabendo que há pessoas que comandam esse universo, sendo este apoiado por um Estado corrupto. A violência é um fim em si mesma e os corpos dos personagens servem como objetos a serem explorados. Alfredão é exemplo do corpo-exploração: depois de tantos amores e matanças, restou-lhe apenas cansaço, solidão e uma morte indigna, algo que certamente ele esperava que pudesse acontecer um dia.

No mundo da pistolagem de Aquino os heróis se entregam às paixões, não importando o preço que paguem ou o risco que corram. O desejo, neste sentido, não é um mero negócio, mas uma necessidade humana, algo que tenta compensar um trabalho mecanizado. Nestes termos, Múcio não hesita se entregar à mulher de seu patrão. É uma paixão de risco, que envolve o crime da traição, e a nudez como sinal da impotência do matador. Nem mesmo o amor recobre Múcio com a dignidade. No universo literário de Aquino, o amor erótico é possível, mas implicando práticas de violência. Múcio se apaixona, mas paga com sua própria vida: desnudo diante do seu parceiro na pistolagem, e não diante da amante, é punido com tiros. É, assim, um criminoso na condição de vítima.

A literatura de Aquino destaca personagens femininas do tipo *noir*, ao estilo de *femmes fatales* (mulheres fatais), ou seja, mulheres intensamente sexuais que despertam o desejo dos homens, levando-os à destruição dos sentidos e da racionalidade. Como exemplos, encontramos a mulher de Turco (“Matadores”) e, como veremos adiante, Marlene (*Cabeça a prêmio*), Paula (*O invasor*) e Lavínia (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*). Elas são invariavelmente escorregadias, moralmente dúbias, fisicamente irresistíveis. Lembram um pouco Anne Riordan, personagem de Chandler (2016) em *Adeus, minha querida*. No entanto, são silenciadas pelo autor e estão sempre subordinadas aos machos.

O crime, na literatura de Aquino, é sempre considerado como solução para os problemas pessoais, sociais e políticos. Turco quer resolver suas diferenças com seu inimigo por meio da violência. Outro ponto importante, dentre muitos que poderíamos ressaltar, é a participação central dos pistoleiros. Eles não são parte do sistema de poder, mas agentes. Não agem sozinhos como Máiquel, de Patrícia Melo (2009), e Zé Joaquim, de Rubem Fonseca (2009), mas são participantes da família dos pistoleiros, formada, em “Matadores”, por Múcio, Alfredão e o aprendiz.

4.3 Cabeça a prêmio

4.3.1 Aspectos gerais

Cabeça a prêmio é um romance que foi publicado em 2003, sendo que sua única edição é da já extinta editora Cosac & Naify, que encerrou suas atividades em 2005. A fábula de *Cabeça a prêmio* traz como eixo central uma das aventuras de Brito como pistoleiro. Sob as ordens dos irmãos Menezes, uma dupla de traficantes formada por Mirão e Abílio, atuantes no mercado transnacional das drogas e das armas de fogo, ele percorre, acompanhado de seu parceiro Albano, as fronteiras geográficas, culturais e simbólicas do Brasil para matar pessoas sob contrato. Sua principal missão tem por objetivo eliminar o piloto Dênis – cuja cabeça é premiada, ou seja, é um jurado de morte –, aquele que se envolveu sentimentalmente com Elaine, a filha de Mirão, e que, a partir disso, contribuiu para a corrosão da família dos criminosos e o conseqüente enfraquecimento dos negócios dos traficantes, oferecendo pistas do esquema ilegal para a polícia federal.

O texto sugere que a história de *Cabeça a prêmio* se passa no ano de 1997. Isso pode ser identificado pela referência a um indígena queimado por um grupo de adolescentes, numa praça em Brasília, aludindo, então, ao dia 20 de abril de 1997, quando cinco rapazes atearam fogo no corpo do índio Galdino Jesus dos Santos, de 44 anos. O indígena dormia no banco de uma parada de ônibus da W3 Sul, um bairro central da cidade. Segundo Piubelli (2012, p. 9), Galdino era uma liderança indígena da tribo pataxó hãhãhãe, vindo à capital da República para tratar de questões relativas à demarcação de terras indígenas no sul do estado da Bahia. Os assassinos foram apontados pelos jornais como jovens de classe média e que não tinham passagens anteriores pela polícia.

As histórias de Brito e de Dênis são narradas de maneira paralela na 3ª pessoa do discurso. A dinâmica das narrativas paralelas – de um lado, o percurso do detetive, de outro, o

percurso do criminoso – é comum no romance policial contemporâneo, segundo Massi (211, p. 63, 113). Ainda de acordo com Massi, “a dinâmica das narrativas paralelas é muito eficiente para prender a atenção do leitor, também por isso, é muito utilizada em filmes, em que somente o espectador consegue ver toda as cenas” (2011, p. 63). Respeitando essa estrutura, *Cabeça a prêmio* coloca lado a lado os percursos do detetive Brito e do criminoso Dênis. No entanto, vale ressaltar que Brito não cumpre apenas o papel de detetive do romance (aquele que recebeu a incumbência de perseguir o criminoso Dênis), mas também de criminoso (é um matador de aluguel) e vítima (está na base piramidal do sistema de pistolagem e também na base da estrutura social e econômica).

O nó da narrativa ocorre quando o grande matador Lucas Cerqueira, contratado por Mirão para resgatar Elaine e matar Dênis, fracassa em sua missão, sendo morto por aquela mulher, no Paraguai. Mirão (mandante), então, vê a necessidade de enviar dois dos seus pistoleiros fixos, Brito e Albano, para darem conta do seu ex-funcionário e, agora, também inimigo, Dênis (vítima). A ideia é que a dupla de pistoleiros liquidem este homem, antes que ele denuncie os esquemas do crime organizado pelos irmãos Menezes à polícia federal. O que está em jogo, então, são os negócios dos irmãos Menezes, mas, para isso, a honra da família dos criminosos precisa ser recuperada a todo o custo. *Cabeça a prêmio* é uma narrativa marcada por jogos de interesses econômicos e sexuais, amores, traições e vinganças, onde apenas sobrevivem aqueles que sabem usar as estratégias da violência num contexto tão plural e desafiador como as múltiplas fronteiras brasileiras.

A obra está organizada em 20 capítulos que, por sua vez, estão divididos em duas histórias paralelas, a saber, as trajetórias profissionais e amorosas de Brito e de Dênis, espinhas dorsais do romance, relacionadas desde o capítulo 1, porém convergidas definitivamente a partir do capítulo 14. Há inúmeras rupturas no plano narrativo, realizadas como cortes cinematográficos (cada um deles formados por enunciados curtos de composição irônica), a fim de alternadamente sobrepor o universo da história social (núcleo social) e o universo das tendências pessoais do herói, que deflagra sua relação com Marlene (núcleo erótico).

4.3.2 Recursos literários do narrador e conflito dramático

O foco narrativo adotado pelo narrador é o “autor” onisciente intruso. O narrador de *Cabeça a prêmio* usa da 3ª pessoa do discurso para narrar. Ele demonstra ter conhecimento de toda a história, embora não participe do conflito dramático nem da história narrada, marcando-se pelo distanciamento em relação a esta. Ele se interpõe entre o leitor e os fatos narrados,

elaborando pausas frequentes (digressões) para a apresentação de sua opinião e de seu posicionamento. O estilo da narrativa, como salientou Tezza (2010, p. 69) é seco e direto, com quase nenhuma adjetivação e com fortes traços do jornalismo.

Há quatro recursos literários utilizados pelo narrador de *Cabeça a prêmio*, e são o relato jornalístico, o cinema, o boato (popular) e as memórias. A linguagem jornalística simula verdades factuais contadas pelo narrador numa perspectiva policial. Ela tem um comprometimento com a realidade como se ela pudesse ser conhecida totalmente: “[...] Porque foi assim que aconteceu” (AQUINO, 2003a, p. 44). Para citar apenas dois exemplos, no capítulo 2, o narrador se utiliza de um tom jornalístico para narrar as peripécias políticas e emocionais de Carlito Seixas, cujo destino é a morte física pelo pistoleiro Brito e, no capítulo 16, faz uso do mesmo recurso na construção do relato sobre a vida pregressa de Nicanor (AQUINO, 2003a, p. 19-30, 157).

Quanto à técnica cinematográfica, também queremos citar alguns exemplos. Em *Cabeça a prêmio*, cidades ou regiões geográficas afastadas dos centros urbanos, espalhadas pelos interiores vastos do Brasil, são descritas como repleta de poeiras. Isso é uma alusão indireta aos filmes de pistoleiros conformados ao gênero do banguê-banguê. Tezza afirmou que *Cabeça a prêmio* é um “faroeste brasileiro” (2010, p. 68). No capítulo inicial, a poeira de um parque de diversões, no estado do Acre, recebe destaque:

Ventava. De vez em quando uma cortina de pó avermelhado se erguia do chão, um pó fino, que grudava na pele, ressecava a garganta, ardia nos olhos. Vermelhava tudo. Dava para entender por que era difícil encontrar alguém usando roupa branca naquele lugar. Uma loira corria o risco de ficar ruiva de uma hora para outra (AQUINO, 2003a, p. 9).

A paleta de cores começa com o vermelho e termina com o ruivo, cores próximas que grifam a cena com força, a ponto de encobrirem os tons de branco e loiro, citados para frisar suas ausências. O cenário acima é de um parque de diversões – lugar de entretenimento, agitação e barulho de pessoas e brinquedos, porém, mais se parece com um lugar ermo, quase desértico. É um cenário agitado por um vento que não tem ponto de origem, e que encobre o vazio dos espaços físicos com uma sujeira onipresente que procede do chão de uma terra seca. É um pó avermelhado, que não embeleza e nem limpa, mas violenta, irritando a pele, a garganta e os olhos de quem passa por ali.

Pele, garganta e olhos são metáforas usadas por Aquino. As peles dos personagens diz respeito à sensibilidade física e afetiva dos mesmos em contato com o mundo circundante. Elas geralmente são envelhecidas, flácidas, feias e, conforme o trecho acima, sujas, pois são

violentadas pelo real no cotidiano da vida. A garganta está irritada, enquanto os olhos dos personagens criam e percebem a realidade, usados para o intercâmbio entre o interior das mesmas e a realidade exterior, e vice-versa. Mendes (2014, p. 89) notou a importância dos olhos nos personagens de Aquino, frisando que eles expressam o estado de suas psiques, ajudando-as a ler e a interpretar a realidade violenta que têm diante de si. O olhar constrói e organiza o mundo, pois seleciona, rejeita, discrimina e, ao mesmo tempo, analisa, associa e classifica. Fica claro, aqui, que Aquino rompe abertamente com o paradigma do olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista do século XIX.

O narrador orienta o leitor aos indicadores do mercado cinematográfico. Não apenas faz referências a eles a fim de reproduzi-los no texto escrito, mas também chega a contestá-los quando os compara com o mundo real. Elaine, por exemplo, quer incorporar à realidade vivida informações dos filmes policiais estadunidenses, ao planejar uma fuga da casa do pai, o traficante Mirão, levando consigo Dênis e uma grande quantidade de dinheiro. Dênis a repreende, sem hesitar.

Podemos armar meu próprio seqüestro. Já pensou? Você acha que ele não vai pagar o resgate? Claro que vai. A gente pega a grana e cai fora.

O piloto olhou para confirmar se Elaine falava sério.

O que você acabou de dizer é uma coisa sem pé nem cabeça. Não daria certo, nunca. Claro que daria. É só você me ajudar. Se a gente fizer tudo direitinho, não tem como dar errado.

Ele passou a toalha pelo espelho embaçado e juntou os cabelos longos, prendendo-os com um elástico.

Você anda vendo muito filme, Elaine (AQUINO, 2003a, p. 59).

Na passagem acima, o narrador sugere que a violência representada pelos filmes policiais hollywoodianos destoa daquela produzida no Brasil. A mulher tem uma visão romanceada do crime, numa perspectiva pequeno-burguesa. Metaforicamente, quem esclarece a leitura social de Elaine é o piloto: “Ele passou a toalha pelo espelho embaçado [...]”. Dênis é pragmático, possuindo um olhar acurado sobre o real, sob a perspectiva da marginalidade brasileira. Não apenas Dênis, mas também Brito contesta a veracidade dos filmes policiais do subgênero *noir*: “Brito e Marlene tinham acabado de rever um filme de gângster no videocassete. Sugestão dela, que gostava do autor que interpretava o vilão. Ele, em geral, achava os filmes policiais fantasiosos. Os caras aturavam sempre na cabeça. Não era assim” (AQUINO, 2003a, p. 118). Dênis e Brito, atores do sistema de pistolagem brasileiro, sabem que a violência está muito longe daquelas que aparecem no cinema.

O uso da técnica cinematográfica do *flashback* é usada com habilidade no final do capítulo 2. A morte de Carlito Seixas pelo pistoleiro Brito é descrita em duas cenas. A primeira delas é a seguinte:

O homem acionou os fechos e abriu a pasta. O radialista sorriu, vitorioso. Ia foder todo mundo. Ainda estava sorrindo quando o homem levantou o revólver. O prefeito passou pelo velório de Carlito Seixas no final da tarde de quarta-feira. Postou-se ao lado do caixão e baixou a cabeça, como se orasse. O rosto do radialista estava sereno, intacto. Parecia dormir. A informação que o prefeito recebera falava de dois tiros. Ele cumprimentou os parentes e conhecidos, um por um, olhando firme nos olhos. Havia um zunzum, o prefeito sabia, conversas pela metade. Ele permanecia tranquilo: Carlito tinha um monte de inimigos (AQUINO, 2003a, p. 28).

A descrição é rápida, havendo um silenciamento sobre a imagem da morte e sobre a identidade do criminoso. No primeiro parágrafo do excerto, o ponto de vista é o da vítima, algo que vigora do início do capítulo até aqui (momento de sua morte), porém, retornando na cena retrospectiva, mais adiante. Nos parágrafos seguintes, exposto acima, o ponto de vista passa a ser do prefeito, o mandante do crime. A estrutura irônica é visível, da suposta vitória de Carlito até sua morte e derrota. O trecho encerra com o triunfo do prefeito, e justifica a morte de Carlito devido ao embate intencional com seus inimigos poderosos. A cena coloca em relevo a vítima e o mandante do crime, diferentemente da cena retrospectiva, que destaca o papel fundamental do pistoleiro como agente fundamental para a manutenção da criminalidade brasileira.

O primeiro tiro atingiu Carlito no peito. O susto e o impacto, uma fração de segundos depois, fizeram com que caísse da cadeira. Munição pesada. O radialista viu as pernas do homem contornando a mesa e ergueu os olhos. Um rosto sem nenhuma expressão. Quase metálico, como a voz. Carlito levantou um braço, quis dizer que não era justo, não naquele momento. Mas só teve forças para murmurar Flávia. Já estava morto quando tomou o segundo tiro (AQUINO, 2003a, p. 29).

A “queda da cadeira” é imagem que metaforiza a queda de Carlito, acompanhada por seu desespero. A vítima é designada nem tanto como um adversário político do prefeito, como no excerto anterior, mas como um radialista – ou seja, alguém que exerce poder de influência na cidade –, e como um apaixonado que teve um caso sexual com Flávia. No entanto, a presença de Flávia é sobreposta por “um rosto sem expressão”, e a voz do radialista é abafada por uma voz de som metálico. A imagem do pistoleiro é indispensável a fim de determinar não apenas a morte física da vítima, mas também para concretizar sua desgraça, como se fosse um anjo da morte. Os tiros a abrem e fecham a cena, como uma moldura.

O recurso do *flashback* também é acionado no capítulo 12. A passagem discorre sobre como Dênis e Elaine se desvencilham do pistoleiro Lucas Cerqueira, no Paraguai. Enquanto o

matador mantém Dênis refém, até a chegada de Mirão, Elaine se disfarça de garota de programa, cujo nome é Gladys, e consegue entrar na casa onde os dois se encontram. Lucas, iludido, entrega-se fisicamente à Gladys, ao ato sexual de felação. Durante a prática de prazer, Elaine arremete um estilete sob o pescoço do pistoleiro e o mata. O golpe fatal é descrito pelo narrador em dois momentos. A primeira descrição é uma narrativa *in media res*, e abre o capítulo:

O jato bateu na parede.

Ai, puta.

Ela se afastou com as mãos levantadas e os olhos arregalados. Viu que o homem curvava o corpo para frente. E que havia dor em seu rosto (AQUINO, 2003a, p. 103).

A segunda descrição, por sua vez, é parecida com a primeira, acrescida de um único período na primeira linha. É colocado no presente narrativo:

O jato bateu na parede. Ele gemeu duas palavras.

Ai, puta.

Ela se afastou com as mãos levantadas e os olhos arregalados. Viu que o homem curvava o corpo para a frente. E que havia dor em seu rosto (AQUINO, 2003a, p. 111-112).

O boato, notícia anônima, maledicente e popular, é usado como fonte de informação por parte do narrador para denegrir a imagem dos irmãos Menezes perante o leitor: “Havia um boato, difícil de ser confirmado, de que os dois tinham tramado a morte do irmão” (AQUINO, 2003a, p. 36). Esse irmão é Abílio, anunciado prolepticamente no capítulo 3, e desenvolvido junto aos fatos aparentemente históricos, narrados jornalisticamente, no capítulo 16. Nesta seção, o narrador aventa, também com base em boatos, que Nicanor poderia ser o homem que praticava regularmente tiro ao alvo contra travestis na periferia da capital rondoniana.

Cabeça a prêmio emula uma narrativa de memórias. O narrador em 3ª pessoa do discurso entrelaça dois fios memorialísticos que denotam diferentes buscas do herói Brito, um deles restrito ao mundo do trabalho e a outro ao mundo da paixão. Ambos convergem para o grande objetivo deste pistoleiro: sobreviver em um contexto político e social estruturado pela violência e dinamizado por jogos de poder. Visando satisfazer suas intenções, o herói aceita o fato de que cometer crimes é inevitável, sendo necessário para sua sobrevivência em uma sociedade dirigida pelo capital. Por isso, os dois fios memorialísticos apresentam dois tipos de crimes cometidos pelo herói.

O primeiro fio costura as aventuras do pistoleiro Brito e do piloto Dênis até uni-las em um mesmo quadro irônico. Estes personagens exercem seus trabalhos como profissionais no mundo do crime, contratados pelos irmãos Menezes, narcotraficantes que encabeçam uma rede

de pistolagem que atua nos interiores do Brasil. Brito reúne características de um pistoleiro profissional do tipo moderno, conforme aceção de Barreira (1998, p. 154-155), ou seja, trabalha por dinheiro, têm habilidades técnicas apuradas, é qualificado pelo narrador como valente e corajoso e constantemente deslocado para fazer serviços em diferentes partes do país. Seu contato com o patrão/mandante Mirão não é realizado diretamente, mas mediado pelo pistoleiro Abano, seu parceiro. Este matador não cumpre o papel típico do intermediário no sistema de pistolagem, mas sim de um funcionário que possui um grau acima de Brito na escala hierárquica dos pistoleiros, sendo o responsável pelos serviços à mando de Mirão. No universo do romance, Brito (pistoleiro) só tem acesso à Mirão (patrão e mandante) por meio de Abano (pistoleiro), algo que não condiz com a rede moderna de pistolagem composta por mandante, intermediário e pistoleiro. Brito não é um pistoleiro ocasional pois trabalha para um patrão fixo, algo que o remete aos pistoleiros tradicionais. Nestes termos, considerando a tipologia dos pistoleiros sugerida por Barreira (1998, p. 154-155), Brito é um pistoleiro de tipo híbrido, por reunir características do pistoleiro antigo e do moderno. Assim sendo, o herói pistoleiro de *Cabeça a prêmio* é uma metonímia da permeação entre arcaico e moderno na sociedade brasileira.

Dênis também é funcionário dos irmãos Menezes, inserido, então, na mesma rede de pistolagem onde Brito trabalha. O personagem Dênis é uma mistura moderna e atualizada do homem montado à cavalo que servia aos grandes fazendeiros no sertão do Nordeste brasileiro e do motorista de automóveis que trabalha para os gângsteres dos romances *noir*. No entanto, não faz uso nem de animais e nem de automóveis para carregar as encomendas (drogas e armas de fogo) do seu patrão, mas sim de aviões, percorrendo não apenas vilas ou cidades, mas países.

Desta maneira, em um dos fios memorialísticos o narrador de *Cabeça a prêmio* recorda ao leitor as aventuras profissionais de Brito. São memórias que caracterizam um pistoleiro durão que tem como principal missão eliminar o piloto Dênis, já que este trai o patrão Mirão por se envolver emocionalmente com sua filha Elaine. Esta ação ameaça os negócios de Mirão, relacionados ao tráfico de drogas e armas de fogo. Aqui Brito está tão focado em seu trabalho que ainda que seja suscetível às mulheres, não se apaixona por nenhuma delas, apenas usando-as como diversão, como posse temporária.

Conjecturando apenas esta memória do narrador, de matiz jornalística e policial, notamos um herói isento de ressentimento, agindo no mundo da pistolagem interessado apenas em obter vantagens financeiras. Apenas Dênis alimenta um ressentimento de aspecto social, resultado de seu desgosto pelo grupo dos traficantes. Diante desse contexto, o crime de Brito é matar Dênis, exercendo o sentimento de vingança que Mirão nutria pelo piloto.

No segundo fio memorialístico oferecido pelo narrador o campo temático não é mais o profissional, mas o do desejo. O Brito enquanto matador ainda é realçado, mas sobreposto à uma versão de macho ressentido por ter sido privado/abandonado por seu grande amor, a personagem Marlene. Aqui, a busca do herói é por Marlene, que foi perdida em seu passado, simbolicamente morta na vida do herói, porém revivida no presente através de suas memórias ligadas à melancolia. Essa espécie de amor (um afeto autêntico) acompanha o herói em todo o romance. Um dos objetivos do narrador de *Cabeça a prêmio* é transformar as memórias traumáticas do herói pistoleiro em memórias narrativas, mostrando ao leitor que por trás de um agente profissional do crime pode se esconder uma vítima da paixão – lembrando que o ressentido se coloca na posição de vítima em relação a um indivíduo ou a um grupo social.

Diferentes destes dois fios de memórias que citamos, também há pequenas memórias do herói que, articuladas pelo elemento irônico, permeiam o romance do começo ao fim. O início do romance, por exemplo, recorre às lembranças do herói estimuladas por um simples letreiro fixado numa barraca num parque de diversões.

Ele detestava seu nome.

O que fez lembrar foi o letreiro na barraca da cartomante: Gilda. Estava fazendo hora num parque de diversões. Farejando o ambiente.

Gildo. O pai escolheu o nome para homenagear um jogador de futebol. Tinha raiva do pai por isso. E por outras coisas também.

Sempre se apresentava com seu sobrenome. Para todo mundo, ele era o Brito. E só. Uma única vez aconteceu de alguém fazer um derrotado com o nome. Um garçom em Foz do Iguaçu. Tomou dois tiros, um em cada joelho (AQUINO, 2003a, p. 9).

O narrador inicia o romance situando o herói em sua principal missão na pistolagem, momento de atenção e apreensão, e isso no meio de um parque de diversões, local de lazer e descontração. Violência especializada e indústria do entretenimento, então, são justapostas numa relação dialética irônica, formando o ambiente da cena. Ao mesmo tempo em que ambas as temáticas são contrastadas, afastadas uma da outra graças às diferenças entre o desejo humano de matar e o desejo lúdico de brincar, também estão aproximadas, por serem produtos construídos do capitalismo.

Duas lembranças invadem e cortam a cena, motivadas por um herói que tem aversão ao seu prenome. São memórias da violência, reforçadas por palavras como “detestava” e “raiva”. A primeira dessas memórias, mostrando que a violência tem origem na família nuclear, liga o herói ao seu pai – aquele que lhe deu o nome. O que deveria ser uma “homenagem” e gerar alegria no filho, transforma-se com o tempo em sentimento de “raiva”. O ressentimento psicológico de Brito aqui é um estado de aversão à figura paterna. A segunda memória da

violência, por sua vez, traz uma reação impulsiva do herói com um garçom que se referiu ao seu nome em tom de “brincadeira”, ou seja, de zombaria. Brito desconta o ressentimento por seu pai atirando contra o sujeito. Foram dois “dois tiros” (algo que mostra que a ação foi impulsiva, emocional, e não racional, sendo esta típica de um pistoleiro profissional), em local de trabalho – atuando como matador em Foz do Iguaçu –, em direção à um homem (um garçom) que sequer tinha sido pago para matar: é uma violência gratuita. Apesar de revidar o desejo de ódio por seu pai atirando em outra pessoa, a raiva de Brito não é saciada, pois ele não matou o ofensor (seu pai); assim, sua resolução do agravo é adiada. Com esta cena, o narrador indica ao leitor que o herói é psicologicamente impotente para dar o destino certo à sua amargura.

Observando uma construção literária realizada pelo narrador, feita de memórias, pressupomos que ele recorra a um discurso irônico a fim de expor e questionar a complexidade de uma realidade política e social, como a brasileira, tomada por uma violência não apenas brutal, mas também simbólica e silenciosa. A figura do pistoleiro é realçada para evidenciar que o agente do crime não está apenas subordinado ao poder na condição de funcionário, cujo interesse seria meramente o pecuniário, mas também se apropria do poder para sobreviver em uma cultura da violência. Brito tem volição, ressoando sua sujeição ao poder: sente ciúmes de Marlene, quando ela é assediada por outros homens; coloca-se como vítima após ser abandonado por Marlene; aproveita-se dos medos de Albano a fim de dominá-lo, para citarmos alguns exemplos.

4.3.3 A estrutura irônica do capítulo 2

O capítulo 2 de *Cabeça a prêmio* merece uma análise atenta por sua relativa importância estrutural e por sua apropriação de certos elementos do gênero policial divergirem da proposta do romance em geral, redefinindo, assim a tipologia do pistoleiro-herói. Neste capítulo o narrador reposiciona e, por isso, problematiza, os elementos fundamentais da ficção policial (detetive, criminoso e vítima), em comparação com aquelas dispostas no romance como um todo. É, no entanto, um trecho que pode ser suprimido sem afetar a estrutura do romance. Analisado isoladamente poderia pertencer ao gênero conto, já que possui intensidade, imagem e acontecimentos significativos bem delimitados, um único conflito e enredo, economia verbal, além de rigor na organização das partes. Cabe-nos, então, analisar o trecho extraindo-o do contexto literário maior, a fim de entendermos melhor o papel do herói não apenas no capítulo, mas também no romance.

Comparado com os capítulos que fazem menção a Brito, o capítulo 2 é o único que não relaciona o protagonista com Marlene, destoando, assim, do conjunto do romance. Brito sequer é atormentado por paixões, sendo apenas um profissional do crime a serviço de um sistema de corrupção político que domina a cidade paranaense de Apucarana. Outra singularidade deste capítulo é que ele serve como modelo de narração e de estrutura irônica, algo frequente em diversas passagens dos romances do autor. O que chamamos de estrutura irônica diz respeito à uma organização dos textos literários de Aquino que submetem determinado personagem à uma felicidade ilusória, aparente concordância entre os seus anseios e o mundo, com vistas à intensificação da sua decadência que vem a seguir. A estrutura do capítulo 2 é pendular e especular, forjada por um paralelismo antitético. Começa com a felicidade repentina de Carlito Seixas – uma vida que colecionava pequenos e contínuos fracassos e que experimenta uma reviravolta –, mas que, de repente, pende para o seu fracasso total e final. Essa transição do êxtase de felicidade para uma guinada desgraçada é sinalizada no texto com a expressão “É um dia perfeito, não falta mais nada. Porém, o radialista estava enganado. Havia mais, como ele descobriu no final da tarde” (AQUINO, 2003a, p. 21). O abismo entre o personagem e o mundo torna-se radical e definitivo, sendo que a violência é duplicada, tanto pela situação em si que traz a imagem da morte, quanto por ela ter ocorrido num momento positivo do estado de espírito da personagem. Nos minutos que antecedem sua morte, após receber a visita de um pistoleiro, a vítima do segundo capítulo de *Cabeça a prêmio* reage assim, diante da desgraça que lhe acomete num dia ou “momento” de felicidade: “Carlito levantou um braço, quis dizer que não era justo, não naquele momento. Mas só teve forças para murmurar Flávia. Já estava morto quando tomou o segundo tiro” (AQUINO, 2003a, p. 29).

O ponto de vista majoritário em todo o capítulo 2 é o da vítima. Carlito Seixas é um senhor de 71 anos, radialista, viúvo, sem filhos, sem mulher, sexualmente impotente e repleto de inimigos políticos. Ironicamente, sua saúde era a única coisa boa que possuía, mantendo-o vivo para colecionar fracassos.

Quem diria, ele pensou, que era o mesmo homem que dois anos antes se julgava liquidado. Perdera a mulher, não tinha filhos. Nem planos ou ambições. Achava que as coisas caminhavam para o fim. E, aceitava esse destino de forma passiva. Às vezes ainda se encontrava com mulheres – chegou a contratar o serviço de algumas profissionais. Mas depois de duas ocasiões em que não conseguiu funcionar, até isso deixou de lado. O constrangimento não valia a pena (AQUINO, 2003a, p. 23).

Assim sendo, Carlito é um homem que “se julgava liquidado”, próximo ao “fim” de sua existência, relegado às garras impiedosas do “destino”. Nem suas idas ao mercado sexual, para

se divertir com mulheres, foi suficiente pra salvá-lo da desgraça. A sugestão aqui é que o capitalismo não consegue salvar o ser humano de suas mazelas, mas afundá-lo ainda mais através do escamoteamento do real. Diante disso tudo, Carlito optou se vingar do mundo por meio de sua inserção no meio político, como busca pelo poder. Agia contra o prefeito de sua cidade, incitando a população através de seu programa de rádio, para que seu desafeto não conseguisse se eleger como deputado estadual: “Algo muito grande estava a caminho, ele pressentia. Se sua intuição não falhasse – e por que falharia justo agora?, em breve teria munição para o golpe de misericórdia no prefeito. Trabalhando direito, poderia até derrubá-lo” (AQUINO, 2003a, p. 22). Esse é o mote que irá constituir o pano de fundo do capítulo, o conflito de interesses políticos.

De uma hora pra outra, no entanto, Carlitos Seixas passa a desfrutar de um “dia perfeito” – expressão que se repete por três vezes durante o capítulo –, “um momento glorioso em sua vida” onde “havia motivos de sobra para estar feliz”, também cunhado como “sucesso” e “maré de sorte” (AQUINO, 2003a, p. 19, 20, 21, 22). Carlito sente-se como alguém que havia saído da desgraça para o “renascimento” (AQUINO, 2003a, p. 23), e isto pelas seguintes razões: consegue novos contratos publicitários, solidificando os investimentos financeiros da rádio; sua campanha agressiva de denúncias contra o prefeito recebe maior apoio da população da cidade; redescobre o vigor sexual por meio do uso do Viagra – um medicamento usado no tratamento da disfunção erétil no homem – a ponto de se interessar por Flávia, uma moça de 21 anos de idade.

O fim do percurso de Carlito é assinalado pelo revés negativo do seu “dia perfeito”, resultando em sua morte física. Essa reviravolta torna-se concreta devido à combinação de três fatores. Um deles é a inexorabilidade de um “destino” irônico (AQUINO, 2003a, p. 23). Aqui, o narrador de Aquino submete o personagem à sorte de um destino que inevitavelmente tende ao desastre, mas, não antes de iludir sua vítima com doses de falsos prazeres.

Outro fator é o poder político hegemônico, representado pelo prefeito (autor intelectual da morte de Seixas), seus assessores e aliados políticos – estes fazem parte de um sistema político criminoso. É um poderio capaz de abater os inimigos – cuja oposição é encabeçada por um vereador de Apucarana e apoiada por Carlito. Este último é metaforizado como possuindo forças espirituais associadas às trevas: “Carlito Seixas era mau. Um demônio. O satã de Apucarana” (AQUINO, 2003a, p. 26). Mesmo assim, é assassinado a mando do prefeito. O narrador intercala as palavras homófonas “perfeito” e “prefeito”, usando de um tom irônico para contrapor a realidade de Carlito, que vai da euforia à decadência, ou seja, seu dia perfeito (momentâneo, fugaz, marcado por pequenas doses de prazeres) é interrompido pela ação

prefeito (algo definitivo, final, um poder político marcado pela violência). Com isso tudo, o narrador denuncia, como um jornalista policial, como o crime organizado está entenhado no aparelho estatal brasileiro, sendo que a violência é matéria-prima usada por políticos para se manterem no poder.

O terceiro fator é a participação do pistoleiro-herói Brito como instrumento favorável aos donos do poder. Após ser contratado pelo prefeito de Apucarana para dar fim no radialista, ele mata Carlito, contribuindo para a manutenção de um criminoso violento e dissimulado (o prefeito) no poder. Na literatura de Aquino, os pistoleiros são peças-chave para a manutenção da ordem, tipificando o brasileiro contemporâneo que é conduzido a alguma forma de violência a fim de sobreviver, de maneira vantajosa, em uma sociedade autoritária. Isso será comprovado posteriormente em *Cabeça a prêmio*, quando Brito corrobora para a continuidade dos negócios criminosos dos irmãos Menezes ao eliminar Dênis. Deste modo, a coocorrência dos três fatores – destino desgraçado, poder hegemônico e pistoleiro – é característico da ficção de Aquino, ocupando seu universo do crime de pistolagem e contribuinte de uma dialética da decadência.

O segundo capítulo de *Cabeça a prêmio* traz um relato sobre o primeiro homicídio cometido por Brito em sua experiência inicial como matador de aluguel. Enquanto no romance como um todo Brito parece simular certas funções do detetive, aqui ele cumpre estritamente o papel de criminoso. Esta identidade, no entanto, só é apresentada no final do capítulo, na penúltima frase, depois de o narrador chamá-lo por quatro vezes, num tom misterioso, de “o homem de voz metálica” (AQUINO, 2003a, p. 25, 26, 29), e também de um homem de voz “metálica e limpa” e dono de “Um rosto sem nenhuma expressão. Quase metálico, como a voz” (AQUINO, 2003a, p. 21, 29). O móvel do criminoso é deixado às claras: não mata por paixão, nem por loucura ou fanatismo religioso, mas por dinheiro. O crime só ocorre após a apresentação das paixões sexuais e dos conflitos políticos da vítima – e isso em dois momentos, a primeira numa cena curta, e a segunda como retrospecto, em *flashback*, numa cena mais longa e detalhada –, e não no começo conforme preferível pelas narrativas policiais de detecção.

O mistério recai sobre quem matou Carlito, desvendado pelo próprio narrador no papel do detetive, e isto no desfecho do capítulo. Sendo assim, o narrador, como um jornalista que relata os fatos, e como um detetive que analisa o dia da morte da vítima, atento às questões sociais e emocionais, denuncia ao leitor que políticos de uma cidade do interior do estado do Paraná armaram um esquema para matar um dos seus detratores, apontando a correlação entre crime e Estado brasileiro.

Flávia ainda dormia na casa do radialista quando a polícia apareceu. Tinha acabado de clarear – minutos antes, o funcionário encarregado de abrir a rádio havia encontrado o cadáver de Carlito. Confusa, Flávia demorou para entender onde estava e o que acontecia. Tomou um aperto dos policiais e teve dificuldade para convencê-los com sua história. Acabou liberada. E ficou sem o cargo de estagiária. Uma injustiça. O nome dela fora a última palavra pronunciada por Carlito Seixas, conforme a gravação que foi encontrada três dias depois. Na fita, o interlocutor do radialista falava uma única vez e a polícia não conseguiu identificá-lo. Um homem de voz metálica (AQUINO, 2003a, p. 29).

O crime é gravado, registrado, talvez para ser usado pelo matador como prova material a ser enviada para o mandante do crime. O trabalho da polícia é ineficaz, tomando conhecimento do crime apenas quando o dia clareia. A palavra “injustiça” mostra o juízo do narrador quanto à participação, ainda que indireta, de Flávia no caso criminal. Mas, parece que sua maior denúncia é a de uma sociedade inteira marcada pela corrupção nas relações interpessoais cotidianas.

O que as mudanças das peças-mestras da ficção policial (detetive, criminoso, vítima) do capítulo 2 em relação aos outros capítulos de *Cabeça a prêmio* sugerem para nossa compreensão da literatura de Aquino, considerando a tipologia e a trajetória do herói Brito? O capítulo é claro ao apresentar Brito como o criminoso, um pistoleiro ocasional contratado pelo prefeito, que zela por seu anonimato e que age por dinheiro, e Carlito Seixas como a vítima. Os outros dezenove capítulos do romance, por sua vez, mostram Brito ocupando o papel de criminoso, mas, por meio de uma estratégia irônica, simulando o detetive do romance policial *noir*.

4.3.4 Características e *performance* do herói Brito

Quanto às suas características gerais, o herói de *Cabeça a prêmio* é Brito, um matador, alguém que ganha a vida matando gente. Nasceu numa cidade do interior do Brasil, não identificada na narrativa, e negligenciada pelo herói: “Nascera numa cidade parecida com aquela. Não tinha saudades. E nunca a visitava, embora seu pai ainda estivesse vivo, até onde sabia” (AQUINO, 2003a, p. 30). É um adulto com mais de 30 anos de idade e de cabelos crespos. Não possui boa aparência, diferente dos detetives-heróis do romance *noir*, como é o caso de Marlowe.¹⁰⁴ É dono de uma voz “metálica e limpa”, e sabia ser “educado e objetivo” e

¹⁰⁴ O início do romance *O sono eterno* trata sobre a boa aparência física de Marlowe: “Eu estava usando meu terno azul-claro acinzentado com camisa azul-escura, gravata, lenço dobrado no bolso, sapatos pretos, meias de lã pretas com bordados azuis. Estava limpo, impecável, barbeado e sóbrio, e não estava ligando se alguém percebia. Eu era tudo o que um detetive particular de boa aparência deve ser” (CHANDLER, 2015, p. 21).

“tranquilo”, quando necessário (AQUINO, 2003a, p. 21, 30). Uma de suas fotos revela “um homem sorridente, de terno, parecia um político” (AQUINO, 2003a, p. 122, 143).

Mesmo sendo matador, aparentemente Brito não é um homem de muitas riquezas, mas de uma vida aparentemente simples: a pistolagem lhe oferecia uma condição financeira um pouco melhor do que se fosse trabalhador assalariado. A narrativa cita que ele era dono de um apartamento em São Paulo, e mais nada sobre seus bens materiais. Quando teve um caso amoroso rápido com Berenice, mulher inteligente e que havia conhecido vários países, teve a oportunidade de conviver com a classe média brasileira, frequentando a sua residência da mulher. No entanto, o pistoleiro-herói não conseguiu se adequar totalmente ao convívio com a classe referida, por não ser intelectual e nem esbanjador de bens materiais. Sendo assim, o herói de *Cabeça a prêmio* não pertence à classe média alta como Dupin, Holmes e Poirot. Não transita com facilidade, como Marlowe, entre os economicamente abastados – o detetive de Chandler tem por cliente, em *O sono eterno*, o general Sternwood, cujo capital é de quatro milhões de dólares (CHANDLER, 2015, p. 21), frequentando sua casa com frequência. Estas comparações são necessárias para mostrarmos que Aquino não segue a linha de produção do romance policial problema e clássico, porém realiza certas releituras do romance *noir*, ajustando-o à sociedade brasileira contemporânea. Brito também não ascende à classe média como Máique, de *O matador*, mas é “Um homem à margem” (AQUINO, 2003a, p. 177), ou seja, frágil, precário, passageiro, submetido às forças esmagadoras do presente imediato, bem adequado aos lugares mais escusos da sociedade.

Brito não possui dimensão religiosa. Também não é supersticioso, não acredita em sorte e destino, nem consulta o horóscopo. É um cético, não por doutrina, mas por pragmatismo. É um fatalista: “Acreditava que quando as coisas tinham de acontecer, não adiantava lutar contra” (AQUINO, 2003a, p. 12). É um personagem que se ressentia das relações construídas no passado. Tem aversão ao seu pai, embora o seu progenitor estivesse vivo. Possui amor e ódio por Marlene. Por não conseguir se desprender dos fantasmas do passado, preenche as fraturas do presente com as angústias vividas. Brito é um herói dividido entre as lembranças de Marlene (passado narrativo) e a ação no trabalho como pistoleiro (presente). O mundo do desejo associado à Marlene o deixa cabisbaixo e deprimido, enquanto o mundo do trabalho em estado de alerta, de concentração. No final das contas, não consegue relaxar, sendo um personagem perturbado em tudo o que faz. Ainda assim, é cabeça duro e teimoso. Seu entretenimento predileto é o ato sexual com mulheres e os programas transmitidos pela televisão. Não quer ser pai. Sequer se importa com as crianças. Sofre de uma úlcera de fundo nervoso.

Quanto à sua *performance*, o pistoleiro-herói de *Cabeça a prêmio* trabalha para os irmãos Menezes, tendo atuado “na condição de motorista e guarda-costas” de Mirão (AQUINO, 2003a, p. 68), mas principalmente como matador. Como já referido, Brito é um pistoleiro híbrido, que reúne características do pistoleiro tradicional e do pistoleiro moderno. Carrega junto de si um revólver calibre 38. No seu código de ética se recusava a matar crianças, mulheres grávidas, religiosos (como padres e freiras) e animais (apesar de ter atirado em um *rottweiler* que ameaçou seu parceiro Albano).

Brito possui uma *performance* diferente dos detetives-heróis do romance policial *noir* e também daqueles que pertencem à ficção policial brasileira contemporânea. É de convívio fácil, dificilmente se irrita, e tendente à vida doméstica (apesar do romance não conter cenas domésticas). Não possui objetivos claros na vida. Também “tinha noções aceitáveis de higiene” (AQUINO, 2003a, p. 116). Não é fumante, diferindo dos detetives particulares de Hammett (2001; 2002), o da Agência Continental e Sam Spade, assim como o detetive de Fonseca (1990; 1991b), Mandrake, que fumam com enorme frequência, ou como o detetive Marlowe, de Chandler (2015; 2016), que não hesita em cachimbar. Brito diverge dos heróis cerebrais dos romances problema e clássico, e dos superintelectuais da ficção policial brasileira, pois sequer gosta de ler, a não ser revistas e gibis. Também não se interessa por política: “Talvez não soubesse direito nem quem era o presidente da República” (AQUINO, 2003a, p. 117).

Como pistoleiro, Brito prefere primeiro agir e depois planejar. Mas suas ações e planos são de segunda ordem, sempre dependentes daqueles recomendados por seu companheiro Albano: “Estavam na cidade há três dias e ainda não tinham um plano. Apenas vigiavam a casa. Brito não se preocupava: por estar no comando, cabia a Albano decidir como agiriam” (AQUINO, 2003a, p. 15). No entanto, para compensar este lado pouco habilidoso para um homem de ação, é um bom fisionomista: “só precisava ver a pessoa uma única vez para gravar seus traços. Um dom” (AQUINO, 2003a, p. 164); competência que Marlowe não possuía: “[...] não sou assim tão bom com rostos” (CHANDLER, 2016, p. 74). Brito também é de poucas palavras e de “grandes silêncios” (AQUINO, 2003a, p. 116), o que faz dele um observador nato, mas também um depressivo em potencial. Têm seus olhares (janelas para o interior) ligados ao que se passa no mundo, um “olho treinado” (AQUINO, 2003a, p. 121): “A todo instante, ele e Albano se olhavam, atentos. Costume” (AQUINO, 2003a, p. 10). Também demonstra disponibilidade e prontidão para servir aos contratantes quando convocado. Não tem medo de matar, nem sente pena de suas vítimas. É tranquilo e não tem pressa, mesmo após eliminar uma pessoa, como Carlito Seixas:

Por algum tempo, o atirador se manteve imóvel, atento aos ruídos. Então, sempre com gestos rápidos, guardou o revólver e fechou a pasta. Antes de sair da sala, olhou para o cadáver no chão – a mancha de sangue na camisa crescia lentamente. Era o primeiro homem que matava.

Ele desceu a rua em direção à praça, onde deixara o carro estacionado. Caminhava tranquilo, sem pressa. Alguém voltando do trabalho fora de hora (AQUINO, 2003a, p. 29-30).

Atenção vigilante, gestos rápidos e controlados – o que facilita o manejo da arma –, olhar repousado sem medo sobre o cadáver, tranquilidade e paciência são algumas das marcas de Brito como matador de aluguel, características também presentes nos detetives do romance policial *noir* como Continental Op e Marlowe. Assim como estes, Brito usa disfarces, portando-se ora como um advogado, como em seu primeiro exercício na pistolagem – “O homem de voz metálica usava óculos de aro grosso, estava bem vestido e carregava uma pasta de executivo” (AQUINO, 2003a, p. 21) –, ora como técnico de empresa telefônica. Estando em ação, dissimula sua identidade apelidado como Chico, enquanto seu parceiro Albano atendia pelo nome Mário (AQUINO, 2003a, p. 47).

Brito é uma síntese entre policial e bandido, pois, assim como seu parceiro Albano, é um ex-policial que foi expulso da corporação por cometer crime de extorsão. No intervalo entre as duas atividades (como policial e como pistoleiro), fazia “bicos”, ou seja, trabalhava em empregos temporários, algo que lhe propiciou muitas dificuldades financeiras: “Depois de expulso da polícia, nunca mais tivera um trabalho fixo. Vivía como dava” (AQUINO, 2003a, p. 96). Consequentemente, o momento de sua relativa estabilidade econômica era quando trabalhava nas profissões fomentadas pela produção capitalista do crime, e não como biscateiro, onde a violência não é matéria-prima. No início de suas relações com as amantes Marlene e Rosamaria, Brito é suspeitado por elas como sendo um policial, senão, um bandido: “A Odete acha que você e o Mário são da polícia. E vieram pra cá por causa do assalto” (AQUINO, 2003a, p. 68); Mário remete ao disfarce usado por Albano. Como continuidade do diálogo de Rosamaria com Brito, encontramos:

A Odete comentou que vocês dois andam sempre armados.

Brito coçou a virilha. O apresentador na TV distribuía dinheiro vivo ao seu auditório. E o que tem isso?

Ora, quem usa arma é polícia. Ou então...Ou então?

É bandido (AQUINO, 2003a, p. 73).

O método de trabalho do pistoleiro-herói de *Cabeça a prêmio* é atirar na vítima com um revólver calibre 38. Em apenas uma ocasião ele foi frio o suficiente para acertar a vítima com apenas um tiro, a saber, ao matar um cachorro: “Brito pegou seu revólver. O rottweiler avançou.

Ele atirou. Uma única vez” (AQUINO, 2003a, p. 52). Nos casos em que precisou matar seres humanos, não foi frio, calculista, mas dominado pela tensão emocional do momento. No seu primeiro trabalho, atirou duas vezes para matar Carlito Seixas (AQUINO, 2003a, p. 29). Na ocasião da morte do criminoso Dênis, “Brito entrou na sala atirando” (AQUINO, 2003a, p. 185). O narrador constatou, em seguida, que o piloto “Levara cinco tiros, dois na cabeça. Um dos tiros tinha arrancado parte do polegar de sua mão esquerda, a mão atingida pela doença esbranquiçada” (AQUINO, 2003a, p. 189).

Os contatos de Brito com os personagens à sua volta acentuam suas tentativas malsucedidas de adequação no mundo. Isso gera um forte ressentimento social que lhe rouba a afetividade e contribui para promover suas ações no mundo do crime. Há pelo menos três tipos de contato do herói com os personagens do romance: o distanciamento negativo, a hostilidade e a subordinação.

Quanto ao distanciamento negativo, Brito é um misantropo, pois não possui apreço pelos seres humanos, cunhando-os vulgarmente de “assemelhados” (AQUINO, 2003a, p. 66, 70, 145). Achava os animais urbanos, como cães, gatos, ratos e cavalos, mais interessantes do que as pessoas; apesar de ter matado um cão a contragosto sob as ordens de seu parceiro Albano. Ao aproximar-se de um cão, um vira-lata magro e sarmento, o narrador sugere ao leitor uma sutil identificação entre Brito e o animal (AQUINO, 2003a, p. 48-52), sendo que esta proximidade herói-cão é o único contato positivo do pistoleiro com relação à natureza. O outro tipo de contato é a hostilidade. Brito desenvolve um desejo de vingança por certas pessoas, como seu pai (vingança adiada que gera o ressentimento psicológico) e por aqueles que zombam de seu nome (vingança cumprida).

O contato de subordinação acontece de três modos: é inconsciente, quando o poder externo é introjetado no interior do herói, ainda que este não o queira; profissional, quando o poder externo é assumido pelo herói nas relações de trabalho com vistas à obtenção de capital econômico e simbólico; de tolerância, no que diz respeito aos relacionamentos do herói com as mulheres, visando as trocas emocionais e sexuais. A subordinação inconsciente está na sujeição de Brito ao outro. Isso fica claro quando, no início do romance, o narrador nos informa que “Ele detestava seu nome” (AQUINO, 2003a, p. 9) de registro civil – Gildo –, dado por seu pai a fim de homenagear um jogador de futebol; detestava tanto que nunca permitiu que Marlene o chamasse assim.

O nome civil é um dos principais elementos definidores e individualizadores da pessoa natural. Simboliza a personalidade do herói, capaz de particularizá-lo no contexto da vida social e produzir reflexos de ordem jurídica. O herói rejeita seu nome porque não gosta dopai e não

gosta da origem feminina do nome (Gilda). Mesmo assim, ainda que negue seu nome (Gildo), admite o sobrenome (Brito). Isso quer dizer que o herói não consegue se livrar totalmente do poder externo que lhe é colocado, mas o absorve dentro de si, admitindo-o, de alguma maneira. Noutros termos, o poder externo sobre Brito pode até ser rechaçado pelo mesmo, ainda que lhe falte consciência política e de classe, mas também é internalizado e naturalizado em sua psique.

A submissão de Brito aos mandantes do crime na rede de pistolagem é intencional. Ele tem trabalho fixo na pistolagem, aceita ocupar o sopé da escala hierárquica do crime organizado, estando disposto à receber os comandos tanto dos irmãos Menezes, poderosos traficantes, e também de Albano, seu parceiro na pistolagem. Albano é quem está no “comando” da dupla de pistoleiros, sempre cabendo a ele “decidir” o que seria melhor no trabalho (AQUINO, 2003a, p. 15, 33). É um sujeito que se satisfaz com a dominação sobre tudo e todos os que o cercam, seja perante seu parceiro, seja no manejar de uma arma e no envolvimento com uma mulher, como é o caso da afinidade sexual com Odete. Tinha a mania de colocar fogo nas coisas, a fim de exercer também seu domínio na esfera da natureza. Seu único medo é de cães.

Brito também é um homem subordinado às mulheres pelas quais se apaixona. Há duas personagens femininas, representações degradadas da *femme fatale* do romance policial *noir*, que tangem as relações sentimentais do herói; ambas atravessam a narrativa, colocadas em alto relevo pelo narrador: Marlene e Rosamaria. Diferentes dos “assemelhados”, Brito as “tolerava” (AQUINO, 2003a, p. 10) em nome da paixão e do desejo sexual. Marlene é uma das personagens femininas mais interessantes de Aquino, ao lado de Lavínia de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Aquela personagem de *Cabeça a prêmio* é morena, magrela, de olhos verdes e de ascendência baiana. Ela conheceu Brito numa casa de mulheres localizada na maior metrópole brasileira, a cidade de São Paulo, enquanto trabalhava ali como cafetina – “dona do lugar” (AQUINO, 2003a, p. 71) –, mas também como garota de programa. Nos dez meses de relacionamento amoroso com Brito, ambos moraram no centro da capital paulista. Brito se apoia em Marlene, e ela nele, para sobreviver no mundo. Mas, também, é domesticado por ela. Brito andava sempre com uma arma, porém evitava a todo custo que ela a visse; ele não tinha esse pudor diante de Rosamaria. Em certa ocasião, viajou para São Paulo a fim de visitar Marlene, sem nem sequer portar sua arma. Por confiar tanto em Marlene, mantinha a vida sexual com ela sem preservativo, mesmo considerando que ela fora garota de programa: “Não queria lembrar de Marlene: nos últimos tempos, estavam transando sem nenhuma proteção. Confiança. Esse grande disfarce do amor” (AQUINO, 2003a, p. 83).

Brito é o típico sujeito do gênero masculino que alimenta sentimentos monogâmicos dentro da lógica da propriedade privada apenas nos casos em que está apaixonado – como ocorreu quanto manteve vínculo sentimental com Marlene. Após isso até “Fizera algumas tentativas de arrumar uma mulher fixa” (AQUINO, 2003a, p. 87), mas sem sucesso. Ainda assim, não hesita em manter uma sexualidade ativa quando lhe convém ou na ausência de um amor (como teria sido com Marlene). Esforçando-se para esquecer Marlene, frequentou prostíbulos e se envolveu com mulheres como Soraia, Nice, Vivian e Berenice, tendo um caso marcante com esta última. Seu envolvimento sexual e emocional com Berenice ocorreu quando o herói ainda morava em São Paulo, no mesmo apartamento em que conviveu com Marlene.

Depois de Berenice, Brito se envolveu com Rosamaria, mas com certa resistência. Trabalhando na fronteira como matador, o herói de Aquino evitava qualquer tipo de ligação com uma mulher por pelo menos três motivos: por dificuldade emocional, devido às lembranças melancólicas que nutria em relação a Marlene; por achar as mulheres da fronteira feias e ruins; e por colocar a pistolagem acima dos envolvimento sexuais, entendendo que as mulheres podiam atrapalhar consideravelmente o rendimento do seu trabalho.

Quando colocadas em contato com Brito, Marlene e Rosamaria recebem contornos estéticos, significados, temporalidades, espaços geográficos e espaços emocionais diferentes entre si. Numa linha do tempo histórico e emocional do herói, Marlene é uma paixão passada que se presentifica por meio das suas memórias, enquanto Rosamaria é uma paixão presente, ocasional e suportável. Marlene é objeto de paixão carnal e espiritual, enquanto Rosamaria é apenas carnal. Ocupando juntas o emocional do herói, ambas contribuem para o desarranjo interior do mesmo, aumentando, assim, o abismo que o separa do mundo.

Há um tipo de desejo que promove a relação entre Brito e Rosamaria, tendo Marlene como mediadora. Esta personagem, então, aparece na narrativa como a grande devoção do herói. Com Marlene, Brito alcança um estado de bem estar chamado pelo narrador de “felicidade”, ainda que esta fosse “nível sete” na “escala da felicidade”, sendo o máximo que o herói tinha conseguido até então (AQUINO, 2003a, p. 115, 121, 140); “Vendo Marlene mover-se pela casa, enquanto preparava um café para os dois, Brito percebeu que estava feliz. E isso era novo” (AQUINO, 2003a, p. 72). Com ela pôde experimentar a “fase das rosas”, um “encanto” (AQUINO, 2003a, p. 10, 72). Ela foi a única mulher por quem Brito se apaixonara, de fato: “Marlene só descobriu que era a primeira mulher por quem Brito se apaixonara na vida no final, quando não havia mais nada a fazer” (AQUINO, 2003a, p. 118). A palavra “amor” aparece cerca de cinco vezes em toda a narrativa (AQUINO, 2003a, p. 83, 116, 121, 138, 141),

denotando tanto o ato sexual entre Brito e Marlene (amor como sinônimo de atração sexual), quanto apenas o sentimento (amor como sinônimo de confiança).

Mas, ao mesmo tempo, Marlene também é o motivo do rancor de Brito, por ser pivô de sua derrocada emocional, infligindo-lhe “culpas, dores e arrependimentos” (AQUINO, 2003a, p. 122) insuperáveis, proporcionando-lhe uma experiência de “desastre” (AQUINO, 2003a, p. 10). Junto dela ele fora feliz e infeliz, ao mesmo tempo. Para ele Marlene está associada à ideia de parceria e compromisso que se concretizou por um pequeno espaço de tempo. Brito e Marlene compartilhavam, então, não apenas os prazeres físicos, mas também as mesmas angústias existenciais, algo que o narrador faz questão de explicar ao leitor. Rosamaria, no entanto, é uma aventura momentânea, casual e meramente sexual; sequer o herói cria algum tipo de vínculo com ela. Aquela ocupa o espaço marginal de uma grande metrópole como a cidade de São Paulo, principalmente numa casa de mulheres/prostíbulos; a outra, por sua vez, reside na fronteira do país. Os espaços geográficos em que estas personagens vivem indicam os espaços emocionais que elas ocupam no interior do herói. Marlene domina o centro, o coração de Brito; Rosamaria fica na borda, marginalizada pelo amante. Para chegar à Rosamaria, Brito passa por Marlene, sendo o caso com a primeira nada mais do que um desejo reprimido e esgarçado pela segunda. Apesar do desejo ser mediado, Rosamaria nunca toma conta do lugar que é de Marlene, mas apenas simula uma paixão; ela é usada pelo herói como mero objeto sexual, mas também para tapar temporariamente suas carências emocionais.

Os trechos narrativos que trazem a figura de Marlene às memórias do herói de *Cabeça a prêmio* são construídos por analepses. Essas memórias aparecem no inconsciente do herói, manifestadas como sonhos que trazem o mesmo “enredo” (AQUINO, 2003a, p. 83, 175): ambos se encontram em algum lugar escuro, perigoso e ameaçador, e ela pede para que ele a leve de volta para casa. Sendo assim, como notamos pelo uso da palavra “enredo”, as memórias de Brito quanto a Marlene passam por sua mente como se fossem cenas de um filme, interrompendo suas atividades diárias ou seus descansos noturnos. Suas aventuras no mundo da pistolagem são atravessadas por cenas de uma paixão outrora vivida, mas totalmente perdida. São *flashes* que atualizam o presente do herói com as angústias sentimentais do passado. Brito quer reviver, no presente, a paixão erótica que experimentou no passado com aquela mulher, mas não consegue. Recorre às lembranças desta personagem, acionando-as como entorpecentes para o seu presente estado emocional decaído.

Após o rompimento da relação, pensar em Marlene sempre deixa o herói de *Cabeça a prêmio* deprimido. Um abismo separa seu passado relativamente feliz ao lado dela – ainda que seja uma felicidade incompleta, remendada por pequenos conflitos conjugais e potencializada

por um amor decadente – de seu presente dominado pela lógica do trabalho e emocionalmente solitário e vazio de sentido. Seu envolvimento passageiro com Rosamaria não foi capaz de apagar seu sentimento saudosista por Marlene, apenas agravá-lo à guisa de comparação entre as duas. Dentre os adjetivos que exprimem o desequilíbrio do estado emocional de Brito pós-Marlene, constam: “deprimido”, “triste” e “perturbado” (AQUINO, 2003a, p. 16-17, 175), além disso, ele sofre de insônia. Rosamaria, por sua vez, sobrevém nos trechos onde o herói lida com sua própria autoimagem decadente somada a um real repleto de fraturas cortantes, ou seja, num contexto onde a violência domina tanto fora (no âmbito social), como dentro dele (âmbito emocional, psíquico).

Estando com Marlene, a esfera profissional de Brito não era afetada negativamente por sua esfera amorosa-sentimental. Brito viajava a trabalho, como pistoleiro, e deixava Marlene em sua moradia, em São Paulo: [...] Ela desconhecia a natureza do trabalho de Brito. Não fazia perguntas” (AQUINO, 2003a, p. 11). Em contrapartida, enquanto Brito ficava de tocaia atrás de Dênis no interior do país, também se relacionava, nas horas vagas, com Rosamaria. Assim, este é um caso em que as esferas profissional e sentimental estão interseccionadas na vida do herói, somadas às lembranças de Brito com Marlene. O ciúmes do herói em relação à Marlene é o que promove o fim da relação, já que Brito é tomado pela desconfiança de que a cafetina Marlene ainda trabalhasse como garota de programa. Apesar do herói se arrepender do seu ato, pedindo desculpas para sua amante, ela prefere romper de uma vez por todas com a relação.

4.3.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial

O herói Brito difere de importantes aspectos dos detetives particulares do romance *noir*. Assim como os grandes detetives particulares do romance *noir* são ex-policiais – já citamos Marlowe, herói de Chandler (2016, p. 127) –, Brito também o é. Mas, em vez de seguir os percursos comuns daqueles detetives-heróis – que vão da atividade policial para a detetivesca –, Brito opta ser pistoleiro. Por outro lado, o herói de *Cabeça a prêmio* também difere do pistoleiro-herói Máique, pertencente à ficção brasileira contemporânea, pois este sequer trabalhou na polícia antes de se tornar um matador de aluguel.

Brito exerce seus trabalhos como profissional, quando em sua passagem pela polícia e, depois, como pistoleiro. Não se ocupa de um ofício paralelo ao da polícia, como os detetives particulares Dupin, Holmes, Poirot, Spade e Marlowe, ou como Espinosa e Mandrake. Não trabalha para o aparelho repressor do Estado (polícia), nem investiga mistérios a fim de resolvê-los sozinho ou contratado por uma agência (detetive particular dos romances problema,

clássico e *noir*), ainda mais porque o narrador de *Cabeça a prêmio* não deixa nenhum mistério nem assassinato para ser resolvido nem por Brito, nem pelo leitor.

Cabeça a prêmio, junto com os outros romances do autor, não projeta a estrutura maniqueísta do Bem e do Mal tão característica dos romances do gênero. Sendo assim, seus personagens não estão divididos entre bons (os detetives) e maus (os criminosos), pois todos são maus, contribuindo com algum tipo de maldade no mundo e recebendo, em compensação, parcelas de violências diárias. O papel do herói é coordenar uma maldade que não é somente gratuita, mas também construída socialmente e determinada pelo Estado brasileiro e pelo mercado do capital. O crime supremo em *Cabeça a prêmio* é a morte enquanto processo que degrada, aos poucos e silenciosamente, a vida humana, intrínseca ao sistema burocrático e social.

Para entendermos como os elementos fundamentais do romance policial são articulados em *Cabeça a prêmio*, e o lugar do herói Brito, temos que entender o funcionamento dos mecanismos de poder do crime organizado sustentado pelos irmãos Menezes. Por meio de um procedimento irônico, o narrador de *Cabeça a prêmio* exalta o poderio econômico da dupla de traficantes internacionais, os irmãos Menezes, mas, ao mesmo tempo, denuncia suas fraquezas. Enfatiza que o grande império de drogas e armas de fogo dos Menezes é bem ajustado no setor administrativo, na expansão do mercado transnacional e no conseqüente aumento dos lucros, nas relações internacionais com traficantes estrangeiros, no uso eficaz das rotas comerciais, nos acordos corruptos com a polícia federal, na segurança efetuada por matadores de aluguel. Seus negócios recebem o apoio de um advogado de Brasília que trabalha junto dos políticos, sugerindo, então, a participação do Estado brasileiro no crime organizado. Quando impedido de sair do Paraguai, Mirão recebe autorização de pessoas influentes – e o texto não diz quem seriam eles – para sair do país: “Mirão precisou inventar uma história para justificar sua ligação com o pistoleiro morto. Que não adiantou, não convenceu os policiais paraguaios. E ele teve de acionar o primeiro escalão de seus contatos, mexer os pauzinhos, como se diz, para ser liberado” (AQUINO, 2003a, p. 149).

Apesar da hegemonia dos negócios dos Menezes, o narrador denuncia que o submundo do crime não é apenas estruturado pelos âmbitos econômico, político e social, mas também familiar. A investigação do narrador aponta ao leitor que o edifício do crime organizado está alicerçado numa família de feição pequeno-burguesa e que o sucesso daquela depende desta. Mirão perde o controle dos seus negócios (pertencente ao seu âmbito público) a partir da perda do controle de seus próprios familiares (âmbito privado).

A primeira rachadura transcorre na relação desajustada entre os irmãos. A “família de machos” (AQUINO, 2003a, p. 156) deveria ser composta pelos irmãos Mirão e os gêmeos Nicanor e Abílio. No entanto, este último tinha sua homossexualidade reprimida pelos outros dois valentões, sendo tratado como “ ‘vergonha da família Menezes’ ” (AQUINO, 2003a, p. 159). Nicanor era tido como “Um cara macho”, “Um cavalo”, “Era arrojado, exercia liderança sobre os irmãos. E odiava homossexuais”, “Batia na mulher com regularidade” (AQUINO, 2003a, p. 157, 160). O capítulo 16 traz duas cenas de violência física e verbal sofridas por Abílio. Na primeira delas, o agressor é Mirão, que lhe aplica uma “violenta bofetada” (AQUINO, 2003a, p. 151). Na segunda, trecho em analepse, o agressor é Nicanor, que lhe inflige um “espancamento” (AQUINO, 2003a, p. 156). Apesar das violências sofridas, Abílio não quer romper com sua família nuclear por medo e para não perder os privilégios financeiros e o mando no crime organizado. No entanto, alimentado por um desejo de vingança contra seus irmãos, que é consumado no assassinato de Nicanor – “um ódio escuro e úmido. Pantanoso” (AQUINO, 2003a, p. 158) –, Abílio se vinga dos irmãos. Matou Nicanor à queima roupa, com três tiros: “Dois no peito, um na cabeça” (AQUINO, 2003a, p. 159). Para se vingar do seu outro irmão, fez questão de não anunciar à Mirão sobre a relação às escondidas entre Dênis e Elaine. Também sugeriu que o pistoleiro Albano matasse não apenas Dênis, conforme a ordem de Mirão, mas também Elaine (que, sem ele saber, estava grávida): “Um jeito de se vingar de Mirão. Enquanto criava coragem para mandar matá-lo também” (AQUINO, 2003a, p. 160). Assim, o ressentimento adormecido de Abílio é acordado por um desejo de vingança que não mede consequências para dizimar sua família nuclear.

Deste modo, a segunda rachadura na família dos Menezes decorre do desalinhamento da relação entre pai e filha. Elaine é uma moça suscetível às paixões do dinheiro, da própria independência e dos homens. Seu envolvimento físico e sentimental com Dênis, a ponto de fugir com ele, foi suficiente para ferir seu pai: “Mirão estava se perguntando, pela enésima vez, como não havia percebido o que ocorria entre Elaine e Dênis. Amava a filha, mas ela passara dos limites, agira como uma prostituta. Precisaria tomar uma providência séria quando a resgatasse” (AQUINO, 2003a, p. 152). Dênis e Elaine fogem de Mirão, mas percebem que não poderão ir muito longe, pois pistoleiros são contratados pelo narcotraficante para persegui-los e eliminar o piloto (crime de encomenda) – primeiro é enviado o pistoleiro Lucas Cerqueira, mas ele não obtém êxito, sendo morto por Elaine; depois, Albano e Brito vão ao encaço do piloto, até Brito conseguir matá-lo. A eliminação de Dênis restaura a ordem familiar e dos negócios, pontuando que o herói de *Cabeça a prêmio* tem participação ativa nesse processo.

Após o confronto com Lucas Cerqueira, Dênis delata os negócios dos irmãos Menezes para a polícia federal:

O depoimento do piloto na Polícia Federal tinha durado 17 horas. Ele contou tudo o que se lembrava: rotas, quantidades e destinatários da droga. Os tiras adoraram. A comissão permanente de deputados que investigava o narcotráfico já anunciara que iria convocar Dênis. Os Menezes eram o próximo alvo (AQUINO, 2003a, p. 152).

Salvaguardados pela polícia graças ao programa de proteção voltado às testemunhas do governo federal, Dênis e Elaine recebem o aval para se esconderem dos criminosos pagos por Mirão em qualquer ponto do país, inclusive portando novas identidades. Dênis, então, comete um “crime” (deslealdade, infidelidade) para com os Menezes, ao denunciar os esquemas do crime organizado à polícia. Faz isso por amor à Elaine, mas também para salvar sua pele. O amor que, irrompendo onde é proibido, desestrutura os negócios de uma família, é um topos literário antigo. Diante desse quadro, o narrador denuncia que Mirão não é simplesmente um traficante durão ou um negociador de sucesso, mas um sujeito desconfiado, impaciente, preocupado, tomado de irritação e tristeza, diante das dificuldades com o trabalho e a família.

Conformado à uma estrutura irônica, a felicidade e o humor de Mirão, preponderantes no início até o meio da narrativa, dá lugar ao abatimento. Sob a ótica dos pistoleiros: “Mirão estava triste, Albano imaginou”; Brito “nunca vira Mirão naquele estado. Parecia derrotado” (AQUINO, 2003a, p. 154). Deste modo, a trajetória de Mirão nos negócios tem como ponto alto a festa que ele oferece em sua fazenda para o chefe do cartel de Cali (capítulo 4) até o ponto mais baixo, que é a proibição dada pela polícia federal brasileira para que os Menezes deixem de atuar no mercado transnacional (capítulo 16). A prisão preventiva de Mirão e Abílio chegou a ser decretada pela polícia federal: “Na manhã daquele dia, a prisão preventiva de Mirão e Abílio havia sido decretada. Ambos estavam foragidos – tinham removido Abílio às pressas do hospital” (AQUINO, 2003a, p. 165).

O narrador de *Cabeça a prêmio* denuncia uma rede complexa do crime organizado transnacional, encabeçado pelos Irmãos Menezes. As posições na hierarquia e na divisão do trabalho das organizações criminosas podem ser, de acordo com Werner (2009, p. 40), estipuladas por relações de parentesco, amizade ou habilidade, mas sua permanência é assegurada pelo empenho em manter a integridade da organização; trata-se, basicamente, de um código de conduta a ser obedecido. Um modelo bem parecido é encontrado na empresa dos Menezes, onde as posições na hierarquia e na divisão racional do trabalho estão nas relações de parentesco (os irmãos Mirão, Nicanor e Abílio) ou habilidade (o piloto Dênis e os pistoleiros

Lucas Cerqueira, Albano e Brito). Neste caso, a integridade da organização é colocada em risco por Dênis e Elaine. Parece-nos que a estrutura do crime organizado em *Cabeça a prêmio* emula os princípios das organizações mafiosas que, segundo Werner (2009, p. 42), estão vinculadas à uma estrutura rígida e baseada na hierarquia, disciplina e conduzida por um rígido código de honra.

O narrador de *Cabeça a prêmio* denuncia o exercício da impunidade por parte do Estado e a ineficiência da polícia brasileira após a obtenção de informações preciosas, devido à delação do personagem Dênis, sobre os esquemas de crime organizado liderado pelos irmãos Menezes. O narcotraficante Mirão envia os pistoleiros Albano e Brito até Brasília para aliciar um advogado a fim de descobrir o paradeiro de Dênis e Elaine, que estavam sob proteção da polícia federal. O narrador ironiza o trabalho da polícia, explicitando ao leitor que ela tinha condições de prender os pistoleiros Brito e Albano, mas não conseguiu ou nem mesmo se empenhou para isso. A polícia não tem acesso às testemunhas – “(E a moça, com exceção de Odete e Rosamaria, foi a mulher que melhor pôde observar seu rosto. A polícia nunca soube disso)” (AQUINO, 2003a, p. 163) –, ou se apoia em pessoas que não ajudam em nada, a não ser com pistas erradas:

O homem do jaleco branco também era um péssimo observador. Dias depois, descreveria Brito à polícia como um sujeito alto, forte, de cabelos lisos – Brito não era tão alto nem tão forte, e tinha cabelos crespos. Albano, que o homem deve ter visto menos, foi descrito como loiro – seus cabelos eram claros, de fato, mas castanhos. Na opinião do homem, os dois sujeitos pareciam estar ali para paquerar as mulheres que trabalhavam no parque. Via caras fazendo isso todos os dias (AQUINO, 2003a, p. 136).

A preocupação do narrador é com as testemunhas: “observar” e “observador”. Pelo fato de o homem da passagem acima ser um “péssimo observador”, a polícia não tem a percepção necessária para efetuar seu trabalho e aplicar a lei. Desta maneira, são olhares de terceiros a partir dos olhares do narrador que constituem um real multifacetado, repleto de ângulos e de quinas fronteiriças, proposto por Aquino.

Além dos narcotraficantes Mirão e Abílio, também Dênis, um marginalizado social, com trinta anos de idade, usuário de drogas, é quem ocupa o papel de criminoso. É um homem da fronteira geográfica, tanto por ser natural de Vilhena, município brasileiro do estado de Rondônia e na divisa do estado do Mato Grosso, quanto por transitar como piloto pelos espaços transnacionais sulamericanos. Por ser de total confiança dos irmãos Menezes, aplica-se como piloto no transporte aéreo internacional carregando drogas e armas.

O narrador de *Cabeça a prêmio* rompe com o modelo do romance policial clássico, pois não hesita em oferecer ao leitor, desde o começo da narrativa, a identidade do criminoso. Deixa

claro, já no capítulo 1, que um sujeito está sendo procurado por uma dupla de matadores, nos rincões do Brasil. E apesar do nome do criminoso não ser citado de imediato – aparecerá no capítulo 4 –, suas características físicas, morais e profissionais já são destapadas ao leitor.

Parecia artista de novela: alto, forte, rosto bonito, olhos claros, o cabelo comprido preso num rabo-de-cavalo. As mulheres da festa, até mesmo as casadas, trocavam cochichos cada vez que ele passava. Brito conhecia o tipo: embora parecesse alheio ao efeito que causava, o piloto estava apenas identificando o melhor alvo para um ataque (AQUINO, 2003a, p. 16-17).

Em vista disso, o mistério de *Cabeça a prêmio* não recai sobre “quem matou?”, mas sim “o que criminoso fez?” ou “qual tipo de crime o infrator teria cometido?”; a habilidade do narrador, então, é relatar isso aos poucos. Seu equívoco foi transgredir os códigos de honra do submundo da criminalidade ao forçar sua entrada na família consanguínea dos traficantes Mirão e Abílio, através de um envolvimento amoroso e sexual com Elaine. Numa conversa entre Abílio e Dênis, cujo tom é de provocação e ameaça, isso fica claro:

Afinal, você vai acabar entrando para a família, não é?
Dênis gelou.
Eu sei que você está comendo a minha sobrinha.
O piloto se levantou e colocou seu copo sobre o criado-mudo. Abílio fez sinal para que continuasse sentado.
Mas não se preocupe: o Mirão não sabe.
Ele é muito ciumento com a Elaine, é bom que você saiba. E ela tem um gênio difícil. Agora está brigando por conta dessa história de morar no Rio. O Mirão exagera. A Elaine não é mais criança, poxa (AQUINO, 2003a, p. 62).

No caso de Dênis, também há um sentimento de tristeza por seu duplo fracasso profissional: não conseguiu ser jogador de futebol e nem trabalhar como piloto nas grandes companhias de aviação. Assim, restou-lhe ser um aviador de segunda categoria, responsável por guiar um monomotor a serviço do tráfico internacional de drogas. Mesmo assim, não estava contente:

Ja fazer trinta anos, ganhava bem como contratado dos Menezes, mas não estava feliz. Esperava uma grande virada, achava que a vida lhe devia alguma coisa. Suas viagens envolviam riscos, e disso ele gostava. Às vezes, porém, passava semanas confinado na fazenda, à disposição dos irmãos. Um tédio. Denis estava precisando conhecer novos ares, novas pessoas. Novas mulheres, sobretudo (AQUINO, 2003a, p. 39).

A crise de Dênis, então, é uma infelicidade crônica, que resulta no “tédio”. Para romper com essa condição miserável, ambiciona uma vida de aventuras que, sob a ótica do narrador, implica na predileção pelos “riscos” e “perigos”: “Dênis tinha queda pelo perigo, achava que só assim as coisas valiam a pena” e “[...] Esse era o problema de gente como ele: achar que uma coisa sempre se tornava melhor se incluísse riscos” (AQUINO, 2003a, p. 42, 45). Apesar do

bom dinheiro que ganhava, Dênis não possui capacidade intelectual para propiciar a reviravolta de vida tão almejada, mas é uma pessoa superficial. Compensa isso, então, com a malandragem e seu capital sexual. Ele é um personagem que mexe com o imaginário de um feminino orientado pelos meios de comunicação de massa, sendo galanteado por parecer um “artista de novela” (AQUINO, 2003a, p. 16-17). Ironicamente, palavras que valorizariam o profissionalismo de Dênis, como “piloto”, “alvo” e “ataque” (AQUINO, 2003a, p. 16-17), são aplicadas pelo narrador à sua masculinidade erotizada.

É numa festa clandestina oferecida pelos Menezes a uma comitiva de traficantes colombianos que Dênis inicia sua paixão clandestina com Elaine, moça de 20 anos de idade – o móvel de Dênis é a paixão. Se a pândega ocorre na margem geográfica, política e legal do país, a relação sentimental e amorosa de Dênis também se desenrola na margem, mas, neste caso, na da família dos criminosos, considerando que tanto Dênis quanto Elaine “[...] sabiam que jamais teriam a aprovação de Mirão” (AQUINO, 2003a, p. 76).

Quando a cantora encerrou sua apresentação, Dênis tomava o terceiro uísque da noite. E pensava em ir embora – no dia seguinte, teria de voar com os Menezes e seu convidado e ainda não sabia o destino. Foi nesse momento que Elaine entrou na festa. E mesmo sabendo que não devia, o piloto não conseguiu desgrudar os olhos enquanto ela se encaminhava até a mesa de Mirão.

Elaine estava deslumbrante num vestido preto com alças, que deixava à mostra seus ombros bronzeados, saldo de uma recente temporada no Rio. O piloto ganhou uma olhada quando ela passou. Dênis tinha queda pelo perigo, achava que só assim as coisas valiam a pena (AQUINO, 2003a, p. 41-42).

Os uísques marcam o tempo da permanência de Dênis na festividade. Seu plano de prosseguir fiel aos padrões é interrompido pela presença perturbadora de Elaine: “O olhar de Dênis cruzou algumas vezes com o de Elaine” (AQUINO, 2003a, p. 42). Há aqui o cruzamento de mundos, cujas plataformas são de níveis sociais e econômicos diferentes – a de um marginal fracassado moral e economicamente, e a de uma jovem pequeno-burguesa dominada pela família. Esse entreolhar sinaliza um movimento dialético que une os dois personagens, movendo-os contra a hierarquia do crime, encabeçada por Mirão. Sob a ótica do narrador, é o “destino” quem muda a trajetória de Dênis, ou seja, um destino ironicamente forjado pelo ressentimento e pela ganância do próprio piloto. O criminoso Dênis, então, é incitado por suas necessidades sexuais e econômicas a cometer o crime de deslealdade contra outros criminosos (irmãos Menezes). Isto porque Dênis visaria a conquista de Elaine, tendo em vista a realização de suas paixões amorosas, mas também sua ascensão econômica e social dentro da organização criminosa. Tendo como objetivo se casar com Elaine, o aviador planejava fazer parte dos laços

familiares de consanguinidade de Mirão (que aqui assume um papel de vítima), obtendo, assim, direito legal à herança, ou seja, ao império construído pelos Menezes.

A aventura amorosa clandestina entre Dênis e Elaine teve a duração total de seis meses e meio. Durante esse tempo, Dênis manteve-se apaixonado, mas também com medo. Ele sabia que Mirão poderia descobrir e colocar sua cabeça a prêmio, vingando-se por meio dos pistoleiros.

O piloto vinha se encontrando com Elaine havia quase três meses. Era a mulher mais atrevida que já conhecera. E tinha só vinte anos. Dênis estava apaixonado. Raramente acontecia no alojamento da fazenda. Ele preferia os motéis e hotéis da região. Sabia que existia gente a serviço do pai dela espalhada em todo o canto. Morria de medo de ser descoberto (AQUINO, 2003a, p. 57).

Durante esse tempo, era instigado por Elaine para fugirem das rédeas de Mirão e, se possível, roubando dinheiro do grande criminoso. Essa insistência passaria ao plano concreto, acelerada pelo fato de Abílio saber sobre os dois, e por Elaine ter sido engravidada por Dênis: “A vida do piloto chegara a uma encruzilhada. Elaine carregava seu filho na barriga. Em pouco tempo isso seria visível. Dênis se preparava para dar uma virada. Uma das grandes. Não tinha planejado nada daquilo. Acontecera. Simples (AQUINO, 2003a, p. 89)”.

Dênis, então, para proteger sua vida, foge com o monomotor dos Menezes, carregado com 42 quilos de cocaína pura e com um fuzil 7.65. Decola da pista clandestina de Piso Firme, na Bolívia, e pousa em outra pista clandestina, desta vez localizada em uma fazenda no Paraguai. Seu plano era encontrar-se com Elaine, para, dali, fugirem para Miami, nos Estados Unidos da América, longe das vistas de Mirão e das fronteiras do Terceiro Mundo. Mas, como já apontamos, seu plano não teve êxito.

4.3.6 O desnudamento dos criminosos Abílio e Dênis

Dois criminosos durões aparecem parcialmente desnudos em *Cabeça a prêmio*: Abílio, um poderoso narcotraficante, e Dênis, capanga profissional que busca ascensão econômica e social, ou seja, personagens que ocupam lugares opostos na hierarquia do crime. Ainda assim, ambos são acometidos por experiências de impotência, humilhados no interior de um sistema do crime, como o da pistolagem, que não admite fraquezas.

Começamos com as experiências de humilhação de Abílio. Em *Cabeça a prêmio*, a violência de gênero ocorre no seio de uma família nuclear, a dos irmãos Menezes, fortemente demarcada pelo machismo. No capítulo 16, a narrativa ganha um interlúdio que alude aos cortes

cinematográficos e tons jornalísticos, para apresentar “alguns episódios fundamentais da vida de Abílio” (AQUINO, 2003a, p. 155); considerados como “fundamentais” sob o olhar de um narrador que visa justificar as causas dos traumas psicológicos de Abílio, atrelando-as ao que considera como disfunções sexuais.

Mirão e Nicanor demonstram aversão à homossexualidade de Abílio. A vida pregressa de Nicanor é resumida neste trecho:

Um cara macho.

Sua idéia básica de acerto de contas incluía articulações apartadas na marra e, sempre que possível, a serra-elétrica.

Numa madrugada, demolira uma boate embolado com um cara que mexera com sua puta favorita. Campeão de braço-de-ferro, encarou três paraguaios num bar em Assunção, um deles armado com um punhal. Dobrou os três só na mão.

Um cavalo.

Se brigava com a mulher, podiam acontecer coisas assim: Nicanor só chegava em casa de manhã, fedendo a perfume barato, ou passava uma semana com a mesma cueca. Não se lembrava de trocar. Esse tipo de homem.

O mérito de Nicanor: ele conduzira a transição dos negócios da família do contrabando para a droga e, pouco depois, para as armas. Era arrojado, exercia liderança sobre os irmãos. E odiava homossexuais (AQUINO, 2003a, p. 157).

Nicanor é o típico machista, agredindo sua mulher, com frequência. Além disso, “Era arrojado, exercia liderança sobre os irmãos. E odiava homossexuais”. Conta-se que ele praticava “[...]” tiro-ao-alvo contra os travestis que faziam ponto numa quebrada de Porto Velho” (AQUINO, 2003a, p. 157).

Estruturalmente, duas frases servem como subtítulos – “um cara macho” e “um cavalo” –, propondo dois enquadramentos até a moldura conclusiva do período, a partir de “O mérito de Nicanor?”. Ser macho é comparado a um cavalo, ou seja, homem e animalidade são associadas para demonstrar a virilidade de Nicanor. Ele é um homem que ultrapassa as fronteiras da típica família conservadora (adúltero), da lei (é um criminoso), da fronteira geográfica (Paraguai), da força (um cavalo) e da moral (intolerante), tudo isso contribuindo para sua sobrevivência no submundo, onde a marginalidade e a ilegalidade são lugares comuns. Ele é um líder arrojado, possuindo como suas maiores características a valentia e o sentimento de ódio, a ponto de maltratar os diferentes e todos aqueles que emperram seu caminho.

Sabendo da homossexualidade do irmão Abílio, despertada na adolescência, Nicanor e Mirão levam-no até uma casa de prostituição para que ele tenha contatos sexuais com uma mulher. Abílio recebe uma humilhação extrema que, na literatura de Aquino, é acompanhada pela imagem da nudez do personagem num enquadramento onde o puro prazer sexual não está em jogo: “Ele tinha quinze anos na época do primeiro. Nicanor e Mirão o levaram à força a um

puteiro e o humilharam. Teve de ficar nu diante deles e de uma mulher, não funcionou. Um horror. Queriam curar a bicha, diziam” (AQUINO, 2003a, p. 155). O uso da “força” por parte dos agressores já mostra que a cena é violenta. O “puteiro” é considerado, no imaginário machista, como o lugar das delícias, onde o macho se apodera de uma mulher através da compra de seu corpo-mercadoria, visando a satisfação sexual e a autoafirmação do poder do macho. O prazer físico-sexual amortizaria esse tipo de violência. Abílio é relegado a um estado de humilhação, uma experiência de impotência, onde sua nudez é exposta, à força, perante seus irmãos: “Teve de ficar nu diante deles”. O corpo-mercadoria da “mulher” não o agrada, e a cena ganha contornos estéticos de “horror”. Fica claro que a “higienização” e a “cura” de Abílio eram os objetivos dos machos. O narrador, aproximando-se da perspectiva dos irmãos machões, explora negativamente o personagem Abílio, caracterizando-o como “bicha”. Nove anos depois, no “episódio” seguinte, numa narração próxima à jornalística, mais uma vez o foco narrativo concentra-se na nudez desonrosa de Abílio:

O segundo episódio foi mais grave. Abílio namorava o garçom de uma boate em Porto Velho. Uma tarde, os dois cochilavam nus no quarto da casa do garçom quando Nicanor e dois capangas a invadiram. Uma selvageria. Foram espancados barbaramente. O rapaz sofreu um traumatismo craniano, ficou cego de uma vista e perdeu a fala. (Uma única vez Abílio reviu o garçom: mendigava pelas ruas de Porto Velho, devastado. Ninguém diria que fora um homem lindo.) Abílio teve costelas quebradas e apanhou muito na cabeça. Nicanor tinha a mão pesada. Era tão grande quanto Mirão (AQUINO, 2003a, p. 156).

O que sucede com Abílio e com o garçom é concebido como “grave”, uma “selvageria”, ponderado como uma barbárie – “foram espancados barbaramente”. A invasão de um âmbito doméstico e íntimo por três homens carregados por um ódio aceito socialmente é descrita por um narrador atento às agressões físicas: espancamento, “traumatismo craniano”, cegueira, perda da fala, “costelas quebradas”, cabeça ferida. Os corpos que descansavam, possivelmente após trocas de carícias físicas e sexuais, são, em seguida, machucados pelos machos homofóbicos. O narrador inverte rapidamente a cena, da suavidade para a agressão. A afirmação de que Nicanor (irmão gêmeo de Abílio) “era tão grande quanto Mirão” sugere que Nicanor tinha um porte bovino, assim como aquele. A violência introjetada na sociedade autoritária brasileira possui traços bestiais.

Passemos agora para a experiência de impotência vivida por Dênis. A fábula pertencente à cena final do capítulo 4 de *Cabeça a prêmio* possui certas similaridades com a fábula do capítulo 2 do conto “Matadores”, cujos personagens principais são, respectivamente, o piloto Dênis e o pistoleiro Múcio. Isso esclarece não apenas as tendências formais da literatura de

Aquino, como também nos auxilia na interpretação do processo do desnudamento ao qual certos personagens são submetidos, algo importante para a compreensão das trajetórias dos heróis de Aquino. Se em “Matadores” esse desnudamento atinge um dos protagonistas, Múcio, pistoleiro que se torna criminoso, no referido trecho de *Cabeça a prêmio* ocorre o mesmo, mas agora com Dênis, funcionário do crime organizado tornado pelo narrador como principal criminoso do romance. Sendo assim, há uma violência que recai impiedosamente sobre personagens que desrespeitam seus patrões, os donos do poder, sendo caracterizada como uma vingança que procede hierarquicamente de cima (dos patrões) para baixo (em direção aos funcionários).

Os dois quadros narrativos são bem parecidos. As chuvas que escorrem do lado de fora do quarto de hotel onde Múcio se esconde, em “Matadores”, e do quarto-dormitório onde Dênis se acolhe, em *Cabeça a prêmio*, fazem paralelo com as tensões que invadem o lado de dentro dos personagens. No quarto do hotel de Múcio o tempo é monótono, demarcado pelo ruído do ventilador do criado-mudo. A mesma monotonia sonora penetra o quarto de Dênis, por causa do “barulho da festa” que chegava “fragmentado por causa do vento” (AQUINO, 2003a, p. 43).

No que diz respeito ao capítulo 2 de “Matadores”, o pistoleiro Múcio aguarda a chegada de sua amante em um quarto de hotel situado numa fronteira geográfica não especificada. Ele a recebe, numa cena montada para que o ato sexual se desenrole, onde dois corpos ocupam o mesmo quarto e a mesma cama, trocando olhares e carícias tímidas, cerceados pelo tempo da lentidão – “sem pressa” e “demorando-se”. Seus corpos estão seminus, vetados um ao outro pela “camisa” do homem e pelo “sutiã” da mulher, não havendo, assim, entrega completa entre ambos:

Ela olhava sem pressa para o homem deitado, demorando-se em suas sobranceiras grossas e nos pêlos do peito, que a camisa aberta deixava entrever. Múcio roçou os dedos com suavidade pelos seios da mulher, tentando sentir os mamilos sob o tecido rendado do sutiã. Ela sorriu e passou as unhas no peito do homem (AQUINO, 2003b, 126-127).

De início, a nudez de Múcio é parcial, estando sufocado não pela paixão, mas pela fobia: “Múcio abriu um botão da camisa e tocou o peito molhado de suor. Estava preocupado e era capaz de sentir o cheiro do seu medo” (AQUINO, 2003b, p. 124-125). Aqui, não é a mulher quem o toca, mas ele próprio. Palavras e expressões como “abriu um botão da camisa”, “peito molhado” e “suor” poderiam facilmente aparecer em um contexto sexual, mas não é o caso, pois a situação é de pavor. Não é o que vem de fora que o excita – como o toque da mulher –, mas o que procede de dentro – como a angústia de ser pego em flagrante pelo homem traído. Numa cena construída para que os amantes se deliciem com os prazeres de seus corpos,

prevalece, ironicamente, o desprazer, o mal-estar de corpos que não se tocam como deveriam, já que a psique do matador é tocada por um poder exterior (Turco) que o domina. Por isso, aflição, preocupação, medo, desânimo tomam conta de Múcio, tanto na espera, quanto durante a conversa com sua amante (AQUINO, 2003b, p. 124-129). Mais adiante o narrador continua expondo o drama do matador, mas numa ótica aumentada e com maiores detalhes:

A mulher soltou o sutiã e depois ergue as pernas para tirar a calcinha. Múcio permaneceu imóvel, vestido. “O que há com você hoje?”, ela perguntou, deitando-se ao lado dele. “Está preocupado com algum serviço?”, ela prosseguiu, num tom de brincadeira. Múcio olhou para ela, mas permaneceu quieto. “Seu mal é que você leva as coisas muito a sério”, disse a mulher, passando a mão pelo rosto do homem e sentindo a barba que despontava. “Eu ainda acho que vai dar merda”, ele falou, olhando-a sério. “Ah, não, você está pensando nisso de novo?”, ela protestou. “Escuta, não é melhor a gente acabar com isso de uma vez?”, ele perguntou, sentando-se na cama (AQUINO, 2003b, p. 127-128).

Enquanto a mulher se despe (início do parágrafo), Múcio continua “vestido” e, em vez de continuar deitado, toma assento na cama. O medo por parte do pistoleiro, homem reconhecido por sua bravura, toma conta do ambiente. Ao final do capítulo, quando o corpo de Múcio é totalmente despido pela mulher, a ênfase do narrador não recai sobre o encontro sexual dos corpos, mas sobre a condição contraditória do matador, valente, porém, frágil como uma criança despida pela mãe: “Vagarosamente, ela puxou o homem até a cama, fez com que se deitasse e começou a despi-lo. Nu, ele em nada lembrava um dos matadores de aluguel que seu marido, o Turco, mantinha sob contrato” (AQUINO, 2003b, p. 129).

Quanto à cena que completa o quarto capítulo de *Cabeça a prêmio*, Dênis recebe a visita de Elaine em seu quarto-dormitório situado em algum lugar da cidade de Porto Velho, após ambos se distanciarem de uma festa que acontecia no local. No trecho seguinte, o narrador faz questão de denunciar ao leitor que Dênis cometeu o crime de transgressão do interdito moral e sexual com o consentimento de Elaine, que não é vítima, mas agente, pivô do crime; o foco do narrador sequer é o do ato sexual em si.

Dênis estendeu a mão até o ombro de Elaine, tocou uma gota de chuva. E, antes de retirar a mão, soltou uma das alças do vestido. O tecido escorregou. E o seio que ele viu era pouco maior do que uma pêra. Dênis a puxou para dentro do quarto.

No futuro, quando falasse daquela noite, o correto seria o piloto dizer que fora comido por Elaine. Porque foi assim que aconteceu.

Ele permaneceu na cama enquanto ela se vestia e ajeitava os cabelos diante do espelho do banheiro. Elaine percebeu que Dênis a observava. Fazia tempo que estava querendo fazer isso, ela falou.

Eu também.

Foi tudo o que encontrou para dizer. Elaine terminou de se arrumar e voltou para o quarto. E sentou na cama para colocar as sandálias. Parecia estar sem um pinga de pressa (AQUINO, 2003a, p. 44).

A imagem do ato sexual é silenciada. O que escapa é o desnudamento parcial de Elaine – alças caídas que descobrem seus seios –, e uma linguagem extraída do ato de ingerir alimentos com conotação sexual – “fora comido por Elaine” – ou da própria fruta – “E o seio que ele viu era pouco maior que uma pêra”. A cena termina com a mulher que se prepara para sair do espaço íntimo, vestindo-se para conviver no espaço público. Enquanto isso, Dênis permanece nu, exposto diante da sua amada. A sequência da narrativa envergonha um criminoso nu e preocupado, após agir com deslealdade para com seu patrão, o pai de Elaine:

Você não tem medo que sintam sua falta na festa?
 Não vão sentir. Quando eu saí, eles tinham se trancado no escritório com o colombiano. Negócios.
 Elaine beijou Dênis pela última vez e se levantou. E teria saído do quarto se ele não saltasse da cama a tempo de detê-la.
 Cuidado. Deixa eu ver se não tem ninguém por aí.
 Espiou por uma fresta da porta. A chuva cessara por completo. Elaine o abraçou por trás, colando seu corpo nele.
 Não se preocupe com isso. Está todo mundo vendo aquela perua loira dançar. Até as mulheres.
 Dênis não conseguia rir. Estava preocupado.
 Já pensou se o Mirão sabe disso?
 Elaine fez com que ele se virasse e o encarou.
 Eu acho que ele não precisa saber. E você?
 O vento que entrava pela fresta da porta provocou um arrepio no corpo nu do piloto.
 Eu também acho (AQUINO, 2003a, p. 44).

A pergunta inicial – “Você não tem medo que sintam sua falta na festa?” – diz respeito à inquietação do próprio Dênis, e não de Elaine. O ato de espionar pela fresta da porta mostra que o criminoso se sente encurralado pela situação, mas, a chuva que cessa, de acordo com o período simples que vem logo em seguida, anuncia ao leitor que a tensão exterior não existe, habitando somente no interior de Dênis. O motivo da preocupação de Dênis é detectado na frase interrogativa “Já pensou se o Mirão sabe disso?”, que externa o medo do criminoso por ter transgredido uma ordem de seu superior. A preocupação do criminoso é acentuada pela falta de riso – considerando que os personagens de Aquino costumam rir quando estão diante de um real violento que de algum modo as favorece – e por seu “corpo nu” que sente o arrepio do vento. O único erro que Dênis indiretamente admite em todo o romance é sua desobediência às normas de Mirão, ou seja, sua consciência ficava pesada quando não fazia aquilo que seu superior lhe ordenava. Em contrapartida, quanto à sua atuação no serviço do tráfico de drogas e armas de fogo, Dênis sequer reflete sobre sua moralidade. O desfecho do capítulo descerra a consciência abalada do piloto, imaginando como deveria ser enfrentar seu mais novo inimigo:

Dênis tentou imaginar como Mirão reagiria se fosse descoberto. Ele provavelmente ficaria puto. Muito puto. E com toda razão. Nenhum pai gostaria de saber que a filha está de caso com um piloto a serviço do tráfico. Ainda mais se esse pai fosse o próprio traficante (AQUINO, 2003a, p. 45).

Ambas as narrativas evidenciam que a gramática erótica de Aquino não está concentrada nos atos sexuais em si, pois há mais silenciamento do que detalhamento destas imagens, e sim nos jogos de poder e enfrentamento por parte dos personagens Dênis e Múcio no trato com seus patrões. Nas cenas referidas há uma relação entre código, território e desejo, sendo que juntas tecem uma região moral. Após os atos sexuais com suas respectivas amantes, tanto Dênis, quanto Múcio, temem ser punidos pelos traficantes, “donos” das mulheres em questão.

Ambos, piloto e pistoleiro, cometem o crime contra a honra de seus chefes. Dênis foi contratado pelos irmãos Menezes para guiar um monomotor pelas fronteiras transnacionais da América do Sul, carregando cocaína e armas de fogo. Múcio é um pistoleiro contratado por Turco para proteger a rota comercial fronteiriça contra concorrentes e contra a fiscalização da polícia federal. Dênis e Múcio traem a confiança de Mirão e Turco, nesta ordem, devido aos seus envolvimento afetivos e sexuais com mulheres ligadas à família dos donos do poder, como meio de ascender na hierarquia do crime organizado. Enquanto Dênis é fascinado por Elaine, filha de Mirão, Múcio é seduzido pela mulher de Turco. Sendo assim, os dois personagens deixam de ser homens de confiança e se tornam traidores, colocando-se, então, como criminosos procurados por pistoleiros (cabeças a prêmio). Dênis é perseguido por Brito, herói de *Cabeça a prêmio*, enquanto Múcio, pelos pistoleiros aprendiz e por Alfredão, até ambos passarem pela queima de arquivo. A morte de Dênis só irá ocorrer no capítulo 19 do romance, enquanto a de Múcio no capítulo 2 de “Matadores”.

Cabeça a prêmio é um exemplo típico de que a ficção de Aquino reúne, por meio de um procedimento irônico, mundo do trabalho e mundo da paixão, ressaltando que o submundo do crime em Aquino é a síntese dessas duas esferas. Ambas são tensionadas o tempo todo na trajetória do herói, até este chegar ao esgotamento físico e/ou emocional. No caso de Brito, é o campo da paixão que o esgota e lhe confere sentimentos como impotência e ressentimento.

Dentre os personagens de *Cabeça a prêmio* não há o detetive clássico, apenas criminosos e vítimas., pois numa sociedade corrompida pela perversidade, como a brasileira, a justiça não é defendida nem por indivíduos (detetive particular) nem por grupos sociais ou instituições (Estado, polícia, agência de detetives). Pode ser que o narrador emule o papel de detetive graças ao seu relato policial sobre os labirintos da criminalidade brasileira, com exceção do capítulo 2, onde Brito, em seu primeiro trabalho como pistoleiro, simula o papel

que seria do detetive, apesar de não ser propriamente um. Quanto aos criminosos de *Cabeça a prêmio*, além do prefeito de Apucarana (capítulo 2), recebem destaque: Mirão e Abílio (os irmãos Menezes), por liderarem o crime organizado; Dênis e Elaine, com realce para o primeiro, por traírem a família dos criminosos, ferindo a honra de Mirão; os pistoleiros Albano e Brito, frisando que o herói da narrativa é o responsável pela morte do piloto. Quanto ao papel de vítima: é ocupado por Mirão, quando traído por Dênis; mas, Abílio também é vitimado quando violentado por Mirão e Nicanor; no capítulo 2, pertence exclusivamente ao radialista Carlos Seixas.

4.4 O invasor

4.4.1. Aspectos gerais

O romance *O invasor* foi publicado em 2002, um ano depois da estréia do filme homônimo, dirigido por Beto Brant. O romance está estruturado em 15 capítulos curtos, totalizando 122 páginas conforme a edição de 2011, da Companhia das Letras.

A trama de *O invasor* não sofre tanto com as anacronias, comparada aos romances *Cabeça a prêmio* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. As analepses e as prolepses não afetam as relações entre os capítulos, pois aparecem apenas no interior dos mesmos. Vaz (2015, p. 40, 67) descreveu importantes características da narrativa de *O invasor*, quanto ao seu estilo, tais como a objetividade, a linguagem fluida e a ausência de longos períodos descritivos como recursos utilizados por Aquino para conferir agilidade à trama; ainda que com algumas digressões e antecipações, como quebras da linearidade com recortes bruscos, recuo e antecipação dos fatos, a linearidade não é comprometida e a narrativa transcorre com dinâmica; histórias paralelas; finais inesperados em que o leitor é levado a deduzir ou imaginar como se deu o desfecho dos acontecimentos. O foco narrativo adotado pelo narrador é o narrador protagonista. A história é narrada em 1ª pessoa do discurso, de um centro fixo, vinculada à sua própria experiência, limitando-se, então, ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos.

A fábula de *O invasor* narra as aventuras que abrangem cerca de um mês da vida de Ivan, um engenheiro civil da classe média paulistana. Para evitar a concretização de sua derrocada profissional, que o rebaixaria social e economicamente, Ivan recorre às saídas oferecidas pelo crime. A epígrafe de *O invasor* traz um provérbio montanhês: “Para chegar aonde deseja na vida, um homem sempre acaba fazendo mais inimigos do que amigos”

(AQUINO, 2011, p. 7); palavras que resumem a trajetória de Ivan em sua busca por sobrevivência. Diante disso, este narrador protagonista relata suas memórias ressentidas, provavelmente na condição de preso, tentando se justificar perante o leitor devido à sua condenação pela participação no crime de encomenda contra Estevão, um dos seus seus sócios numa construtora de engenharia civil. Também escreve para denunciar as ações dos seus inimigos – membros de uma complexa rede do crime organizado paulistano –, que saíram ilesos do caso, tais como Alaor (um dos mandantes do crime), Norberto (intermediário) e Anísio (pistoleiro).

Ivan participava como sócio da construtora Araújo & Associados há mais de vinte anos, atuando como “burocrata”, aquele que cumpria as “tarefas de detalhamento e cálculos do projeto” (AQUINO, 2011, p. 44). Um dos seus sócios era Estevão Araújo, o majoritário, que exercia na empresa o papel de dono, sendo ele quem “definia quais projetos seriam tocados, cuidando do acerto de todos os detalhes e dos valores com os clientes” (AQUINO, 2011, p. 44). Alaor, o outro sócio, era o empreiteiro, atuando como um “homem de campo”, ou seja, “quem tocava as obras *in loco* e cuidava da contratação e administração do pessoal que trabalhava em cada construção” (AQUINO, 2011, p. 44).

O invasor apresenta uma rede complexa do crime organizado que tem a intenção criminal como seu elemento definidor. Esta rede de comando tem o delegado Norberto como líder. É estruturada de forma flexível e de modo que o ganho ilícito seja o principal elemento de agregação dos seus integrantes, caso do empresário Alaor e do pistoleiro Anísio, personagens que cumprem suas tarefas de maneira racional e eficiente. Ganho ilícito aqui diz respeito a uma vantagem proveniente das atividades ilícitas, mas também na capacidade do grupo de criminosos de influenciar os órgãos públicos através da corrupção e a sociedade por meio do poder econômico. Como empreendimentos ilícitos (empresas de fachada) vinculados a atividades ilegais e legais, há uma casa clandestina de prostituição chamada *Funny girls*, que agencia meninas menores de idade, que é uma sociedade entre Alaor e Norberto, e a construtora Araújo & Associados.

Em *O invasor*, a corrupção, matéria-prima do crime organizado, também está encravada no interior das estruturas burocráticas do Estado brasileiro, contando com a colaboração e participação dos servidores públicos, exercendo influência política na administração pública e também no sistema judiciário. Ela está presente através da extorsão (onde o agente público exige uma quantia ilegal para fazer algo ilegal ou deixar de realizar algo legítimo) – como Rangel em sua ação junto ao governo federal para conseguir a licitação de obras públicas para a construtora Araújo & Associados – ou do suborno (o agente público aceita quantia em

dinheiro ou benefício para deixar de aplicar a lei) – possivelmente cometido pelo detetive Junqueira em sua investigação sobre o assassinato de Estevão. Além destes casos, a corrupção de funcionários públicos envolve o delegado Norberto).

A extensão geográfica abrangida em todo o romance *O invasor* é bem restrita, comparada com a de *Cabeça a prêmio* e a de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. O trânsito do herói Ivan está concentrado na maior metrópole brasileira, o município de São Paulo, espaço principal da narrativa. De acordo com Vaz (2015, p. 37), é a partir desse espaço ficcional que os demais espaços, tanto internos quanto externos, são construídos e se transformam na órbita complexa das relações que nela se estabelecem. Esta pesquisadora pontuou que tais ambientes são marcados por desigualdades culturais e socioeconômicas onde a interação entre os personagens e a coexistência em lugares comuns não são vistas como possibilidades de troca ou compartilhamento, mas como centros de disputas. São, assim, espaços “ameaçadores, inseguros e depressivos” (VAZ, 2015, p. 51).

Vaz comentou que, diferente de *Cabeça a prêmio* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* onde os protagonistas se deslocam dos grandes centros urbanos para o interior do país, em *O invasor* o protagonista permanece no mesmo espaço, o da megacidade: “Os ambientes paulistanos constituem o cenário ideal para o desenvolvimento de uma trama que envolve traição, corrupção, violência, ganância e poder” (VAZ, 2015, p. 40). A cidade de São Paulo é descrita por seus trânsitos volumosos, pela falta de segurança pública e pelas desigualdades sociais e econômicas entre seus habitantes, onde mansões contrastam com cortiços.

Os espaços nobres (centro) da cidade aparece mais do que os espaços pobres (da periferia), pontuou Vaz (2015, p. 82), e isto pelo fato dos conflitos e embates entre os personagens acontecerem basicamente nos ambientes do narrador protagonista. Ambos espaços são transitados pelo herói Ivan. Quanto aos lugares pobres, a narrativa descreve o bar da Zona Leste onde se deu o encontro entre Ivan e Alaor (mandantes) e Anísio (pistoleiro) e um cortiço, onde um segurança de um bar vende uma arma de fogo para Ivan. Estes espaços periféricos da cidade incomodam o herói, deixando-o sempre incomodado. Sobre o bar da Zona Leste, o narrador expressou: “um lugar medonho”; sobre o local onde comprou sua arma: “Paguei e saí, aliviado. A sala abafada estava me deixando zozzo” (AQUINO, 2002, p. 9, 101). Nas palavras de Vaz: “reforça-se aqui a visão discriminatória do narrador em relação aos lugares mais pobres e seus moradores” (2015, p. 85).

Quanto às saídas de Ivan fora da megacidade, temos situações isoladas durante a narrativa: Ivan, por duas ocasiões, visita o litoral norte paulista, acompanhado de sua amante

Paula. Vai uma vez para Brasília, para tratar de negócios. O Nordeste brasileiro não é visitado pelo herói, mas aparece no imaginário de sua amante como lugar paradisíaco, a ser desfrutado como ponto turístico: “[...] tinha verdadeiro fascínio pelo Nordeste; se pudesse, disse, viveria por lá, pelada em alguma praia” (AQUINO, 2011, p. 68).

O nó da narrativa acontece nos jogos de traição entre Estevão, de um lado, e Ivan e Alaor, de outro. Estevão discorda da proposta de Rangel que, inclusive, fora apoiada pelos seus sócios, quanto à participação da empresa em negócios de licitação de obras públicas junto ao governo federal.

Era uma oportunidade que ninguém recusaria: uma concorrência de cartas marcadas para uma série de obras públicas, com a garantia do próprio Rangel, que trabalhava para o Ministério. Havia muito dinheiro em jogo e eu e Alaor achamos que Estevão acabaria seduzido. Mas sua reação foi a pior possível. Nossa insistência provocou um impasse e Estevão resolveu desfazer a sociedade (AQUINO, 2011, p. 38-39).

Diante da situação, Estevão ameaça comprar as partes que Ivan e Alaor possuem na empresa, respaldado por uma cláusula do contrato social da construtora: “Você sabe que eu posso comprar a parte dos sócios minoritários na hora em que eu quiser” (AQUINO, 2011, p. 40). Temos, aqui o modelo de uma comunidade moderna (pequena empresa), onde a relação entre seus administradores se rompe porque cada um deles obedece aos seus próprios interesses econômicos. Para desatar os conflitos de gestão e eliminar o responsável por atravancar a obtenção de maiores rendimentos financeiros nos negócios, Ivan e Alaor contratam um matador de aluguel chamado Anísio, indicado pelo delegado e chefe de uma quadrilha do crime organizado, Norberto.

O Estevão não aceita nosso ponto de vista e agora está ameaçando desfazer a sociedade. Ele quer comprar a nossa parte para acabar com os problemas. E isso não é bom pra vocês?, Anísio tirou um cigarro do maço e ficou batendo-o na mesa.
 Não, eu disse. Dei o sangue naquela empresa e, se sair agora, recebo uma mixaria.
 A gente vai ficar chupando o dedo, Alaor disse.
 Tive a impressão de que ele começava a ficar bêbado.
 Por que vocês não compram a parte dele?
 Não temos dinheiro, Anísio. Mas o Estevão tem – e de sobra – pra comprar a nossa parte e nos dar um pé na bunda.
 Aí eu tive a ideia de falar com o Norberto e ele indicou você para nos ajudar, Alaor explicou, mencionando seu amigo que fizera os contatos (AQUINO, 2011, p. 13-14).

O plano criminoso é executado por Anísio, conforme a encomenda feita por Ivan e Alaor. No entanto, após a morte de Estevão, o herói de *O invasor* não consegue se desvencilhar das redes da criminalidade. O estopim, para tal, é a intromissão de Anísio em sua vida pessoal e profissional. Diante dessa situação, Ivan adentra em conflitos interiores sem solução, e vai se

apresentando como o grande criminoso da história ao cometer pequenas violências ou crimes diários.

Alves (2014, p. 112-113) afirmou que *O invasor* segue algumas das pautas do gênero *noir*: constrói-se um narrador personagem com uma consciência turva ou nebulosa, instável, com problemas psicológicos; observa-se um percurso pelo mundo do delito; traça-se uma visão pessimista e fatalista da sociedade, já que, por detrás da moral do sucesso, está o crime, uma história que deve ser ocultada; é no terreno da ambiguidade que se encontram os personagens escondidos sob falsas aparências; a dimensão moral flutua de um lado a outro, da legalidade à ilegalidade; a fronteira entre o bem e o mal se dilui; foca-se, além do sujeito delinquente das margens, o cidadão médio, confundido os limites de quem está dentro e de quem está fora da lei; delineia-se um protagonismo majoritariamente masculino. Ainda parafraseando Alves (2014, p. 113), o romance de Aquino herda do romance *noir* e de sua vertente cinematográfica os diálogos cortantes e incisivos, constituídos em torno da réplica e do enfrentamento, a descrição condutista, associada às ações dos personagens, que permite delinear um pano de fundo moral da sociedade.

4.4.2 Enredo e voz narrativa

O conflito dramático (ou intriga) se estabelece tanto entre Ivan e Alaor (no plano solidário), quanto entre Ivan e Anísio (no plano intrusivo). É por meio dessas relações conflituosas que o narrador esclarece que a lógica do capital reproduz não a civilização, mas a perversidade. A dialética entre os pólos opostos – arcaico e moderno, barbárie e civilização, marginalidade e pequena-burguesia, pistolagem e empresariado – é sintetizado no herói de *O invasor*. A proximidade de Ivan com Anísio ocorre quando ambos convivem na construtora, algo que simboliza um processo de identificação dos ideais pequeno-burgueses com o da pistolagem. Quando os pólos convergem para o herói, o mesmo herói tenta afastá-los. Por isso é que Ivan tenta se livrar da convivência diária com Anísio, não por possuir uma consciência eticamente responsável sobre tudo o que estava acontecendo em sua vida, mas por medo.

Se o tema deve ser definido de modo a abarcar os pólos opostos que constituem o conflito dramático, pode-se dizer que o tema de *O invasor* é a tentativa do herói em superar seu ressentimento de tipo psicológico e social voltado contra a classe média paulistana, sendo esta representada por Estevão. Após ser identificado como um dos autores intelectuais do crime contra Estevão, Ivan quer recuperar sua honra diante do leitor, já que ele foi o único a ser responsabilizado pelo ato, ao contrário de Alaor (mandante) e Anísio (pistoleiro). O

ressentimento de tipo psicológico é uma reação impotente por parte do herói ao agravo financeiro ocasionado por Estevão ao impedir a participação da construtora em negócios ilícitos com o governo federal. Assim, Ivan vê Estevão como competidor, como alguém que quer sempre deter a maior fatia do lucro da empresa. O ressentimento social, por sua vez, resulta como uma dor sentida devido ao sucesso ou à reputação não merecida de Estevão, por ser um homem bem sucedido nas áreas valorizadas pela classe média: ele é casado com Silvana, uma linda mulher, é dono majoritário da construtora, de origem social rica e influente na cidade. Cremos que esse ressentimento é social pois não é voltado apenas contra Estevão, mas sim contra o que ele representa, em termos de família, poder e riqueza, retratando os ideais da classe média paulistana. Como exemplo disso, depois que Estevão é assassinado parece-nos que o desejo de vingança de Ivan não é saciado, mas direcionado às outras pessoas que atravessam seu caminho atrapalhando o desenvolvimento dos seus projetos econômicos e afetivos, como Anísio e Alaor.

O herói de *O invasor* também nutre um ressentimento psicológico contra Alaor, pois este o abandona perante as autoridades policiais que, apesar de corruptas, precisam de um preso (um bode expiatório) para satisfazer uma classe média que pede por justiça no caso da morte de um homem importante como Estevão. O mecanismo do bode expiatório, tal como descrito por Girard (1998), consiste numa violência indiscriminada, de todos contra todos, dirigida contra um único membro do grupo. Todos voltam-se contra esse membro, canalizando a violência sobre ele (violência dirigida), a fim de que, executada, possa ordenar o próprio grupo. Deste modo, quando este bode expiatório é sacrificado, a ordem social é restaurada.

O específico neste ressentimento de Ivan não é nem tanto o lamento de tudo o que perdeu, mas a lembrança amarga da injustiça por ser o único a ser preso, enquanto outros participantes no assassinato ficaram soltos, como Alaor (mandante), Norberto (intermediário) e Anísio (pistoleiro). No dizer de Fiorin (2007, p. 16), aquele que é moralmente covarde, ou seja, o ressentido, tem duas atitudes comuns: a queixa e a acusação. Zawadski (2004, p. 378) afirmou que o ressentimento é um desejo de igualdade crescente que pode ser caracterizado pela comparação. Mas, como não pode fazer justiça com as próprias mãos, resta-lhe ao narrador protagonista rememorar sua indignação e compartilhá-la com o leitor. Talvez, espera que seu sofrimento seja reconhecido e que a justiça lhe seja feita.

Destarte, *O invasor* é um relato de um herói da classe média paulistana que, ao ser o único considerado como criminoso após o crime de encomenda contra Estevão, sente a ferida da injustiça e é incapaz de esquecê-la. Entretanto, diante da força do poder político – de um Estado corrompido – onde o delegado é o intermediário no interior da rede de pistolagem –, e

de um crime organizado que lhe persegue, somado à traição do amigo Alaor e da amante Paula, resta ao herói de *O invasor* a impossibilidade de agir. Ele sofre sem agir, mas, como nenhum ser humano pode ser reduzido à impotência total sem recuperar de alguma forma sua ação, Ivan narra sua própria história atormentado por sentimentos de injustiça e de impotência (ele está privado de sua faculdade de potência). O mesmo herói que narra sua própria história de desgraça como um investigador policial que reconstrói atos e sentimentos capturados por sua memória, também atua como um criminoso no crime de encomenda. Do mesmo modo, coloca-se, graças aos seus ressentimentos, no papel de vítima para convencer o leitor de sua inocência, apesar que o fato de ter sido ou estar sendo vítima de uma suposta injustiça não elimina sua corresponsabilidade. Aqui partimos de um trecho de *As origens do totalitarismo*, de Hannah Arendt: “O fato de ter sido ou estar sendo vítima da injustiça e da crueldade não elimina sua co-responsabilidade” (1989, p. 26); esta expressão foi usada pela estudiosa para contestar a teoria que apresenta os judeus como bode expiatório, numa crítica às concepções errôneas sobre o antissemitismo moderno.

Críticos como Miyamoto (2014, p.75) afirmam que o título do romance *O invasor* é uma referência apenas a Anísio, enquanto Hauck (2008, p. 29) e Bezerra (2008, p. 75) discordam disso. A primeira proposição toma por base apenas a ideia de que se o pistoleiro Anísio adentra, sem permissão, os espaços públicos e privados de Ivan e Alaor, isto é suficiente para considerá-lo como aquele a quem o título do romance se refere. Guedes concebeu Anísio como “a força motriz do enredo da novela” (2010, p. 27). Esta é uma afirmação que possui dois equívocos, segundo nossa opinião: primeiro, por sugerir que o herói do romance seja Anísio e não Ivan; segundo, por desconsiderar o teor irônico da literatura de Aquino. Esta segunda proposição aponta, no entanto, que tanto Anísio, quanto Ivan, são os invasores. Hauck (2008, p. 29), por exemplo, escreveu que o romance apresenta uma invasão por uma via de duplo sentido – dos sócios engenheiros Ivan e Alaor para com o mundo do crime organizado e do pistoleiro Anísio para com o mundo da classe média; se Ivan e Alaor invadem o espaço da periferia para contratarem o serviço do matador Anísio, o próprio Anísio, após executar Estevão, penetra no espaço da construtora, pertencente àqueles dois personagens. Nesta mesma linha, Bezerra (2008, p. 75) enfatizou a inversão de papéis entre Ivan e Anísio: movidos pela ambição, Ivan, engenheiro que pertence à classe alta se envolve com a periferia, e Anísio, matador pobre e mal vestido, adentra os espaços sociais dos ricos.

Mas, apresentamos uma terceira proposição: o título remete propriamente a Ivan; apesar disso, concordamos que “Anísio é o responsável por cristalizar e tornar ainda mais intrincada a teia de crime de *O invasor*” (GUEDES, 2010, p. 28). É Ivan quem quer conquistar, pela força,

seu lugar definitivo na classe média paulistana, apesar dos percalços promovidos por seu sócio Estevão. É Ivan quem toma para si o discurso na posição de narrador para se autodefender contra a acusação imposta por seus detratores. É Ivan, e não Anísio, quem invade, conforme o primeiro capítulo do romance, os espaços da periferia paulistana, a fim de estabelecer estratégias criminosas com vistas à eliminação de Estevão. É Ivan quem deruba a porta do apartamento de Paula, a fim de procurá-la e levá-la embora com ele: “Examinei a fechadura da porta de serviço. A marca era ordinária, eu conhecia bem. Material de segunda. Apoiei todo o peso do meu corpo sobre ela e o forcei. No segundo empurrão, a porta cedeu” (AQUINO, 2011, p. 113). É Ivan quem surge no interior da família do crime organizado motivado pelo ressentimento. A invasão de Anísio nos ambientes públicos e privados de Ivan apenas faz parte do jogo irônico promovido por Aquino. É Ivan quem permite que Anísio adentre em sua vida, pois o pistoleiro espelha traços do herói pequeno-burguês ao desejar o *status* econômico da classe média. Para ratificar nosso raciocínio, notemos que há uma proximidade sonora entre as palavras “Ivan” e “invasor”, e isto nos faz perguntar se isso seria ocasional ou um recurso acionado pela estratégia irônica de Aquino. Preferimos ficar com essa última opção.

Prescindimos da ideia de que a invasão de Anísio no mundo da classe média dissipa as desigualdades sociais. Guedes escreveu que “Anísio é o elo, é o que apaga as fronteiras entre o belo e o feio, rico e pobre, favela e cidade” (2010, p. 37). Com o trânsito de Ivan em direção à periferia (espaço físico de um bar da Zona Leste) e sua inserção no submundo do crime, e o de Anísio em direção ao centro (espaço físico da construtora) e sua convivência com pessoas da classe média, o autor de *O invasor* quer ressaltar ainda mais a desigualdade social brasileira e não eliminá-la. Motivados pela tentação do dinheiro é que Ivan e Anísio adentram em novos espaços sociais e geográficos, e não porque houve uma inversão classista, nem menos econômica. Aquino denuncia que a ética pequeno-burguesa não é superior à ética dos marginalizados, e o crime e a violência servem como negócios tanto para o matador, quanto para o empresário. Anísio não tem seu *status* social mudado, mas apenas amplia seu mercado de trabalho ao exigir um emprego como segurança na construtora. Vaz confirma nossa ideia por meio da análise dos espaços geográficos da narrativa: “o binômio centro/periferia funde-se, pois a fronteira que dividia esses campos foi rompida e o crime torna-se via de aproximação e nivelamento entre os bem sucedidos empresários das regiões nobres e os assassinos e traficantes da periferia” (2015, p. 66).

Há uma cena onde Alair (autor intelectual do crime) e Anísio (pistoleiro) planejam quais tipos de torturas físicas e psicológicas a vítima (Estevão) poderá sofrer. Isso mostra que empresário e matador estão no mesmo jogo do crime. Assim, o crime não resolve as

desigualdades sociais, mas apenas possibilita a parceria momentânea entre pessoas que tem o mesmo interesse.

Anísio olhou para a fotografia por um instante.
 Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer...
 Aquela dureza que eu havia detectado antes reapareceu em seus olhos. Alaor me surpreendeu:
 Hum, gostei. E como é que você está pensando em fazer isso?
 Tem vários jeitos, Anísio disse. Uma vez um figurão me contratou para dar um jeito no camarada que estava comendo a mulher dele e pediu que eu maltratasse bastante o cara.
 E o que você fez?, Alaor se interessou.
 Primeiro, eu amarrei o cara bem amarradinho. Depois, arranquei as unhas do pé dele e furei os dois olhos.
 De repente, fiquei com uma vontade incontrolável de sair dali. Quando arrotei, senti que a cerveja que tinha bebido voltava amarga do estômago para minha garganta. Olhei para a cara de Alaor, e ele parecia estar sentindo prazer em ouvir aquele relato. Olha, Anísio, o que interessa é que você tire o Estevão do nosso caminho, eu disse, fazendo força para não vomitar ali mesmo. Como você vai fazer o problema é seu.
 Ah, não, Alaor interveio. Estamos pagando caro e eu quero que o filho da puta sofra. Aquilo me chocou. Pessoalmente não conseguia sentir raiva de Estevão. Ele estava me atrapalhando e eu queria tirá-lo da frente, só isso. Mas Alaor parecia estar se vingando de algo que eu desconhecia.
 Antes de matar o cara, eu posso contar pra ele quem fez a encomenda. O que vocês acham?
 Gostei, Alaor falava como um bêbado. Pena que a gente não vai poder ver a cara dele nessa hora, não é, Ivan?
 Anísio disse que podíamos ficar tranquilos, era só aguardar.
 Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. Pensei em dizer a ele que mudara de ideia e queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível: nosso navio já estava muito longe do porto (AQUINO, 2011, p. 16-17).

A ideia de tortura antes do assassinato de Estevão destaca o oportunismo de Anísio que aproveita a ocasião para oferecer ao cliente uma diversificação de serviços. A postura de Alaor parece ser uma expressão do desejo de vingança ou um ressentimento de tipo psicológico, uma reação perante uma desfeita, já que Estevão não aderiu à ideia dos seus sócios que incentivava novos negócios. Segundo o narrador, Alaor quer orientar as ações do pistoleiro Anísio – “Alaor se interessou” e “Alaor interveio”. Ele demonstra, com “prazer”, o desejo de que a vítima sofra torturas físicas para, depois disso, ser morta: “Olhei para a cara de Alaor, ele parecia estar sentindo prazer em ouvir aquele relato”; “Alaor parecia estar se vingando [...]”. No caso de Anísio, o ressentimento é de tipo social a fim de apaziguar seu sentimento de discriminação por pertencer à uma posição subordinada na hierarquia de *status* econômico em relação a Estevão, além, claro, de seu interesse pecuniário.

Anísio descreve, friamente, como um pistoleiro bandido, uma das torturas impostas a uma de suas vítimas: “[...] eu amarrei o cara bem amarradinho. Depois, arranquei as unhas do pé e furei os olhos”. De acordo com a literatura de Aquino, os pistoleiros amarram os corpos

das vítimas, ou prendem-nas em um cubículo fechado – como realizado pelos pistoleiros que matam Alfredão no banheiro de um bar de fronteira (AQUINO, 2003a, p. 134) – com a finalidade de que elas sejam sufocadas, pressionadas, impossibilitadas de transitarem pelo espaço. O real é tido como um labirinto que asfixia os indivíduos violentados. Anísio, cumpre, assim, o papel de um prestador de serviços contratado pelos seus clientes e, assim, oferece seus serviços para agradá-los: com tortura ou sem tortura? Deveria “contar para ele quem fez a encomenda” ou não há necessidade? – são suas propostas.

Ivan é quem narra o diálogo conforme exposto no trecho do conto, citado acima, responsabilizando Alaor e Anísio pelo crime. Assim, notamos que Ivan é o personagem da narrativa que traz dentro de si o ressentimento mais refinado, tipificando a linguagem da violência em Aquino. Como narrador, ele tem o poder de conduzir o leitor e camuflar a intensidade de seu ressentimento, suavizando-o. O fato de ser detentor do discurso lhe dá o poder de construir o diálogo a seu favor, de focalizar os dois carrascos (Anísio e Alaor) e analisar suas posturas e motivações, isentando-se ao máximo quanto à sua participação na arquitetura do crime. O narrador ressalta a dureza do olhar de Anísio e os sentimentos aflorados de Alaor. Diante da conversa, ele afirma ter ficado com “uma vontade incontrolável de sair dali”, diz ter ficado em estado de choque, e de vomitar diante das atrocidades que ouve, até que o silêncio o domina. Assim, o narrador quer justificar ao leitor que sua única motivação para patrocinar a morte de Estevão não é de cunho profissional, motivada pelo dinheiro, como fizeram Alaor e Anísio, pois, argumenta que nem sequer conseguia “sentir raiva de Estevão”, mas por justiça: “Ele estava me atrapalhando e eu queria tirá-lo da frente, só isso”. Supostamente, diz que se arrependeu do plano – “pensei em dizer a ele que mudara de ideia e queria cancelar tudo” –, mas já era tarde, pois, como no uso da metáfora, “nosso navio já estava muito longe do porto”.

O ressentimento por parte de Ivan é suavizado pelo seu falso zelo pela moralidade, por um discurso persuasivo calcado em um forte desejo de justiça. Quanto aos espaços sociais, denuncia ao leitor que a inserção de Anísio, o típico indivíduo do submundo, conforme o imaginário pequeno-burguês – mestiço, marginal, que sabe usar as armas, vagabundo e aproveitador –, é capaz de causar na estrutura social da classe média. Quanto à sua tentativa de refazer os laços sociais perdidos, o narrador começa pela coação do leitor, muito provavelmente um indivíduo pertencente à classe média.

4.4.3 Os planos solidário e intrusivo na constituição do conflito dramático

O romance encarna os seguintes motivos (unidades temáticas mínimas) fundamentais para o estabelecimento e o desenvolvimento do seu conflito dramático, a saber: fidelidade (confiança, parceria) *versus* infidelidade (traição, vingança). Há uma gama de relações entre os personagens, tanto nos planos solidários quanto nos intrusivos.

Os planos solidários, em *O invasor*, são constituídos por falsas relações afetivas. O grupo de amigos da época da faculdade, da Escola Politécnica de São Paulo – Ivan, Alaor, Estevão e Rangel – adentra no mercado de engenharia civil. O dinheiro é quem coordena as motivações, os interesses e as estratégias desenvolvidas no interior dessa família de “amigos”. A sugestão de uma família formada por Ivan, Estevão e Alaor é encontrada no seguinte trecho: “O Estevão gostava muito desses dois, ele disse, segurando a mão da neta. Uma vez, seu pai comentou que eles eram dois irmãos que ele tinha encontrado no mundo” (AQUINO, 2011, p. 86). O pai de Estevão mantinha uma relação de confiança com Ivan e Alaor, mesmo depois da morte do filho: “O dr. Araújo confiava em mim e em Alaor. Nada havia mudado: ele gostava muito de nós, como Estevão costumava dizer” (AQUINO, 2011, p. 85).

A primeira quebra desse vínculo familiar é ocasionada pela tensão na relação entre Estevão e Rangel, algo que está na origem da causa dos conflitos entre os sócios da construtora:

Estevão já namorava Silvana na época da faculdade e, numa ocasião em que os dois brigaram e ficaram separados, Rangel teve um caso com ela. Quando soube, Estevão afastou-se em definitivo de Rangel. Mais tarde, acabou reatando com Silvana, e se casaram logo depois de nossa formatura (AQUINO, 2011, p. 50).

Quando a amizade é quebrada, ocorre, simbolicamente, o crime contra a honra de um dos seus integrantes. Rangel desrespeita o interdito sexual vigente no interior do grupo, a saber, relacionar-se com uma mulher pretendida pelo amigo. Ele age com “deslealdade” (AQUINO, 2011, p. 51) ao ter intimidade com Silvana, mulher por quem Estevão é apaixonado. Por causa disso, Rangel é afastado do convívio do grupo por parte daquele que foi ofendido, logo o sujeito mais poderoso, devido ao seu *status* econômico, Estevão. O afastamento de Rangel da família de “amigos” e sócios perduraria por vinte anos, até que Ivan e Alaor, sem o consentimento de Estevão, fazem um esquema para reintroduzi-lo no grupo. Estevão se sente traído, dessa vez, por Ivan e Alaor e, ofendido, ameaça comprar as partes dos sócios na construtora. Sabendo disso, os dois se unem para eliminar Estevão, antes que ele arrume uma maneira de afastá-los da empresa.

A segunda quebra desse vínculo familiar é promovida por Alaor, engenheiro civil, cafetão e dono de uma casa de prostituição, integrante de um grupo de crime organizado. Ele é oportunista, controlador e malicioso. Desconfia das pessoas, por isso não têm amigos, mas concorrentes ou apoiadores dos seus objetivos capitalistas. Ele se escora nas ambições e fragilidades de Ivan para golpear o sócio majoritário da construtora e aumentar seus dividendos financeiros: “É isso o que nós vamos fazer com o Estevão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça isso primeiro” (AQUINO, 2011, p. 49). Exige que seu elo com Ivan seja determinado pela confiança – “[...] estamos juntos nessa e um precisa confiar no outro” (AQUINO, 2011, p. 50). Apesar disso, fora sempre infiel a Ivan: “Desde o começo, ele não confiava em mim. Por isso colocou Paula por perto, para monitorar meus movimentos” (AQUINO, 2011, p. 114). Entretanto, a família dos “amigos” e sócios é enfraquecida quando o herói exterioriza, para o leitor, sua descrença em Alaor: “Olhei para o rosto de Alaor. Eu não confiava nele” (AQUINO, 2011, p. 50).

O plano intrusivo de *O invasor*, constituído por relações obrigatórias e impositivas conformadas à lógica do capital, é constituído pela ligação indireta entre Ivan e os integrantes da família dos criminosos. Estes membros são Norberto, chefe de uma quadrilha do crime organizado paulistano, dono de uma casa de prostituição, em sociedade com Alaor, e delegado; Marina, a nova sócia da construtora; Paula, garota de programa e espiã de Ivan; e Anísio, matador de aluguel.

Ainda que Norberto só apareça no último capítulo do romance, sua presença virtual é fundamental para o enredo – e isto, desde o primeiro capítulo –, pois afeta todos os personagens. Deste modo, ainda que indiretamente, Norberto exerce uma posição e ações de controle sobre Ivan. Norberto gerencia uma quadrilha do crime organizado, ocupando o mesmo papel de Turco, em “Matadores”, e de Mirão, em *Cabeça a prêmio*. No entanto, enquanto esses dois últimos atuavam no mercado transnacional das drogas e das armas de fogo, aquele empreende seus negócios no mercado sexual doméstico, nas fronteiras da maior metrópole do Brasil, a cidade de São Paulo. Assim como os outros dois, Norberto “tinha ligações no submundo” (AQUINO, 2011, p. 12), porém, difere deles por ser da polícia. Ele também é o intermediário que estabelece o contato entre os mandantes Ivan e Alaor e o pistoleiro Anísio.

Graças ao poderio de Norberto, duas ações criminosas importantes na narrativa passam por ele: a morte de Estevão, atuando como intermediário, e a prisão de Ivan, como delegado. Trechos do capítulo 1 que enfatizam a importância de Norberto na morte do engenheiro: “[...] quando concluímos que aquela era a única solução, coube a Alaor procurar um amigo que tinha ligações no submundo. Norberto”; “Aí eu tive a idéia de falar com o Norberto e ele indicou

você para nos ajudar, Alaor explicou, mencionando seu amigo que fizera os contatos”; “O Norberto falou que você resolveria”; “[...] foi o Norberto quem indicou e eu confio em quem ele confia” (AQUINO, 2011, p. 12, 14, 17). No capítulo 2, o medo de Ivan em relação à participação de um pistoleiro no caso é apaziguado por Alaor, por meio destas palavras: “Porra, Ivan, larga de ser pessimista. O homem é um profissional, você não viu? E depois foi o Norberto que indicou, não tem erro. O Anísio é quente”, “Temos que confiar no cara” (AQUINO, 2011, p. 19).

A ação de Ivan ao se valer de relações sociais comuns pertencentes ao universo do crime – como quando recorre ao auxílio de um matador de aluguel –, expressa seu desejo de impor sua vontade sobre outras pessoas. Só assim ele poderia superar o poder estabelecido por Estevão; considerando que Ivan sequer possuía *status* social e econômico, e nem condições jurídicas, para vencê-lo. Para que o desejo de Ivan espelhe o exercício de poder representado por Norberto, a mediação feita por Alaor é fundamental. No que se refere ao grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático, Ivan e Anísio são os personagens principais (ALVES, 2014, p. 28-29), embora Alaor seja essencial para o desenvolvimento da intriga.

A personagem Marina, de dezesseis anos de idade, também adentra a vida de Ivan, mas à contragosto. Por ser filha única de Estevão, torna-se a nova sócia da construtora. Ela não ganha destaque na narrativa, a não ser quando estabelece um caso amoroso com Anísio.

Ivan mantinha um casamento fracassado com Cecília, há quinze anos. Os dias de felicidade no casamento de Ivan e Cecília ficaram no passado, e o destino, representado pelo tempo, teria sido cruel. A principal causa para a deterioração dessa relação ocorre a partir do momento em que Cecília perde a possibilidade de realização do sonho da maternidade. Ambos não tiveram filhos, já que ela precisou se submeter à uma histerectomia, ou seja, um procedimento cirúrgico para a retirada do útero. A falência do órgão reprodutor feminino indica a falência da produção da felicidade na vida do casal. A “farsa”, então, é instalada, na relação dos personagens que encenam uma história de “amor” que nem sequer existe. Os atos sexuais são frios, e o prazer de Ivan por Cecília é simbolizado por “Uma ereção inesperada, estranha, inútil. Porque naquele instante, eu não sentia nenhum desejo” (AQUINO, 2011, p. 34). Não há trocas de carinhos, nem diálogos, nem parceria entre os dois: “Era comum se passarem dias sem que um dirigisse a palavra ao outro. Estávamos no fim”; “Nosso casamento tinha entrado na prorrogação” (AQUINO, 2011, p. 54, 88). Numa descrição jornalístico-policia, ambos são dados como mortos, “cadáveres” vitimizados por uma sociedade que aplaude as aparências. O narrador sabia que “Nada podia colocar em risco nosso casamento. Coisas mortas são imunes

a ameaças” (AQUINO, 2011, p. 30). O herói sequer percebe quando Cecília o abandona, saindo de casa.

Após o término do seu casamento, Ivan manteve “casos esporádicos com mulheres que conhecia nos bares, na rua, no trânsito” (AQUINO, 2011, p. 67). Teve um rápido envolvimento sexual com Mirna, de vinte anos de idade, mãe de um filho, e profissional do sexo. Não conseguiu se apaixonar por nenhuma delas, até conhecer Paula, uma ruiva com a qual conviveu por quase um mês. Esta tinha vinte e dois anos de idade e, assim como Mirna, era uma das garotas de programa que trabalhavam para Alaor. Apresentou-se à Ivan disfarçada de estudante de ciência da computação e como funcionária de uma agência de viagens. Ivan se apaixona, experimentando com ela momentos de prazeres físico e espiritual: “Ao contrário de Cecília, que tinha um sono tenso e agitado, como se algo a ameaçasse, Paula dormia sempre de um jeito sereno, relaxado. Em paz com o mundo” (AQUINO, 2011, p. 74). Esse amor – real na perspectiva do herói – lhe dá forças para romper definitivamente com seu casamento falido. Também o motiva a abandonar o que lhe restava da família de “amigos” e sócios, que se baseava em uma relação de desconfiança com Alaor, em uma relação de confiança apenas burocrática com Marina (filha de Estevão e herdeira da sociedade na construtora) e em uma relação de total inimizade, com Anísio. No entanto, ironicamente, o herói acabará por descobrir que Paula era contratada por Alaor para vigiá-lo, algo que aprofunda sua solidão.

Pode ser que Paula também tenha se apaixonado por Ivan, mas a narrativa não deixa isso claro. Ainda assim, ela aproxima-se do herói com o objetivo de vigiá-lo – simulando o papel de uma espiã – a mando do seu patrão, o cafetão Alaor. O aparecimento de Paula na vida do herói é intrusivo, mas, diferentemente da mulher de Turco, personagem do conto “Matadores”, Paula não tem como intuito desestabilizar ainda mais a relação entre Ivan e Alaor, mas ela é apenas uma carta nas mãos do jogador Alaor.

Anísio não apenas cumpre sua parte como contratado para matar Estevão, mas, depois disso, invade a família dos “amigos” e sócios Ivan e Alaor, a fim de usufruir dos privilégios econômicos da classe média, ultrapassando, assim, os limites da hierarquia social. Já que os engenheiros confiaram em seu trabalho como matador, exige também que confiem nele como sendo capaz de integrar esta família: “Vocês não tem confiança em mim?”; “Eu sou amigo de vocês. Nunca prejudiquei nenhum amigo meu”; “Vocês não querem a minha amizade, é isso?”; “E eu pensando que esses dois eram meus amigos” (AQUINO, 2011, p. 72, 76, 91). Anísio direciona a palavra “confio” para Ivan e Alaor cerca de duas vezes em toda a narrativa (AQUINO, 2011, p. 75). Insiste tanto com os engenheiros, que ambos são forçados, por medo, à aceitá-lo como segurança da construtora: “Estou oferecendo proteção porque gostei dos dois.

Vocês não querem?” (AQUINO, 2011, p. 77). O interesse de Anísio é tomar o lugar que Estevão ocupava na família dos engenheiros. Isso fica evidente quando ele e Marina, filha do homem assassinado e herdeira da empresa, dão início a um relacionamento íntimo. Anísio aparece na empresa vestindo uma camisa e um relógio da marca Rolex, que pertenciam a Estevão (AQUINO, 2011, p. 91, 92, 110), ou seja, um dos criminosos da narrativa incorporando o papel social da vítima.

A partir da eliminação de Estevão, a relação entre o herói e Anísio é de constante conflito. Ivan é confrontado com as seguintes palavras: “Você não confia mesmo em mim, né, Ivan? Eu sou seu amigo, porra” (AQUINO, 2011, p. 77). No entanto, o herói nega expressamente sua parceria com o pistoleiro: “Eu não quero ser seu amigo...” (AQUINO, 2011, p. 77). Temos, aqui, uma relação baseada no medo e no interesse.

4.4.4 Características e *performance* do herói Ivan

O herói de *O invasor* é um homem pertencente à classe média paulistana. Ele fazia parte de uma família nuclear. No entanto, tornou-se órfão aos 15 anos de idade, após seu pai cometer suicídio. Desde então, começou a ajudar com as despesas financeiras de sua casa. Reconhece ser parecido com seu genitor, por ser “Um homem comum” e “um homem fraco”; “Eu era igualzinho a meu pai. Um fraco” (AQUINO, 2011, p. 89). Sua mãe é uma “anciã silenciosa e discreta, “que havia se rendido à velhice antes do tempo” (AQUINO, 2011, p. 88). Possui uma irmã, citada apenas uma vez na narrativa.

Há uma única passagem de *O invasor* que parece sugerir que Ivan possua certa intelectualidade, na ocasião de sua primeira conversa com Paula, quando direciona sobre ela um olhar cultural-investigativo.

Conversamos sobre tudo. Céu e inferno. Música (ela ouvia um pouco de cada coisa, como a maioria das pessoas; gostava de rock e de samba). Livros (estava relendo um de Hermann Hesse). Cinema (adorava comédias românticas; gosto médio, de novo). Comidas (contou que sabia fazer alguma coisa, pratos da comida italiana). Religião (ela acreditava em deus, um deus particular, com quem falava quando as coisas não iam bem). Viagens (tinha um verdadeiro fascínio pelo Nordeste; se pudesse, disse, viveria por lá, pelada em alguma praia) [...] (AQUINO, 2011, p. 68).

Ivan nota que Paula tinha um gosto médio quanto à música, cinema, gastronomia, religião e turismo, a não ser, talvez, pelo apreço literário pelo escritor alemão Hermann Hesse. No papel de narrador, frisa por três vezes uma fotografia de Cartier-Bresson (AQUINO, 2011, p. 38, 70, 109). Além desses detalhes, a formação acadêmica de Ivan, engenharia civil, parece

corroborar com suas características de pessoa culta. Mesmo assim, o narrador de *O invasor* está muito distante do alto nível intelectual dos narradores dos romances fonsequianos, e o conhecimento cultural de Ivan sequer pode ser comparado aos dos heróis Gustavo Flávio, Mandrake, Zé Joaquim, todos de Rubem Fonseca (1990; 1991a; 2009), e nem mesmo à intelectualidade mediana de Azucena, heroína de Patrícia Melo (2014). Cansado de uma vida de aparências, Ivan lida diariamente com seus projetos sentimentais e profissionais que não deram certo. E como tentativa de fugir de certas situações que o mundo lhe impõe, costuma mentir às pessoas.

O narrador-personagem de *O invasor* busca desvendar aspectos da hipocrisia da classe média brasileira. Desconstrói o modelo de vida pequeno-burguês na finalidade de mostrar ao leitor que esta classe não é meramente vítima, mas agente das violências sociais existentes no país. Desta maneira, ele poderá se eximir ou dividir com outros a sua responsabilidade quanto ao crime cometido contra Estevão. Corrói, por meio de uma linguagem da violência, as fronteiras morais e sociais entre as classes ricas e pobres no Brasil. Assume, ainda que de maneira relativa, sua participação na morte de Estevão, e seu interesse pelas licitações de obras públicas em uma situação que envolvia a construtora Araújo & Associados e o governo federal. Desmente a inocência do engenheiro Alaor, no caso da morte de Estevão, apontando que foi ele o maior responsável pelo crime, além de participante de uma quadrilha paulistana do crime organizado. Critica Estevão ao sugerir que ele não aceitaria participar dos esquemas de corrupção entre a engenharia e o governo federal, não por princípios morais, mas preservar sua imagem e a de seu pai – “[...] É só uma questão de tempo para estourar um desses escândalos e aí a bomba explode na nossa mão. Eu não quero ver a construtora aparecendo nos jornais e na tevê desse jeito. Já pensou? Meu pai morre do coração se uma coisa dessas acontece”; “Ivan. Pense no escândalo para a empresa se alguém descobre esse negócio” (AQUINO, 2011, p. 38, 40). Estevão também não quer contato com seu desafeto, Rangel. O narrador coloca estas palavras na voz do personagem Alaor: “Ponha uma coisa na sua cabeça, Ivan: o Estevão não é flor que se cheire. Se puder, ele passa por cima de nós dois como um trator. É só uma questão de oportunidade, meu amigo” (AQUINO, 2011, p. 48).

O narrador protagonista apresenta um relato que descortina a dobre moralidade da classe média. No excerto, Alaor anuncia a Ivan que é dono da casa *Funny girls*, à convite de Norberto:

Porra, Alaor, imagine o escândalo se alguém descobre uma merda dessas. Isso dá cadeia.

Estávamos parado num sinal. O sorriso cínico sumiu do rosto de Alaor. Ele segurou em meu braço e, quando falou, o tom de sua voz havia mudado:

O que vamos fazer com o Estevão também dá cadeia, Ivan. Qual é o seu problema? Não pense que você não está sujando as mãos só porque é o Anísio que vai fazer o serviço. Dá na mesma, meu velho. Bem-vindo ao lado podre da vida (AQUINO, 2011, p. 31).

Aqui encontramos alguns traços da classe média brasileira. O primeiro deles é representado pelo moralismo de Ivan. Ele julga os erros de Alaor, chamando-o de “escândalo” e “merda”. Sua voz é de julgamento e punição em relação ao outro, enquanto não percebe que tem feito o mesmo. O segundo traço é o cinismo de Alaor. Este personagem revela seu descaso pelas convenções sociais e pela moral vigente. Assume seus erros, mas não sem incluir Ivan: “o que vamos fazer com Estevão também dá cadeia, Ivan”. Outro exemplo que reforça nossa argumentação está na passagem seguinte:

Um homem grisalho, de terno escuro, carregando uma maleta, postou-se ao lado do carro e me olhou, enquanto aguardava o sinal de pedestres abrir. Parecia um executivo, um pacato pai de família, desses que chegam em casa à noite, depois do trabalho, e afagam as crianças e o cachorro antes de sentar-se ao lado da esposa na sala, a tempo de acompanhar um pedaço do telejornal. Retribuí o olhar e o homem disfarçou, fingindo consultar o relógio.

Talvez não fosse nada disso. Ele podia muito bem ser um rufião na via-crúcis das boates, recolhendo a fêria da noite, um jogador compulsivo que acabara de perder – ou ganhar – tudo nos carteadores da madrugada. Ou mesmo um homem atormentado, pai doente, mulher insatisfeita, filho rebelde e prestação do apartamento atrasada, tentando manter as boas maneiras até mesmo na hora de saltar no abismo. Era difícil saber.

O sinal de pedestres abriu e ele me olhou uma última vez, antes de atravessar a Paulista, desviando-se das pessoas que caminhavam apressadas em sentido contrário. Cada um com suas tatuagens e cicatrizes para contar ou esconder (AQUINO, 2011, p. 32-33).

O homem observado pelo olhar paranoico-detetivesco do narrador, diante de um semáforo fechado que parece congelar não apenas o trânsito, mas também a cena, é o típico homem da classe média. No primeiro parágrafo acima o narrador o descreve sob uma ótica pequeno-burguesa, concebendo-o como um trabalhador bem-sucedido, líder de uma família nuclear e interessado no mundo em que vive. No segundo parágrafo essa ótica é questionada pelo narrador. A transição das suas avaliações ocorre no texto a partir do uso da expressão “Talvez não fosse nada disso”. O narrador, então, aventa perfis possíveis, porém, baseados na realidade, para o homem que está diante de si. Poderia ser “um homem atormentado” pela vida, colocado diante do “abismo” que pode ser tanto o real quanto a própria existência humana. O olhar do narrador protagonista sobre o homem reflete sobre si mesmo, no jogo especular irônico

de Aquino. Ivan também é assim, um homem de vida aparente, cindido, com cicatrizes ora escondidas, ora expostas.

Encontramos homens pertencentes à classe média brasileira, porém, que exploram corpos femininos no romance *Cabeça a prêmio*. Dois deles transitam por uma casa de prostituição paulistana: “Havia mais dois homens na sala, ambos de gravata e camisas de mangas arregaçadas e fora da calça. Executivos que não queriam ser notados” (AQUINO, 2003a, p. 70). Não apenas os hipócritas, mas também os homens fracos são atingidos pela crítica social do narrador. É o caso do pai de Ivan: “Eu nunca descobrira o que o empurrou para o suicídio. Era um homem calado, introspectivo, funcionário do Banco do Brasil [...] Deixou um bilhete em que pedia perdão à mulher e dizia que amava os filhos” (AQUINO, 2011, p. 89). Sendo assim, o ressentimento social do narrador em relação à classe média faz com que ele aponte o cinismo, moralismo, hipocrisia e fraqueza da sociedade brasileira.

Em *O invasor*, o narrador protagonista tenta construir três pontos ou vias de acesso ao real, todas violentas e criminosas. Essas tentativas, ao invés de levá-lo à alcançar seus objetivos, apenas o degrada ainda mais, interna e externamente. São vias suscetíveis umas às outras. Isso quer dizer que, a segunda via só foi elaborada graças ao fracasso do herói na tentativa da primeira, e assim, sucessivamente, até sua desgraça final. Ivan se achava “Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. E que iria consertar as coisas fazendo mais uma” (AQUINO, 2011, p. 107). A primeira via da violência acionada por Ivan é a eliminação de seu sócio e amigo Estevão. Para deixar livre o caminho de sua ambição financeira, opta por eliminar Estevão, contratando um matador de aluguel: “Olha, Anísio, o que interessa é que você tire o Estevão do nosso caminho, eu disse [...]”; “Pessoalmente não conseguia sentir raiva de Estevão. Ele estava me atrapalhando e eu queria tirá-lo da frente, só isso” (AQUINO, 2011, p. 16, 17).

O plano dá certo, Estevão é morto, mas o matador não se afasta do convívio pessoal e profissional dos contratantes. Isso certamente colocaria a vida do herói em risco, como suspeito pelo assassinato de seu sócio, destinando-o à cadeia. Alaor expressa bem esse perigo: “[...] se você ficar aparecendo aqui na construtora, alguém pode desconfiar de alguma coisa” (AQUINO, 2011, p. 72). Ivan afirma: “O Anísio é um psicopata, Alaor. Viu a calma dele? E o pior é que fica andando por aí com aquele monte de provas no bolso” (AQUINO, 2011, p. 73). Assim, a segunda via violenta proposta pelo herói é a eliminação de Anísio, impedindo sua entrada forçada na família dos sócios. Anísio é visto como um “tumor” (AQUINO, 2011, p. 79) pelo herói narrador. Este coloca na fala de Alaor aquilo que ele mesmo deseja: “A gente precisa se livrar desse louco o quanto antes” (AQUINO, 2011, p. 73). A presença de Anísio no espaço

da construtora faz com que Ivan queira se afastar dali: “Eu não estava com um pingo de vontade de aparecer na construtora. E tinha vários motivos para isso. O principal era Anísio”; “O tempo inteiro me senti oprimido pela presença de Anísio na empresa” (AQUINO, 2011, p. 75, 79).

A terceira via é a tentativa do herói de eliminar, numa mesma jogada estratégica, seus inimigos Anísio e Alaor, e dar início à uma “vida nova” (AQUINO, 2011, p. 101, 104, 108). O “plano alternativo” de Ivan seria roubar a primeira parcela do dinheiro que a construtora receberia de Brasília e fugir com sua amante Paula para algum lugar, como o Nordeste brasileiro ou até Paris (AQUINO, 2011, p. 95, 103, 109). Para isso, teria que abandonar seu emprego na construtora tentando vender sua parte aos sócios (Alaor e Marina). Há uma cena, no capítulo 11, onde Ivan afirma repetidamente para seu sócio sua vontade de desistir da empresa e, conseqüentemente, do grupo empresarial: “Eu vou sair”; “Eu só quero sair”; “vou sair”; “Quero sair, Alaor”; “Eu repeti que iria sair”; “Vou sair da construtora, Alaor”; “Vou sair de uma vez, eu disse” (AQUINO, 2011, p. 96, 99). A resolução de Ivan é negada veementemente por seu interlocutor: “Você não vai sair porra nenhuma. Entramos juntos nisso e vamos ficar juntos até o fim, entendeu?”; “Mas topou e agora não tem volta. Estou falando sério, Ivan: você não vai pular fora” (AQUINO, 2011, p. 97). Diante do interdito colocado por Alaor, Ivan está a ponto de eclodir em ódio: “Só queria chegar até o carro e pegar a arma no porta-luvas. Eu iria matar Alaor. E, se entrasse em meu caminho, Anísio também morreria” (AQUINO, 2011, p. 115). Noutra passagem: “Eu me sentia esgotado e não sabia ao certo o que fazer. A única certeza que eu tinha era de que ainda não desistira de pegar Alaor” (AQUINO, 2011, p. 119).

Para concretizar seu plano de fuga e seu desejo de vingança, Ivan compra uma arma de fogo usada (calibre 38) numa comunidade pobre (“cortiço”) de São Paulo. Sua intenção é que a arma possa protegê-lo dos seus inimigos, receando que o pistolero Anísio possa atacá-lo. Assim que consegue o revólver, vai à caça de Alaor – invadindo seu bairro luxuoso e seu puteiro malacabado –, motivado por um forte desejo de vingança. Também a arma é comprada para proteger o que lhe restava das suas propriedades privadas. Após pedir a conta da construtora e de entregar sua casa à ex-esposa, precisa preservar o dinheiro roubado da empresa, conseguido no crime das licitações públicas, e cuidar de Paula, sua amante.

Ivan não usa disfarces. Seu método de trabalho é eliminar um por um dos seus inimigos por meio dos diversos instrumentos de violência que estiverem à sua disposição. Para subtrair Estevão, contrata um pistoleiro, evitando sujar suas próprias mãos (instrumento burocrático); para dizimar Anísio, tenta fazer um conluio com Alaor, mas sem sucesso (a parceria usada

como instrumento para se chegar ao fim desejado); para aniquilar Anísio e Alaor do seu convívio, planeja roubar o dinheiro da construtora e fugir da cidade com sua amante Paula (aqui o instrumento de violência é a esperteza). Entretanto, esses planos não dão certo, graças à traição de Alaor que o espiona através de Paula. Para destruir o seu maior inimigo, Alaor, compra uma arma a fim de matá-lo (aqui o instrumento é físico, de metal, manejado pelo próprio herói). Também não é bem sucedido nessas intenções. Como reação ao seu sentimento de impotência, vai até uma delegacia para delatar o esquema do crime organizado em que estava envolvido (a delação como instrumento verbal da violência). Mas, ironicamente ele se dirige à delegacia de Norberto. Assim, em vez de sair como vencedor diante dos seus adversários, sua vingança é adiada após ser preso pela polícia. Como último recurso para se vingar dos seus traidores, escreve uma narrativa de memórias ressentidas (o instrumento é a voz narrativa) para convencer seu leitor de que Anísio e Alaor são mais culpados do que ele pelo crime de encomenda.

Assim, *O invasor* é uma obra inspirada pelo desejo de vingança por parte do herói. Como essa vingança não se concretiza, ela se torna um ressentimento. Assim, o narrador protagonista usa sua narrativa como arma de retaliação, difundindo hostilidade, ódio e inveja. DeSalvo escreveu que “a necessidade de vingar-se sempre acarreta profundos, embora desconhecidos e não examinados, sentimentos de impotência, desamparo, desesperança e traição” (1998, p. 21). É por isso que Ivan conhece o “esgotamento físico e mental” (AQUINO, 2011, p. 60, 94). Conforme a intriga se desenvolve, sua decadência se aprofunda. Adjetivos usados pelo narrador herói ao longo da narrativa: “pessimista”, “inquieto”, “sujo, cansado, doente”, “cansado”, “melancólico”, “ridículo”, “apavorado”, “paranoico”, “desanimado”, “nervoso”, “entorpecido”, “atordoado”, “fraco”, “acuado”, “doente”, “ofegante”, “deprimido”, “esgotado”, “desequilibrado” e “vazio” (AQUINO, 2011, p. 19, 20, 22, 25, 49, 56, 57, 68, 71, 85, 89, 93, 95, 99, 119, 120, 121). Outros adjetivos, não expressos, mas claramente sugeridos pelo texto: intranquilo, oprimido, medroso, apavorado (AQUINO, 2011, p. 18, 19, 27, 34, 56, 60, 81, 112). Expressões de destaque denotam o estado do herói, como “sem controle” e com “um princípio de loucura” (AQUINO, 2011, p. 85). Alves enfatizou corretamente que Ivan “a paranoia de Ivan instala a narrativa no território da angústia, do mal-estar” (2014, p. 115). Todos esses elementos são resultados de uma ambientação *noir*. Ivan recorre às suas memórias e narra sua história para resgatar alguma coisa que se perdeu: presumimos ser o seu *status* econômico e social de homem da classe média.

Quando percebe a confusão em que se meteu, e pelo constante risco de ser preso, exclama como um religioso desesperado: “Por que eu fui entrar nessa história, meu Deus?”

(AQUINO, 2011, p. 78). Também é atormentado pela ideia de que a polícia poderá descobrir os culpados e, após condená-lo, ser levado para a cadeia: “Nós vamos acabar na cadeia, eu disse, por fim”; “Eu estava à beira de um esgotamento. Tinha dormido pouco nos últimos dias, não conseguia raciocinar direito. E levava um susto cada vez que o telefone tocava. Achava que era a polícia avisando que vinha me apanhar”; “Vai parar todo mundo na cadeia” (AQUINO, 2011, p. 47, 60, 92). Não receia em mostrar, para o leitor, seu arrependimento de ter planejado o assassinato de seu sócio: “Eu nunca deveria ter topado” (AQUINO, 2011, p. 99).

Ivan É acometido por lembranças e sonhos tenebrosos que dizem respeito ao seu pai – “Meu pai tinha um símbolo tatuado no ombro esquerdo, um círculo no interior do qual havia uma serpente enrolada numa espécie de punhal”; “Lembrar de meu pai naquele momento serviu para me deixar mais deprimido”; “Lavei o rosto e, no momento em que peguei a toalha para enxugá-lo, recuperei o sonho que tinha me assutado” (AQUINO, 2011, p. 24, 25, 27) –, e também por lembranças de Estevão e de Anísio. Sua psique descansa apenas durante e após os encontros sexuais com Paula, quando Ivan se sente “relaxado”, “livre da pressão”, “feliz”, alegre – “A visão daquele corpo esguio me encheu de alegria” (AQUINO, 2011, p. 70, 95). Antes de descobrir a farsa de Paula, foi abandonado definitivamente por sua esposa, Cecília, algo que dá traz à lume a percepção do próprio herói narrador sobre sua desgraça: “O mundo começou a desabar ao meu redor” (AQUINO, 2011, p. 97). Sua vida havia se transformado em um “pesadelo” (AQUINO, 2011, p. 109).

4.4.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial

Em um primeiro momento, Estevão Araújo é quem cumpre o papel de vítima no romance. Pertencente à classe média alta paulistana, ele é assassinado por um pistoleiro à mando dos seus dois sócios Ivan e Alaor. É vitimado por impedir que a construtora participasse de um esquema de corrupção com o governo federal. Isso provoca o sentimento de raiva em seus dois sócios que resolvem o problema pelo meio mais rápido: o crime. Devido à importância social da vítima, o assassinato de Estevão e Silvana ganha repercussão nos telejornais. Ainda que o papel de vítima seja atribuído a Estevão, o narrador é irônico e conduz a narrativa para que o leitor pense que a verdadeira vítima foi ele. Apresenta-se como vítima no sistema da criminalidade, como alguém que foi manipulado por Norberto, o chefe da organização criminosa, atáidos pelas intenções de Estevão, enganado pelas promessas de fidelidade oferecidas por Alaor, invadido pela malandragem de Anísio e seduzido pelas artimanhas de

Paula. De acordo com essa versão, Estevão seria apenas um paulistano de classe média que queria manter o controle da empresa sem compartilhar de todos os seus direitos com os sócios.

Aparenta que quem ocupa o papel de criminoso é o pistoleiro Anísio. A encomenda do crime previa a morte apenas de Estevão. Entretanto, o pistoleiro não age de maneira hipotético-dedutiva, nem friamente, mas é impulsivo e caloroso, denotando um requinte de “crueldade” sádica e brutal (AQUINO, 2011, p. 65). Além de Estevão, Anísio também assassina Silvana: “O corpo de Estevão estava no porta-malas, com uma bala na cabeça. Embaixo dele, a polícia encontrou o cadáver de Silvana, com dois tiros no peito. Fazia menos de setenta e duas horas que eu e Alaor tínhamos contratado Anísio” (AQUINO, 2011, p. 53). Noutro trecho: “A bala que matou o homem saiu de um revólver trinta e oito. As balas que atingiram a mulher foram disparadas por uma pistola nove milímetros. Tudo à queima-roupa” (AQUINO, 2011, p. 64).

Anísio não cometeu violência sexual, mas torturou e roubou suas vítimas, algo típico do pistoleiro bandido: “O casal foi sequestrado e colocado no porta-malas do carro e os bandidos rodaram a cidade com eles, fazendo saques em caixas eletrônicos. Existem registros de quatro saques feitos entre dez da noite e duas da manhã de quinta” (AQUINO, 2011, p. 64). Os objetos roubados incluíam “documentos, relógios, anéis, celulares, talões de cheque, cartões de crédito. Até o aparelho de CD do carro...” (AQUINO, 2011, p. 65), usados por Anísio como provas criminais para chantagear Ivan e Alaor com vistas à obtenção de privilégios, como um emprego na construtora e empréstimo de dinheiro.

A pergunta “quem matou Estevão?”, presumivelmente esclarecida pelo narrador, parece não carecer de resolução. O capítulo 1 mostra os trâmites quanto à encomenda do crime, apontando Anísio como o pistoleiro, e o capítulo 7 confirma que foi ele quem efetuou o crime. No entanto, o autor brinca com elementos de detetive e criminoso, confundindo-os nas personagens Ivan e Anísio. Propomos, no entanto, que Ivan tenha participação efetiva no crime não apenas como seu mentor intelectual, mas como o responsável direto pela morte de Estevão. As palavras de Alaor dirigidas ao herói parecem confirmar isso: “Não pense que você não está sujando as mãos só porque é o Anísio que vai fazer o serviço” (AQUINO, 2011, p. 31). No capítulo 3, enquanto Ivan e Estevão estão sentados à frente um do outro, trocando olhares e gestos – “como dois boxeadores se estudando” (AQUINO, 2011, p. 40) –, o primeiro deles revisa os cálculos de um projeto de engenharia e também faz cálculos mentais sobre como Anísio eliminaria Estevão. As programações criminosas do herói são construídas pelo narrador por meio de frases hipotéticas e afirmativas, porém interrompidas por uma negativa (“não”) ou por uma expressão de dúvida (“pode ser”) que indicam a força de um real que pode concretizar outro plano. Alguns exemplos, dentre tais ocorrências: “Anísio vai matá-lo. Talvez aguarde

escondido no estacionamento, no começo da noite, e pule sobre ele de repente e o esfaqueeie. Não. Anísio seria visto pelo vigia ao entrar o estacionamento”; “Anísio pode simular uma batida e uma discussão no trânsito para matá-lo. Não. Muito complicado, fuga difícil, testemunha aos montes. Não, não será assim”; “Anísio pode levá-lo para um daqueles galpões abandonados que vi e arrancar suas unhas, furar seus olhos, putz” (AQUINO, 2011, p. 35, 36). No plano psíquico, Ivan não apenas planeja a morte de Estevão, mas também receia que ele seja morto e sua vida seja colocada em risco. Há um conflito interior no herói entre o querer e o realizar.

O autor de *O invasor* inverte a lógica de poder que aparece como pano de fundo dos romances policiais brasileiros contemporâneos que trazem as figuras dos matadores de aluguel, pois, enquanto nestas narrativas os mentores intelectuais compram a força de trabalho dos pistoleiros e a agenciam como bem entendem, em *O invasor*, o matador Anísio cumpre o seu serviço, porém adentra a vida profissional e privada do seu contratante Ivan. Faz isso, não somente numa tentativa de escalar a hierarquia social e econômica, usufruindo dos privilégios da classe média, mas, também, para vigiar os passos de Ivan que demonstrava culpa pela morte de Estevão e poderia colocar em risco seu anonimato enquanto pistoleiro. Caso Ivan delatasse todo o crime para a polícia, não apenas Anísio estaria em risco, mas também Alaor. Para mantê-lo sob controle, a presença de Anísio na vida privada e profissional de Ivan se torna fundamental.

Outro ponto importante que desmascara a participação criminosa do herói está nos momentos em que Anísio o observa de perto, simulando o comportamento de um policial no encaço do suspeito. Através da figura de linguagem da zoomorfização, o pistoleiro é como uma serpente prestes à atacar Ivan: “Anísio me olhava nos olhos, sem piscar. Um bicho, um segundo antes do bote” (AQUINO, 2011, p. 77). Mas, também como um perseguidor que não se afasta do criminoso: “Olhei para o relógio: passava das nove. Àquela hora, Anísio devia estar me caçando pela cidade” (AQUINO, 2011, p. 114-115). A perseguição efetuada por Anísio, denotando comportamentos detetivescos em direção ao herói, reforça a inversão dos papéis dos personagens e, por conseguinte, a inversão irônica do gênero policial promovida por Aquino.

A ação do pistoleiro de *O invasor*, tendo em vista sua entrada na vida de Ivan, não é meritória, nem de aliança, mas sim uma adequação forçada, agindo como um parasita junto à classe média. Expressões como “vitoriosa”, “olhar triunfante” e “ar de vitória” (AQUINO, 2011, 77, 92, 122) denotam a supremacia de Anísio sobre o contratante Ivan, claramente averiguado nos três trechos da narrativa que trazem os embates diretos entre ambos, todos vencidos pelo matador com o consentimento de Alaor.

O primeiro deles é quando o pistoleiro insiste em trabalhar como segurança na construtora. Contrariado por Ivan, recebe a anuência de Alaor: “Anísio continuava me olhando, só que sua expressão se tornava vitoriosa” (AQUINO, 2011, p. 77). Noutro trecho, Anísio pede aos engenheiros um empréstimo em dinheiro para seu amigo, Claudino. Mais uma vez, é refutado por Ivan e aprovado por Alaor: “Peguei o talão na gaveta e destaquei uma folha, assinei e empurrei o cheque na direção de Alaor, para que ele preenchesse e assinasse. Anísio acompanhou satisfeito os movimentos e me dedicou um olhar triunfante. Ele recebeu o cheque e o entregou ao mulato. Então abraçou Alaor e agradeceu” (AQUINO, 2011, p. 92). No último capítulo a vitória de Anísio sobre Alaor é definitiva. Ivan é levado algemado para a delegacia, enquanto “Alaor baixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou. Tinha um ar de vitória no rosto” (AQUINO, 2011, p. 122). Por conseguinte, o papel do criminoso no romance é compartilhado entre o pistoleiro Anísio e o herói Ivan.

O fazer dos sujeitos por percursos narrativos que tocam mais de um elemento do núcleo do gênero policial, não termina aqui. Aparentemente o papel do detetive do romance ficaria a cargo do delegado Junqueira, pertencente ao gabinete do secretário da Segurança Pública. Ele realiza uma apuração em paralelo à investigação oficial sobre o caso criminal do engenheiro assassinado, entrevistando Ivan e Alaor (capítulo 6). Aparece no aeroporto, quando Ivan retorna de Brasília, após as negociações sigilosas com Rangel (capítulo 9). Apesar dessas participações, o delegado Junqueira é um personagem secundário, que poderia ser excluído de *O Invasor* sem nem mesmo afetar o enredo. Com sua inserção na trama do romance o narrador quer mostrar que há uma força policial que age de maneira ineficaz no combate à criminalidade. O relógio caro de posse do delegado Junqueira sugere ao leitor a possível corrupção policial: “Ele abriu a pasta, pegou um bloco de anotações e pôs sobre a mesa. Tirou um Montblanc do bolso da camisa” (AQUINO, 2011, p. 61). Há setores corruptos da polícia que patrocinam o mundo do crime (delegado Norberto) e uma mídia que prolifera o medo na sociedade, por meio da televisão e dos jornais impressos, atrapalhando a resolução dos casos criminais: “É bom não acreditar em tudo o que sai nos jornais, o delegado disse. Às vezes somos obrigados a sonegar informações ou a divulgar pistas falsas. É o único jeito de fazer a imprensa largar do nosso pé” (AQUINO, 2011, p. 61).

Nossa sugestão é que Ivan não apenas perfaz o papel de criminoso, juntamente com Anísio, mas, também, procura ocupar o de detetive, mas tendo em vista unicamente apaziguar seu ressentimento. Quando analisado na perspectiva daquele que narra em 1ª pessoa, encontramos no texto literário três indícios que conferem isso. A motivação do narrador protagonista é condenar Alaor como o principal responsável pela morte de Estevão e, ao mesmo

tempo, apontar os meandros da quadrilha criminosa liderada por Norberto, da qual julga ter sido vítima.

Curiosamente, o ponto de vista do herói narrador é o que chamaremos de paranoico-detetivesco. Assim, como o narrador do conto “Matadores”, o narrador de *O Invasor* vê tudo, incluindo o particular, dotado de uma descrição detalhista. Também possui atenção e observação policial enquadrada numa narração jornalística. Não hesita em espiar e espionar pessoas e locais. Ele está sempre preocupado com aquilo que está em seu campo de visão, procurando se localizar em espaços seguros e abertos. Procura ângulos abertos e precisos: “Da janela do sobrado, eu tinha um bom ângulo de visão da rua” (AQUINO, 2011, p. 110); quando assentado em um bar, prioriza “um ângulo perfeito para observar a mesa” (AQUINO, 2011, p. 67). Quando não consegue achar ângulos confortáveis, sente-se pressionado por olhares de pessoas aparentemente suspeitas, pelos movimentos das personagens nos espaços em que está inserido e pelas possíveis armadilhas que podem cercá-lo: “Alaor sentou-se e colocou a pasta no chão, sob a mesa. Eu e ele ficamos de costas para a porta do bar e isso me incomodou. Sempre gostei de ver o que acontece ao meu redor em bares, ainda mais num daqueles” (AQUINO, 2011, p. 10). Repara naquele que seria o seu oponente durante toda a narrativa: “Enquanto o velho pegava as bebidas, Anísio perguntou a Alaor se tinha sido difícil achar o lugar. Aproveitei para observá-lo” (AQUINO, 2011, p. 10).

Avalia com rapidez os homens que frequentavam um bar na periferia de São Paulo: “Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retomaram a conversa” (AQUINO, 2011, p. 10). No aeroporto de Congonhas, observa com atenção e encara o delegado Junqueira, seu suposto perseguidor (AQUINO, 2011, p. 82), e investiga as “pistas” sobre o que teria motivado o suicídio de seu pai (AQUINO, 2011, p. 89). Como um detetive que faz uso do método dedutivo, investiga os vestígios deixados por Paula em sua casa: “Vasculhei o apartamento atrás de evidências, torcendo para não encontrá-las. Mas elas surgiram” (AQUINO, 2011, p. 113-114).

O narrador protagonista faz uso da linguagem policial para contar sobre a falência do seu casamento: “Há certos cadáveres que, por razões que ignoramos, não se decompõem. E não havendo mau cheiro que incomode os vizinhos, não há necessidade de chamar o IML” (AQUINO, 2011, p. 33). Descreve o trabalho de Alaor em um canteiro de obras associando-o ao trabalho de um perito policial que analisa o corpo de um morto: “Alaor estava de costas, no centro de um canteiro de obras, em meio a feixes de ferro, retalhos de madeira, montes de areia e tijolos espalhados pelo terreno escavado, como se acompanhasse uma autópsia topográfica”

(AQUINO, 2011, p. 43). No mesmo canteiro, avalia três planos do real que estão sobrepostos em seu campo de visão, avaliando as ações dos personagens que estão diante de si: no primeiro, concentra-se na conversa com Alaor; no segundo, mira o empregado Cícero; no terceiro, considera a movimentação de uma mulata que empurra um carrinho de bebê (AQUINO, 2011, p. 47-48).

A observação detetivesca do narrador de Aquino em direção ao real não é tão fria, calculada e racional, como a dos detetives Dupin, Holmes e Poirot, mas comandadas por suas paranoias – as palavras “paranoia” e “paranoico” aparecem cinco vezes na narrativa, todas como referências à condição psíquica de Ivan: “Tive a sensação de que me olharam demoradamente quando passei, como se quisessem registrar minhas feições. Paranoia, pensei, pura paranoia, mas isso não me tranquilizou”; “Não seja paranoico, caralho”; “Larga de ser paranoico, porra. Pense um pouco, Ivan: se esse cara estivesse realmente te seguindo, você acha que ele teria se mostrado desse jeito? Não seja burro”; “Que paranoia do caralho” (AQUINO, 2011, p. 18, 57, 83, 86). Estas paranoias não denotam perspicácia e imaginação, capazes de contribuir com a resolução dos casos policiais, como as do detetive Espinosa, mas são carregadas pelo senso de perseguição, de inquietude, por alguém que precisa mostrar urgentemente, ao seu leitor, de que não é o único culpado pelo crime contra a vida de Estevão.

Ao me levantar, depois de apertar a mão de Anísio, notei que os quatro homens haviam interrompido o jogo e agora bebiam cerveja sentados sobre a mesa de bilhar. Tive a sensação de que me olharam demoradamente quando passei, como se quisessem registrar minhas feições. Paranoia, pensei, pura paranoia. Mas isso não me tranquilizou (AQUINO, 2011, p. 18).

Na saída de um bar que serviu como balcão de negócios entre mandantes do crime (Ivan e Alaor) e pistoleiro (Anísio), o narrador de *O invasor* tem a sensação paranoica de que os clientes do local olham-no sem pressa. Sugere ao leitor que tais homens possam ser ou possam surgir como testemunhas de sua participação na maquinação da morte de Estevão. Por isso, receia que suas feições tenham sido registradas, ou seja, fotografadas pelos olhares das testemunhas que captam o real, e enquadrada em suas mentes, compondo um quadro que seja usado para criminalizá-lo. Sendo assim, as paranoias do herói narrador são loucuras, tormentos, motivadas pelo medo e pela pressa em se autojustificar perante o julgamento policial e moral do provável leitor de classe média. Ele quer resolver, para esse leitor, o caso policial relacionado à morte de Estevão, cuja pergunta, implícita na narrativa – quem matou Estevão? –, é respondida pelo próprio narrador: não apenas Ivan, mas principalmente Alaor, integrante do crime organizado.

Além do seu ponto de vista paranoico-detetivesco, o narrador recorre à técnica da simulação, ainda no intuito de influenciar o leitor para que este aceite a sua versão da história como verdadeira. Ivan argumenta que, apesar de ter contratado o matador Anísio para assassinar Estevão, recebeu a aprovação e o incentivo de Alaor, um homem que julgava conhecer, mas estava enganado: “Fiquei olhando para o rosto daquele homem ao meu lado, como se o estivesse vendo pela primeira vez. Ali estava meu sócio Alaor, meu amigo desde os tempos da faculdade, o inofensivo Alaor, a quem eu pensava que conhecia bem” (AQUINO, 2011, p. 32). Através da fala de Ivan, dirige uma pergunta, com ares de espanto, à Alaor: “O que mais falta eu descobrir a seu respeito, hein?” (AQUINO, 2011, p. 32). No trecho abaixo fica evidente que a ideia do crime de encomenda foi de responsabilidade de Alaor:

Fora numa daquelas mesas que, agora tomadas por homens e mulheres que gesticulavam e riam alto, que Alaor havia falado pela primeira vez em eliminar Estevão. Tínhamos bebido bastante durante uma conversa sobre nosso problema na construtora. Parecia sem solução. Alaor estava com a voz amolecida de bêbado quando falou:

Tem um jeito. Podemos matar o Estevão.

Na hora, a ideia me soou tão absurda que, apenas por brincadeira, resolvi dar corda para ver até onde iria.

E como vamos fazer isso? Um de nós vai lá e dá um tiro nele?

Ele olhou para os dois lados antes de aproximar seu rosto do meu e segurar meu braço. Podemos achar alguém que faça isso pra nós.

Você pirou, Alaor. *Matar* o Estevão...

É o único jeito. Ou então vamos perder esse negócio com o Rangel.

Olha, Alaor, vou fazer de conta que não ouvi essa barbaridade que você está dizendo. Ele se exaltou.

Pense bem, Ivan: é a nossa grande chance. Nunca mais vai surgir outra igual.

Prefiro esquecer que você disse isso (AQUINO, 2011, p. 67).

Por meio da analepse, Ivan relata a primeira vez em que a eliminação de Estevão, por meio de um pistoleiro, foi aventada. Na mesa de um bar, Ivan e seu sócio Alaor comentaram sobre a dificuldade de Estevão em aceitar a proposta de Rangel. O narrador parece enfatizar que o problema é de caráter profissional e familiar, que diz respeito à família de “amigos” e sócios, e não de caráter pessoal. A ideia do crime de mando é toda de Alaor: “Tem um jeito. Podemos matar o Estevão”; “Podemos achar alguém que faça isso pra nós”.

Entretanto, seria uma “brincadeira”, ou seja, uma conversa despreziosa permitida por Ivan, que dá alcance à violência proferida por Alaor. Mais uma vez, brincadeira e violência formam um par que legitima o autoritarismo nas narrativas de Aquino. A expressão “dar corda” alude ao manejo, feito por uma criança, de fazer com que um objeto feito para brincar se movimente por conta própria, por um pouco de tempo. Essa metáfora é usada para denotar que o narrador continuou a conversa sobre a eliminação de Estevão apenas de maneira lúdica.

Diante da insistência de Alaor, coube à Ivan apenas o sentimento de rejeição, considerando a proposição como “absurda”. O narrador quer convencer o leitor de que ele não foi o mentor do crime – “Você pirou, Alaor. *Matar o Estevão...*”; “Olha, Alaor, vou fazer de conta que não ouvi essa barbaridade que você está dizendo”; “Prefiro esquecer que você disse isso”. Ele teria sido apenas um participante secundário, cuja anuência à sugestão de Alaor foi meramente momentânea.

Os dois interlocutores estão bêbados, ou seja, em condições de sugerirem quaisquer coisas, por mais absurdas que sejam. Assim, notamos que os mentores do crime em Aquino, assim como os que aparecem na ficção *noir*, não são superinteligentes, caso dos romances problema e clássico, mas impulsionados por questões práticas, envolvidos pelo calor de uma conversa e regados pela bebida. Não agem por meio de esquematizações puramente racionais, nem planejam nada às ocultas, mas sim em um bar de acesso público onde homens e mulheres “gesticulavam e riam alto”. Como desculpa para seus delitos, argumentam que “É o único jeito” ou “Era tudo ou nada” (AQUINO, 2011, p. 67). Depois de efetuado o crime, o narrador irá apontar que Alaor sequer se arrependeu quanto ao fato e que seu comportamento público de contrição durante o velório de Estevão é falso:

(Em vários momentos, no velório, eu achei que não aguentaria. Foi muito difícil receber abraços e condolências de amigos, clientes e desconhecidos – até o secretário da Segurança Pública esteve lá, numa prova do prestígio do dr. Araújo. Foi quase impossível fingir dor onde onde existia nojo. Alaor manteve no rosto durante todo o tempo uma expressão de quem havia sofrido uma perda. Um verdadeiro artista. Pouco antes de os caixões serem levados para o mausoléu da família Araújo, ele se postou ao lado deles. Acompanhei com atenção aquele teatro. Alaor permaneceu imóvel, de braços cruzados e de cabeça baixa, por longos minutos. Achei aquilo constrangedor. Mas o show ainda tinha mais atrações: ele pegou um lenço no bolso do paletó e só então me dei conta das lágrimas em seu rosto. Ele voltou para perto de onde eu estava, me abraçou e soluçou, com a cabeça apoiada em meu ombro. Naquela hora eu quis sumir dali. Alaor murmurou em meu ouvido: “Venha, vamos dar uma palavra de apoio à nossa sócia”. E me puxou na direção de Marina.) (AQUINO, 2011, p. 61).

O relato promove um contraste o velório de Estevão e o fingimento de Alaor. O crime e seus efeitos são encarados por “amigos, clientes e desconhecidos” do narrador, enquanto Alaor não se importa. O narrador faz uso dos parênteses na construção de um parágrafo que tem por intuito convocar o leitor para uma conversa sigilosa ou de foro íntimo. Dessa maneira, quer influenciar o leitor seduzindo-o por meio do exercício da técnica da simulação discursiva. No trecho o narrador se porta como um investigador das intenções de Alaor – “Acompanhei com atenção”. Também se coloca como um juiz moral que analisa o seu inimigo em suas intenções íntimas, descrevendo-o como um cínico, ou seja, um “artista” que encena um “teatro” ou um “show” para obter o controle das pessoas e das situações à sua volta. Desaprova Alaor,

como um narrador constrangido e envergonhado – “Achei aquilo constrangedor” e “Naquela hora eu quis sumir dali”. Além disso, o relator, inserido no ambiente, mostra simpatia com as dores das pessoas ali presentes – “eu achei que não aguentaria”, “Foi muito difícil”, “Foi quase impossível fingir dor”. Mesmo assim, o irônico prevalece sobre a autodefesa de um narrador que o incrimina novamente: “Nossas propostas tinham seguido para Brasília na sexta-feira de manhã, enquanto Estevão e Silvana ainda eram velados” (AQUINO, 2011, p. 62).

No decorrer do romance, o narrador tenta convencer o leitor que nutriu o desejo de abandonar o crime de encomenda, mas já era tarde demais: “Eu sabia que, àquela altura, não dava mais para recuar. Então, quando Alaor perguntou, O que você acha, Ivan?, eu apenas balancei a cabeça, concordando” (AQUINO, 2011, p. 15); “Pensei em dizer a ele que mudara de ideia e que queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível: nosso navio já estava muito longe do porto” (AQUINO, 2011, p. 17). No capítulo 4 há um diálogo emblemático entre Ivan e Alaor, num canteiro de obras:

Eu vim aqui para te dizer que desisti do plano. O Estevão não vai morrer, porra.
Do que você está falando?, Alaor ficou sério.
É isso mesmo que você escutou. Eu quero cancelar o seu plano.
Meu plano? O plano é *nosso*, cara. E não vamos cancelar merda nenhuma.
O tom de sua voz se elevou e eu percebi que Cícero e o rapaz nos olharam.
Eu estava louco quando concordei com esse negócio, Alaor. Não dá.
Você é engraçado, Ivan. Até ontem à noite, quando fomos falar com o Anísio, estava tudo certo. Agora você vem me falar que não dá? O que aconteceu? Crise de consciência?
Não dá, Alaor. O que você está querendo fazer é uma puta loucura.
Ele tomou a levantar a voz:
Nem pense em tirar o corpo fora. Você está nessa comigo e vamos até o fim, tá me entendendo? Não dá mais pra desistir.
Tô fora. Não quero mais saber dessa merda.
Minha voz soou trêmula. Os dois empregados continuavam nos observando.
Ah, é? E você pensa que as coisas funcionam desse jeito? Mudou de ideia, cai fora numa boa, e pronto? Você está enganado, cara. Estamos juntos nisso, aconteça o que acontecer.
Alaor cuspiu no chão e a saliva desapareceu na hora, sugado pelo pó. Exceto pela voz alterada, ele parecia calmo, totalmente controlado. Alaor conversava sobre um assassinato como se discutisse com um cliente o melhor local para a instalação da lareira numa casa, e era isso o que me assustava mais (AQUINO, 2011, p. 46).

O olhar paranoico-detetivesco do narrador está concentrado tanto em Alaor, seu interlocutor, quanto nos dois empregados atentos ao diálogo. Alcança, assim, dois planos espaciais, o próximo e o distante, sem perder o foco da conversa. Sua preocupação é que não hajam testemunhas que desconfiem de sua participação no planejamento do crime. Diante de um interlocutor que traz um tom de voz alterado, porém, frio, “calmo, totalmente controlado”, o herói expressa, com voz trêmula, o desejo de abolir a ideia quanto à morte de Estevão. Seu

arrependimento é dissimulado pelo uso dos verbos desistir e cancelar: “Eu vim aqui para te dizer que desisti do plano”, “Eu quero cancelar o seu plano”. Entretanto, tece o real por meio de um discurso que conduz o leitor à sua inocência quanto ao crime, colocando a culpa sobre os ombros de Alaor. É ele quem não permite que o projeto criminoso seja desfeito. Além disso, o narrador sugere ao leitor que é Alaor quem deve ocupar o papel de assassino. Sua versão é a de que ele foi coagido por Alaor, e seu arrependimento não bastou: “Não adianta esperar, Ivan. É um pouco tarde para arrependimentos. Já pensou chegar agora para o Anísio e dizer que a gente desistiu e que, se ele quiser, pode até ficar com os dez mil que demos de sinal? Não gosto nem de pensar no que ele faria” (AQUINO, 2011, p. 47). A “frieza” de Alaor também é ressaltada quando negocia com a nova sócia da construtora, Marina, e com o dr. Araújo, parentes da vítima (AQUINO, 2011, p. 84).

Destarte, o narrador se coloca como vítima do sistema da criminalidade, e não como culpado ou como criminoso que deve responder à sociedade civil. No máximo, sua participação teria sido discreta e secundária, realizada apenas pelo que ele considera como justiça ou por “autodefesa”. Sobre Estevão, o narrador diz: “Não havia saída: ele ia nos jogar para fora da empresa se não fizessemos nada. Era ele ou nós. Aquilo que estávamos fazendo era autodefesa. Mas esse tipo de pensamento não servia para me alegrar [...]” (AQUINO, 2011, p. 20-21).

4.4.6 O desnudamento do herói Ivan

O sentimento de impotência é intensificado nas cenas onde o herói não anda armado, mas principalmente nas cenas em que está desnudo. São cenas que corroem a imagem do detetive durão, como aparece no romance policial *noir*. Em todo o romance *O invasor* há três cenas onde o herói está desnudo, todas com vistas à realização de atos sexuais. Na primeira delas está acompanhado de Mirna, e nas outras de Paula. Elas são garotas de programa que trabalham para Alaor no mercado do sexo, apesar de Ivan só descobrir a profissão de Paula após os dois eventos de nudez a serem descritos. A primeira destas cenas está no capítulo 2. No quarto de uma casa clandestina chamada *Funny girls*, mercado sexual na cidade de São Paulo, Ivan recebe uma felação por parte de Mirna.

Lembrar de meu pai naquele momento serviu para me deixar deprimido. Pensei em me levantar e sair dali, mas Mirna agiu antes: colocando as mãos em meus ombros, ela me empurrou com delicadeza e fez com que eu me deitasse.

Quer ver como eu adivinho do que você gosta?

Sentada sobre a minha cintura, Mirna se inclinou, abriu minha camisa e lambeu meu mamilo esquerdo. Por alguma razão, sua língua estava gelada e aquilo provocou um tremor em meu corpo. Era o efeito que ela esperava, pois passou a usar a língua com mais vigor, enquanto me acariciava com as duas mãos. Eu continuava tenso. Só relaxei quando ela desceu seu corpo para desabotoar meu cinto e puxar minha calça, sem deixar de me lamber.

No momento em que sua língua chegou à minha virilha, toquei-a pela primeira vez. Segurando-a pelos cabelos, tentei guiar sua boca. Mirna levantou a cabeça e me olhou, afastando as minhas mãos com suavidade, como se estivesse me dizendo que sabia o que tinha de fazer. Então fechei os olhos.

Foi rápido e dolorido. Quando abri os olhos, achei absurda a posição dos amantes na gravura japonesa na parede ao lado da cama. Mirna ainda movimentava a boca e me arranhava o peito, provocando-me os últimos espasmos. Visto no espelho à minha frente, seu corpo curvado deixava expostas as zonas escuras de seu ânus e de sua boceta.

Toquei seus cabelos, dessa vez num misto de carícia e agradecimento. Mirna ergueu a cabeça e sorriu. Depois levantou-se, passou o dorso da mão nos lábios e foi para o banheiro.

Eu me sentei na cama e fiquei olhando para minha imagem no espelho. Havia no meu rosto e no resto do meu corpo algo entre o melancólico e o ridículo – camisa aberta, calças arriadas sobre os sapatos e semiereto. Só então vi a camisinha, com sua ponta flácida, que havia sido colocada sem que eu percebesse. Removi-a, ergui a calça e fui até o banheiro. Mirna estava enxugando o rosto em frente ao espelho. Ela me olhou quando joguei o preservativo no lixo (AQUINO, 2011, p. 25).

Na passagem acha-se um herói trêmulo e tenso sustentado pelos tormentos do passado (com relação ao seu pai) e do presente (no que se refere ao crime de encomenda de Estevão). Entretanto, é despido por uma mulher que dá prazer em troca de favores financeiros, permitindo que seu corpo seja explorado. Considerando a relação superfície-profundeza, substantivos que denotam a singeleza da mulher – como “delicadeza” e “suavidade” – são colocados próximos de verbos que indicam agressividade – verbos como empurrar/afastar, abrir, desabotoar e puxar, nas seguintes expressões: “empurrar com delicadeza”, “afastando as minhas mãos com suavidade”, “abriu minha camisa”; “desabotoar meu cinto e puxar minha calça. Empurrar/afastar e puxar são movimentos contrários, enquanto abrir e desabotoar são parecidos. Destarte, por estar tão cansado e esgotado em suas tentativas frustradas de dominar o mundo em que vive, o herói permite que seu corpo seja explorado pela mulher. O calor da paixão serve para esconder a frieza da alma de Ivan.

A cena não traz muitos detalhes sexuais, mesmo assim é a que contém maior explicitação de sensualidade em todos os romances de Aquino. O ato sexual em si é pobre quanto à descrição, ganhando força de silenciamento no curto espaço literário, entre o fechar e o abrir dos olhos do herói: “Então fechei os olhos. Foi rápido e dolorido. Quando abri os olhos [...]”. A rapidez e a dor é que conferem a qualidade do ato. Desse modo, as relações sexuais

experimentadas pelos heróis de Aquino são muito parecidas com suas trajetórias de vida: rápidas, doloridas, intensas, desequilibradas, cheias de paixão e também de frustração.

A segunda cena de desnudamento ocorre na primeira noite de encontro entre Ivan e Paula, sua amante. Evitando que a preocupação quanto à morte de Estevão não se instale definitivamente em seu interior, Ivan se vê fascinado por uma mulher que encontra em bar, e não hesita em se entregar à ela.

Na hora em que as palavras deixaram de ser necessárias, fomos para um motel. E nosso corpos continuaram a conversa.

A primeira vez que você vê nua uma mulher que deseja. Paula entrou na suíte do motel e sentou-se na cama para tirar as sandálias. Eu permaneci parado no centro do quarto, olhando para ela, admirando-a. Paula levantou a cabeça e sorriu de um jeito tímido. Deitei-me ao seu lado e puxei-a para que também se deitasse. Ela colocou a mão sobre a minha. Ficamos assim um bom tempo, sem fazer nada, apenas olhando para nossa imagem no espelho do teto.

O desejo sem pressa.

Tenho uma coisa que eu não contei para você, falei, de repente. Eu sou casado.

Paula girou o corpo e apoiou-se no cotovelo. Sua testa estava franzida.

Quer dizer, eu sei que vai parecer um lugar-comum, mas é um casamento fali...

Shhh...

Ela encostou o indicador em meus lábios. Depois, abriu os botões de minha camisa e beijou meu peito com suavidade. Senti o cheiro adocicado de seu xampu. Paula se levantou e avisou que ia ao banheiro.

Fechei os olhos e saboreei aquele momento. O melhor momento, por sinal. Quando você sabe que algo está na iminência de acontecer é só esperar um pouco. Algo muito bom. Eu estava precisando daquilo.

Abri os olhos e ergui a cabeça no momento em que ouvi o ruído da porta do banheiro. A tempo de ver Paula surgir por ela. Como uma vertigem. Vestida apenas com seus brincos (AQUINO, 2011, p. 69).

As palavras da conversa cedem lugar às fonéticas dos corpos que se tocam e gemem. A fascinação de Ivan pela mulher é identificada na expressão: “A primeira vez que você vê nua uma mulher que deseja”. Enquanto ela retira ousadamente suas roupas, o narrador despe sua amada, por meio do seu foco detalhista. Ela percebe isso e sua ousadia ganha o contraste da timidez. A linguagem dos corpos-exploração que estão lado a lado é composta pela ausência das palavras, proporcionando um silêncio sedutor à uma cena vagarosa. Quando ele interrompe o silêncio, a interjeição “shhh” impõe uma quebra tanto à frase – “Quer dizer, eu sei que vai parecer um lugar-comum, mas é um casamento fali...” –, quanto às preocupações do herói. A lentidão do tempo, inclusive, remete à distensão de Ivan. Mas uma vez o silêncio sedutor é instalado pelo dedo em riste de Paula que cobre os lábios do parceiro. Ela, meticulosamente, abre os botões da camisa e beija o peito do herói, com doçura e “suavidade” violenta, atos de uma mulher fatal: sua habilidade sedutora e sua função como espiã alude à *femme fatale* do romance policial *noir*.

A nudez parcial ou total dos heróis provisórios de Aquino é expressão máxima da humilhação. Estes personagens são expostos em suas fragilidades interiores e exteriores, o eu psíquico e o eu social são descortinados. Na cena da primeira noite entre Ivan e Paula, essa humilhação é reforçada e aprofundada pelo tom irônico da narrativa. A sensação de relaxamento recebida por Ivan – livramento da pressão e de felicidade – é enganosa, apesar de necessária para que ele desse prosseguimento aos seus planos. Mesmo que Paula seja uma garota de programa contratada por Alaor para espionar Ivan, este ainda não sabe, mas se apaixona intensamente. Ela, entretanto, quer revê-lo, não apenas para desfrutar do prazer físico, mas também para espioná-lo, enredando-o ainda mais nos mecanismos de controle dos homens do crime organizado.

A terceira cena do desnudamento do herói está no capítulo 12 e narra o último encontro entre Ivan e Paula. Os excertos abaixo não trazem a cena completa, pois ela é longa, porém presumimos que sua parte principal já nos é suficiente para uma análise crítica.

Estou vendendo a minha parte. Não tem mais nada que me prenda em São Paulo. Quero começar uma vida nova bem longe daqui. Você vem comigo?
 O rosto de Paula se tornou afogueado, como acontecia quando ela ficava excitada.
 Eu não posso largar tudo assim, Ivan, de uma hora pra outra.
 Pode sim, Paula. É só querer.
 Eu a puxei para dentro da banheira e a beijei. A toalha se desprendeu de sua cabeça e caiu na água. Ficamos abraçados por um tempo. Paula suspirou. E disse:
 Eu preciso de um tempo, Ivan. Essa é uma decisão séria.
 Eu sei que é. Só que eu não tenho muito tempo.
 Ela olhou para o meu rosto.
 Está acontecendo alguma coisa?
 Não. Mas o meu tempo é curto.
 Paula livrou-se do abraço e girou o corpo para encostar-se no lado oposto da banheira. Ficou de frente para mim, séria.
 Por que essa pressa toda?
 Não dá para explicar agora, Paula, é uma história complicada.
 Eu quero saber o que está acontecendo.
 Um dia vou te contar tudo, mas não agora (AQUINO, 2011, p. 106).

A cena é constituída de modo a sugerir o envolvimento sexual entre Ivan e Paula, mas não é isso que acontece. O espaço privado, representado pelo banheiro, banheira e quarto, não é local para a intimidade dos corpos e sim para que um diálogo seja travado, cuja temática é o destino do herói. A face corada da mulher, por exemplo, que parece aludir ao prazer sexual – “O rosto de Paula se tornou afogueado, como acontecia quando ela ficava excitada” –, nada mais faz do que reproduzir sua perturbação emocional diante da proposta do seu interlocutor. O abraço e o beijo do herói na amante – “Eu a puxei para dentro da banheira e a beijei” –, apenas simula a concordância entre o casal, porém, na realidade, é uma tentativa por parte do macho de comandar os sentimentos e as vontades da mulher, considerando que ela se nega a

acompanhá-lo em suas aventuras. A aparente concordância entre as personagens esconde a discordância, o afeto cede lugar à uma violência simbólica, e o narrador usa a cena para legitimar suas escolhas morais perante o leitor. O diferente tempo dos personagens deflagra as contradições da cena.

O ar do banheiro estava denso, impregnado pela fragrância de pinho que a água exalava. Paula se inclinou e segurou meu rosto entre as mãos.
 Qual é o problema, Ivan? Acho que eu tenho o direito de saber, não tenho?
 Eu te conto tudo assim que a gente estiver longe daqui, eu prometo.
 Ela ainda olhou para o meu rosto por mais alguns segundos antes de levantar-se e sair da banheira.
 O que quero saber é se você vai embora comigo, falei.
 Não sei, Ivan. Eu preciso de um tempo pra pensar.
 Paula enrolou uma toalha no corpo e usou os dedos para friccionar com vigor os cabelos ruivos. Depois me olhou com uma expressão intrigada e saiu do banheiro.
 Eu sabia que jamais contaria a verdade a ela. Tinha perdê-la. Longe de São Paulo, eu teria tempo de sobra para inventar uma história que a convencesse.
 Ouvi o barulho do metal se chocando contra o carpete do quarto bem no instante em que me levantava na banheira. Quando cheguei à porta, Paula estava em pé ao lado da cama, ainda enrolada na toalha. Segurava minhas roupas e olhava fixamente para o objeto caído à sua frente. O trinta e oito que eu comprara horas antes.
 O que é isso, Ivan?
 Entrei no quarto e peguei o revólver.
 É pra me proteger, Paula.
 Proteger do quê? Tem alguém te ameaçando?
 Me senti ridículo por estar nu e com a arma na mão diante dela.
 Já falei, Paula, não dá pra explicar agora.
 Eu não vou pra lugar nenhum se você estiver com essa arma.
 Olhei para o revólver e o coloquei sobre a mesa.
 Eu só preciso dele enquanto estiver por aqui.
 Depois eu jogo fora, juro.
 Você fez alguma coisa errada, Ivan?
 Confie em mim, Paula. Você vai entender tudo na hora certa
 Tem certeza de que você não quer me contar o que está acontecendo?
 Estendi a mão na direção de seu rosto, mas ela recuou. Estava assustada.
 Eu voltei ao banheiro e peguei uma toalha para me enxugar. Quando retornei ao quarto, Paula, já vestida de calcinha e sutiã, escovava os cabelos diante do espelho.
 Eu me aproximei e abracei seu corpo por trás.
 Vamos embora daqui. Eu dou minha palavra que depois te explico tudo.
 Ela olhou para o meu rosto no espelho.
 Para onde a gente vai? (AQUINO, 2011, p. 106).

Enquanto Ivan e Paula estão juntos, na banheira, o tempo parece se alongar, sem demora: “Meus dedos estão ficando enrugados, ela disse” (AQUINO, 2011, p. 104). Os corpos relaxados e silenciosos parecem estar ajustados ao tempo da monotonia: “Ficamos abraçados por um tempo”. Rapidamente, o que é compartilhado pelo casal fica desajustado, devido à verbalização do interesse do herói: “Quero começar uma nova vida bem longe daqui. Você vem comigo?” e “O que eu quero saber é se você vai embora comigo”. A aproximação física dos personagens é trocada pelo distanciamento, simbolizando o desacordo entre eles: “Paula livrou-se do abraço e girou o corpo para encostar-se no lado oposto da banheira. Ficou de frente para

mim, séria”. A monotonia cede à variação das temporalidades dos personagens. Paula responde à proposição do herói com as seguintes expressões, todas elas articulando a necessidade de alargamento da dimensão temporal: “Eu não posso largar tudo assim, Ivan, de uma hora pra outra”, “Eu preciso de um tempo, Ivan” e “Eu preciso de um tempo para pensar”. Em contrapartida, Ivan é assolado pela urgência, pela compressão do tempo que recai sobre si: “eu não tenho muito tempo” e “o meu tempo é curto”. As temporalidades de lentidão (Paula) e urgência (Ivan) friccionam a relação de confiança do casal.

Logo, os interesses e as posturas corporais dos personagens estão voltadas umas às outras não pela afetividade ou pela empatia, mas pela violência. Ele puxa (ato de obrigar, impor algo sobre outra pessoa) a parceira, enquanto ela se permite ser puxada ao encontro do homem apenas para seduzi-lo e, assim, cumprir seu papel de detetive espia. Quando a espionagem é ameaçada – pelo fato de Ivan dizer que vai embora da cidade –, ela mostra repulsa ao herói, afastando-se dele, encarando-o à distância: “livrou-se do abraço e girou o corpo para encostar-se no lado oposto da banheira” e “[...] saiu do banheiro”. O olhar paranoico-detetivesco do herói narrador faz questão de salientar que ele é observado pela mulher, ou seja, enquadrado diretamente por ela, sendo que nada é interposto entre o ângulo de observação da mulher e o herói acossado: “Ela olhou para o meu rosto”, “Ficou de frente pra mim, séria”, “Paula se inclinou e segurou meu rosto entre as mãos”, “Ela ainda olhou para o meu rosto [...]”, “depois me olhou com uma expressão intrigada e saiu do banheiro”.

Um dos aspectos da humilhação do herói nesta cena de *O Invasor* está insinuado pela recusa da amante em convergir seu destino ao do herói. Deste modo, fica evidente que não há uma relação de lealdade entre ambos – “Confia em mim, Paula”. O valentão que compra um revólver para liquidar seus inimigos é desonrado por uma simples mulher (garota de programa). Isso é ainda mais reforçado no desfecho da cena, quando ela simula que iria acompanhá-lo em sua “vida nova”, em seu novo destino – “Para onde a gente vai?”. Ela finge, aqui, uma parceria que de fato não existe, a partir de uma adesão mentirosa à proposta do herói, como será desvelado nos capítulos subsequentes. Se Ivan esconde os motivos de seu desejo de fuga, ela esconde sua identidade de garota de programa e espia contratada por Alaor. Ambos mentem e, por isso, a fidelidade é colocada em xeque pelo narrador.

Outro aspecto da humilhação decorre no trecho onde o herói é contemplado em sua nudez física (sem roupas) e simbólica (sem o revólver) pela amante espia: “Quando cheguei à porta, Paula estava em pé ao lado da cama, ainda enrolada na toalha. Segurava minhas roupas e olhava fixamente para o objeto caído no chão à sua frente. O trinta e oito que eu comprara horas antes” (AQUINO, 2011, p. 106). Diante dessa exposição, Ivan experimenta um estado de

ridicularização, vergonha e pequenez ante os olhares atentos de Paula: “Me senti ridículo por estar nu e com a arma na mão diante dela”. A mulher observa a nudez de Ivan não do ponto de vista de quem o seduz, mas sim de quem avalia sua condição física e moral. Ela segura a vestimenta de Ivan e o examina em sua nudez, situação que o torna igual às pessoas que pertencem às diferentes classes sociais e econômicas. Se aventamos que o objetivo do herói narrador é narrar suas memórias com a finalidade de reconquistar sua honra e seu *status* social e econômico perante a classe média paulistana, o trecho em questão promove o contrário. O herói desnudo e desarmado é enquadrado pelo olhar analítico de uma mulher que lhe é desleal. Ela ainda lança sobre Ivan a força de uma interrogação violenta: “O que é isso, Ivan?”. Inquire como um homem bem sucedido na sociedade chegou à um estado de desespero. Depois desse acontecimento, ela fica assustada e o herói não tem mais o poder para puxá-la ao seu encontro, como fizera antes: “Estendi a mão na direção de seu rosto, mas ela recuou”. Depois disso, ela só consegue ver o herói com a mediação de um objeto: “Ela olhou para o meu rosto no espelho”. É o espelho que suaviza a decadência do herói sob a ótica da mulher, além de delimitar a compreensão fragmentada do real pelo autor.

Levando em consideração importantes aspectos da narrativa, Ivan é um personagem submerso numa trama *noir*. Ele entra no submundo do crime por interesse de mercado, pensando que compraria um crime de encomenda e depois estaria são e salvo. Mas não é isso que acontece. Conforme a narrativa vai avançando, Ivan cada vez mais vai se envolvendo nas rédeas do crime. Se no início do romance ele é apenas um engenheiro que atua como autor intelectual de um crime, sendo que ele contrata alguém para matar, no desfecho ele está preso e, possivelmente, alguém poderá matá-lo – o suspense aparece no último capítulo, por isso, não sabemos o que acontecerá com Ivan, cabendo ao leitor-intérprete decidir sobre isso. Se no início da narrativa Ivan faz o percurso do criminoso, no final faz o vítima. E, como narrador, simula o papel de um investigador que deflagra ao leitor os meandros do submundo da criminalidade, mas não faz isso motivado por uma crítica social e política, mas simplesmente por ressentimento, por malevolência. Neste sentido, ainda que a ambientação de *O Invasor* pertença ao gênero policial *noir*, a narrativa é constituída por um herói que não tem apenas interesse em replicar o criminoso, mas também a vítima. Esses movimentos tem como único intuito a manutenção de seu *status* a luta pela sobrevivência em uma sociedade perversa. Aquino, mais uma vez, parodia a ficção *noir* para questionar os meandros de uma violência arraigada à sociedade brasileira. Temos, diante de nós, uma literatura que não foge às interrogações de cunho social e político, intensificadas graças à estratégia irônica que percorre toda a escrita do autor.

4.5 *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

4.5.1 Enredo e vozes narrativas

A fábula de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* trata sobre “um período de aventura irresponsável” (AQUINO, 2005, p. 165) do herói Cauby. É uma “história do homem de alma amarrotada que caiu em desgraça na cidade, e do seu amor por uma mulher tocada de luz e sombra” (AQUINO, 2005, p. 227), frase que faz referência aos dois personagens que constituem o centro de gravidade da narrativa: Cauby, o herói do romance, fotógrafo profissional, homem de interior conturbado, por isso “alma abarrotada”, cuja trajetória durante a narrativa é de “desgraça”; e Lavínia, garota de programa, mulher do pastor Ernani e portadora de transtorno bipolar, e que, sob a ótica de um narrador apaixonado, é dona de uma “luz particular” (AQUINO, 2005, p. 18), algo que contrasta com o cenário de desolação da cidade, mas também dona de “olhos grandes e escuros”, “olhos que tinham antiguidade e abismos” (AQUINO, 2005, p. 13, 16), ou seja, uma mulher de grandes vazios existenciais.

Cauby é um forasteiro que migra para uma pequena cidade do interior da região amazônica oriental, no estado brasileiro do Pará, tendo em vista fazer um livro de fotografias das garotas que sobrevivem do mercado do sexo – “as mariposas do garimpo” (AQUINO, 2005, p. 166) –, sob patrocínio de uma agência francesa: “Eu trabalhava num livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todas muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida” (AQUINO, 2005, p. 24).

Diante desse desafio profissional, Cauby realiza uma trajetória que resulta em uma ruína de duplo aspecto. É envolto em uma paixão avassaladora por Lavínia, vivenciando um “amor que vira peste” (AQUINO, 2005, p. 47). Segundo Lara, “Cauby não acredita no amor, porquanto, é um admirador da beleza, mas, ao se deparar com uma mulher imprevisível com Lavínia, perde o controle de seu destino e mergulha em uma história de amor sem limites, anulando-se e desafiando a morte” (2014, p. 88). Também compartilha das crises profundas de uma arena – a cidade paraense –, acometida por “um novo surto de prosperidade” (AQUINO, 2005, p. 12), ou seja, por um crescimento econômico provocado pela retomada das atividades do garimpo, cenário onde se dá o conflito de classes entre mineradores e garimpeiros, no contexto de uma prosperidade que vira peste, ou seja, um lugar que “cresce economicamente graças à sua degradação” (AQUINO, 2005, p. 75).

Lara defendeu a ideia de que *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* trata sobre uma “tragédia contemporânea” (2014, p. 68, 85), associando este romance com as

dimensões trágicas de *Édipo-Rei*, de Sófocles (LARA, 2014, p. 89-93). Cauby é apresentado como um personagem em uma “situação de equilíbrio” ao seguir seu destino e aceitar trabalho em uma cidade violenta, mas encontra o “desequilíbrio” ao apaixonar-se por Lavínia (2014, p. 88). Cauby é “o herói trágico”, sendo que “sua tragédia é a tomada de consciência do seu desejo de aniquilação e alteração inalcançadas” (LARA, 2014, p. 89). Barbosa sugeriu que o romance de Aquino faz um “discreto diálogo com a tragédia” e apresenta “tom trágico”, e chega a citar o “destino trágico” de Cauby (2006, p. 197, 198). Nakamura (2019, p. 71), por sua vez, admitiu que o narrativa assemelha-se estruturalmente à tragédia grega, por conta do destino trágico que apareceria no plano do conteúdo. Há pelo menos dois equívocos nesta leitura sobre o romance. O primeiro deles, é conceber a vida de herói antes de ingressar na cidade do garimpo como a de um “cidadão exemplar” (LARA, 2014, p. 89) ou de um sujeito equilibrado. O segundo é que as narrativas policiais não operam com a ideia de trágico e tragédia, considerando que os romances de Aquino são versões parodísticas dos romances policiais *noir*. Do ponto de vista da teoria, não faz sentido falar em tragédia porque a dimensão central da tragédia clássica – a luta cega, movida pelas paixões, contra um destino previamente determinado pelos deuses, alheio ao conhecimento humano – desapareceu completamente do mundo moderno. Nesse nosso mundo podemos falar nas “forças cegas do destino”, por exemplo, mas não que elas determinam o caráter trágico de nossa existência, pois, ao contrário da tragédia clássica, essas forças não assume um caráter objetivo e concreto.

O nó da narrativa ocorre quando Cauby se envolve emocional e sexualmente com Lavínia, casada com Ernani. Este homem representa, na vida da mulher, o pai, o marido e o pastor. O triângulo amoroso Cauby-Lavínia-Ernani é tido como a base para o desenvolvimento da narrativa, conforme sugerido Souza (2013, p. 44), Felício (2013, p. 69-70, 107), Lara (2014, p. 76) e Dalcin (2015, p. 63). *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é, inclusive, tratado como uma narrativa amorosa por Tezza (2010, p. 72) e por Nakamura (2019, p. 73).

No que diz respeito às análises críticas de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, Barbosa (2006) estudou a literatura de angústia representada nos protagonistas, Moreira (2007) interpretou Lavínia como metáfora do povo brasileiro, Galessio (2009) mostrou as possibilidades de vida podem atravessar uma narrativa demarcada pela violência de inúmeros tipos, Tezza (2010) encetou a possibilidade da conjugação da tradição regionalista nos romances de Aquino, Souza (2013) ressaltou os temas da violência, do silêncio e da melancolia, Felício (2013) destacou a dualidade feminina, Lara (2014) enfatizou o elemento trágico, Dalcin (2015), por sua vez, a linguagem cinematográfica, Rocha (2015) dedicou-se à construção espacial presente na obra, e Nakamura (2019) enfatizou a associação das formas e

representações do amor na narrativa. Sendo assim, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* ainda não foi analisada pela crítica literária com sendo uma narrativa que realiza uma inversão irônica do romance policial *noir*, e isto a fim de interrogar a sociedade brasileira contemporânea a partir de uma crítica social e política. Essa é nossa proposta, interpretando o romance de Aquino como contendo dois núcleos dramáticos – o erótico e o político – entrelaçados no fio narrativo de maneira dialética.

Até aqui a recepção crítica que enfatiza a história de amor do romance de Aquino, tem relegado o elemento policial ao segundo plano, minimizando, assim, sua ambientação *noir*. Nestes casos, a temática do amor recebe o *status* de melodrama, sendo reduzida a um mero acessório da narrativa, conforme crítica feita por Nakamura (2019, p. 21). Dalcin (2015), por exemplo, afirmou que a trama do romance é constituída de uma relação amorosa, além de assassinatos e de um matador de aluguel, importados do suspense e do enredo policial, defendendo a hipótese de que

[...] o romance usufrui de uma temática banal, próxima ao melodrama, através da história de amor entre Cauby e Lavínia, para camuflar uma problemática social, marcada pela disputa de poder do garimpo e pelo abandono do estado em rincões perdidos no interior do Pará, no que se pode chamar de nova Serra Pelada (2015, p. 91).

Ainda que a violência seja um dos aspectos analisados no estudo, Souza, por sua vez, argumentou que há uma virada temática na produção do escritor: “o romance escolhido como objeto deste trabalho está fora da tradição do romance policial que o autor vinha seguindo até então” (SOUZA, 2013, p. 20), e defende que a narrativa é antes de tudo uma história de amor, sendo que o foco principal se concentraria no romance entre o fotógrafo Cauby e Lavínia, ex-prostituta e mulher de Ernani. Segundo Souza (2013, p. 44), o enredo de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é constituído de várias tramas que, em diferentes momentos servem de escada umas às outras. Seria um romance que aborda, essencialmente, “o amor e os prejuízos por ele causados. Todos imersos em silêncio, violência e melancolia” (SOUZA, 2015, p. 44). Outro tipo de abordagem realizada pela crítica relaciona a temática do amor à forma do romance, conforme sugestão de Nakamura:

[...] o amor não pode ser entendido como uma temática com pouca significância situada em segundo plano, uma vez que se configura ao longo de todo enredo, estrutura a história dos protagonistas Lavínia e Cauby, acirra o conflito interior das personagens principais e relaciona-se, para nós, com a forma do romance. É justamente essa ideia de amor ligado à forma que consiste a hipótese deste trabalho e sua originalidade também (2019, p. 21).

Assim, para aquele estudioso, o discurso erótico-amoroso percorre todo o plano dramático de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. No entanto, apesar dele frisar a importância da temática da barbárie, não a enxerga de maneira juxtaposta à temática do amor, mas ambas são tratadas de maneira dual, dicotomizadas. Vale frisar que a dicotomia entre Bem *versus* Mal ou, no caso, ocupadas pelo amor erótico *versus* violência, não caracteriza nenhum dos textos literários de Aquino, nem mesmo seus contos (MENDES, 2014). Nas palavras de Galesso,

A obra de Aquino é um combate contra o juízo. Não há uma disputa entre bem e mal e, no final, alguma dessas forças vence, nem se referencia a experiência a uma transcendência, pois é baseado na própria experiência, e não fora dela, que é possível afirmar se ela faz produzir ou reproduzir. O combate é pela vida, para a vida prosseguir, embora os próprios personagens fiquem entre combater e julgar [...]” (2009, p. 42).

Ainda assim, o trabalho de Nakamura (2019) ganha destaque por enfatizar que o amor não é tema secundário, mas basilar no romance de Aquino. Não desconsiderou o autoritarismo inerente à sociedade brasileira, frisando que “[...] a violência estrutura os elementos da narrativa, isto é, da linguagem, e dela se obtém uma linguagem própria, que é a linguagem da violência, com uma atmosfera sobrecarregada na diegese” (NAKAMURA, 2019, p. 65), apesar de colocar a violência sob segundo plano, apenas como arena onde se desenrola o amor erótico entre Cauby e Lavínia.

De nossa parte, compreendemos que amor e violência não devam ser tratados de maneira dicotômica em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, como sugere Nakamura –“A dicotomia amor x violência, enredada pela mimese no discurso, constitui não só as histórias como também o teor impregnado por ela no romance” (2019, p. 65) –, mas sim tratá-los sob uma perspectiva dialética. Isto quer dizer que o amor retratado no romance não está isento de certas marcas da perversidade, como a obsessão ou o sentimento de posse que Cauby demonstra por Lavínia, ambos articulados por uma postura machista e patriarcal por parte do herói. Também sugere que a violência adquire certas marcas de um amor que não é meramente romântico ou pequeno-burguês, mas sim determinado pela lógica do capital, ou seja, por uma violência legitimada pela paixão humana, pelo desejo de conquistar e dominar o objeto amado.

Segundo Galesso, na literatura de Aquino convivem violência e amor: “O autor joga com essas forças – cria amores cruéis e violências sedutoras” (2009, p. 7). Esta pesquisadora chama o amor interrogado pelo romance de amor vira-lata: “[...] o amor vira-lata é vivido solitário; as dores e as dificuldades não são partilhadas, são vividas no silêncio. É um amor

triste. O que se passa no corpo não é colocado no jogo da relação, então não afeta o outro, é abafado. Parece haver a ilusão de que assim se será poupado dos sofrimentos”(GALESSO, 2009, p. 35). Sendo assim, o amor é tratado de modo irônico em toda a narrativa de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, como expresso em seu desfecho: “[...] o romance poderia ser considerado um romance romântico, o que na realidade não é, entretanto a última frase do livro torna-se irônica por finalizar um texto de estrutura tão realista – ‘Eu chamo de amor’ (AQUINO, 2011, p. 229)” (FELICIO, 2013, p. 78). Tezza afirmou que “nesse último romance de Aquino, o que fica evidente, quanto à questão do espaço que nos interessa, é a sutileza com que uma história ‘banal’ de amor se constrói num ambiente hostil a ponto de entrar numa dinâmica quase simbiótica com aquele espaço” (2010, p. 81).

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios é um romance que faz uso de técnicas variadas: Souza (2013, p. 44) mostrou que ele flerta com o jornalismo e com o cinema; Dalcin (2015) frisou que ele traz uma linguagem literária que incorpora a linguagem fotográfica e a cinematográfica, sendo esta última também citada por Felicio (2013, p. 71).

Como percebido por Dalcin (2015, p. 64-65), o discurso narrativo é composto de períodos curtos, sem longas descrições, algo que proporciona um ritmo dinâmico, acentuado pelas mudanças bruscas das cenas, e pelo movimento do foco narrativo, que requer a atenção do leitor. Souza (2013, p. 72) enfatizou a concisão e a rapidez da narrativa.

De acordo com Nakamura (2019, p. 60-61), há dois planos no romance. No primeiro deles é narrada a história de amor de Cauby e Lavínia num vilarejo ambientado pelos conflitos entre garimpeiros e mineradora, o que equivale a uma segunda história do mesmo plano, amarrada na história principal. No segundo plano, por sua vez, Cauby relata sua própria história, contando suas aventuras amorosas com Lavínia, mas também os conflitos violentos do local. Essas duas histórias, segundo o estudioso, se justapõem no mesmo fio narrativo. No entanto, discordamos que amor e violência devam ser tratados de maneira dicotômica em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, como sugere Nakamura –“A dicotomia amor x violência, enredada pela mimese no discurso, constitui não só as histórias como também o teor impregnado por ela no romance” (2019, p. 65) –, e sim dialética. Isto quer dizer que o amor retratado no romance não está isento de certas marcas da perversidade, como a obsessão ou o sentimento de posse que Cauby demonstra por Lavínia, ambos articulados por uma postura machista e patriarcal por parte do herói. Também sugere que a violência adquire certas marcas de um amor que não é meramente romântico ou pequeno-burguês, mas sim determinado pela lógica do capital, ou seja, por uma violência legitimada pela paixão humana, pelo desejo de conquistar e dominar o objeto amado. Por isso, o amor é tratado de modo irônico em toda a

narrativa, como expresso em seu desfecho: “[...] o romance poderia ser considerado um romance romântico, o que na realidade não é, entretanto a última frase do livro torna-se irônica por finalizar um texto de estrutura tão realista – ‘Eu chamo de amor’ (AQUINO, 2011, p. 229)” (FELICIO, 2013, p. 78). Tezza afirmou que “nesse último romance de Aquino, o que fica evidente, quanto à questão do espaço que nos interessa, é a sutileza com que uma história ‘banal’ de amor se constrói num ambiente hostil a ponto de entrar numa dinâmica quase simbiótica com aquele espaço” (2010, p. 81).

Dalcin (2015, p. 70-71) sugeriu que as duas vozes narrativas do romance, a voz em 1ª pessoa (capítulos I, II e IV) e a voz em 3ª pessoa do discurso (capítulo II), pertencem ao herói Cauby. Argumentou que o estilo do narrador protagonista é estilo é jornalístico e remete aos movimentos de uma lente fotográfica (DALCIN, 2015, p. 65, 68-70). O narrador é chamado na dissertação de Dalcin como “narrador fotógrafo”, “narrador-câmera” (2015, p. 68, 72).

O percurso existencial do narrador e sua relação com o outro se dão, muitas vezes, no intuito de incorporar imagens ao seu álbum particular, repercutindo até mesmo na forma de este narrar, pois a descrição das fotografias acarreta uma profunda carga imagética, a opção por períodos simples implicam em um maior impacto dessas imagens (DALCIN, 2015, p. 70).

Assim, segundo Dalcin (2015, p. 70-72), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* seria uma narrativa composta por um enquadramento fotográfico que contém dois planos: o primeiro foca o que acontece concomitantemente à narração, sendo que o tempo da narração ocorre no presente; o segundo, diz respeito ao processos de rememoração (memória afetiva) do protagonista, quando resgata sua história com Lavínia e também fornece detalhes de sua vida pregressa (passado). Deste modo, a narrativa é uma “decadência documentada” (DALCIN, 2015, p. 69) por um narrador que incorpora uma linguagem fotográfica ao texto que quando colocada em movimento se aproxima do cinema.

Dalcin (2015, p. 79) indica que há no capítulo 2, narrado em 3ª pessoa, a permanência das marcas do narrador em 1ª pessoa, tais como: o uso dos parênteses, o itálico, o uso dos dois pontos, o não uso do travessão para indicar diálogo, o tom narrativo da voz em 1ª pessoa e a sobreposição de imagens através da justaposição. A 3ª pessoa do discurso, então, para Dalcin (2015, p. 82) é uma perspectiva estratégica do discurso do narrador-fotógrafo, sendo que o que difere o discurso em 1ª pessoa do discurso em 3ª pessoa é a troca de lentes do narrador. Esta proposta hermenêutica é interessante pois justifica o lugar do capítulo II e da voz narrativa em 3ª pessoa no todo do romance, já que o capítulo II parece um bloco à parte em relação aos outros capítulos. Concordamos que o narrador é um fotógrafo que “relaciona a sua experiência às

fotografias que tirou” (DALCIN, 2015, p. 68), ressaltando que isso só acontece em 1ª pessoa do discurso, e também assentimos que os movimentos das vozes narrativas se parecem com os de uma lente fotográfica, ponto ressaltado por Dalcin (2015, p. 70) e também por Souza (2013, p. 88-89). No entanto, acreditamos que os traços comuns entre o narrador em 3ª pessoa do discurso e o narrador protagonista sejam insuficientes para argumentar em favor de um único narrador, ainda mais pensando que um narrador protagonista, “um homem profundamente envolvido numa turbulenta história de amor que resulta numa série de traumas, reais e legítimos, que uma pessoa pode sofrer” (SOUZA, 2013, p. 92), tão cheio de interesse por sua amada, possa ter narrado um trecho em 3ª pessoa onde um exame frio e um olhar jornalístico sobre Lavínia são perceptíveis. Concordamos com Souza (2013, p. 53-54, 103) e Felício (2013, p. 71, 91) que Cauby se afasta da narração no capítulo II e só vai reassumi-la no capítulo III. De acordo com Felício

[...] na maior parte do romance, Cauby é o narrador em primeira pessoa, mas quando a história de Lavínia vai ser contada, surge um narrador em terceira pessoa que assume um papel privilegiado, pois não apenas mostra todo o campo de ação que circunda a personagem como revela o que ela está sentindo ou pensando (FELÍCIO, 2013, p. 91).

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios é uma narrativa de memórias: “o discurso memorialístico predomina no romance” (BARBOSA, 2006, p. 199). Ela reúne dois tipos de memórias. A primeira delas é uma memória ressentida de um sobrevivente e encontra-se nas partes I, II e IV do romance, narrada em 1ª pessoa do discurso pelo narrador protagonista. No passado narrativo, o narrador protagonista relata as múltiplas desgraças que teve de enfrentar para sobreviver, originadas por sua paixão por Lavínia, mulher casada com um pastor evangélico, e por isso, uma mulher proibida, interdita por uma sociedade moralista. Esta memória é dominada pelo ressentimento de tipo social, no sentido de raiva ou irritação por parte do narrador protagonista, por se considerar injustamente rejeitado pelos moradores da cidade, algo que custou seu afastamento físico e o fim de sua relação com a amada Lavínia, e também a perda dos seus bens materiais e de seu olho direito. O narrador aqui se coloca na posição e vítima para conseguir a atenção do leitor. Narra também para se vingar, ainda que de maneira impotente, de uma sociedade que quis matá-lo, mostrando que sobreviveu aos desafios que lhe foram impostos. Esta história é intercalada com relatos sobre o presente narrativo do narrador protagonista, estando como hóspede na pensão de dona Jane, na mesma cidade onde viveu suas aventuras com Lavínia; ele foi acolhido pela proprietária da pensão após ser vítima de apedrejamento pelos habitantes da cidade (AQUINO, 2005, p. 213). Neste tempo narrativo, o narrador descreve a continuidade da luta entre mineradores e garimpeiros, intercalando com o

relato de Seu Altino (hóspede na pensão) sobre seu amor fracassado com Marinês, fazendo isso, talvez, para ressignificar sua condição de amante desolado sem Lavínia. O principal ponto de vista da narrativa, e temos um tom irônico por parte do autor, é o de um fotógrafo cego de um olho: “Ele já não vê a imagem inteira, sua capacidade de focar (e registrar) foi comprometida – nada mais irônico. Não há apenas filtro no relato, mas também rasuras permanentes que precisam ser consideradas” (SOUZA, 2013, p. 93).

A segunda memória é jornalística, narrada em 3ª pessoa do discurso – parte II do romance – por um narrador onisciente intruso, um narrador convencional que tenta reconstruir por meio de uma ótica policial-investigativa os antecedentes históricos de Lavínia. Aqui a narração não procede de Cauby.

O que as memórias dos dois narradores têm em comum é o interesse pelo passado de Lavínia, sendo que a voz narrativa em 1ª pessoa enfoca esta personagem em sua relação com Cauby (seu amante), e a voz narrativa em 3ª pessoa destaca aquela mesma personagem em relação com Ernani (aquele que cumpre as funções, na vida dela, de pai, pastor e marido). As duas vozes narrativas querem reconstruir as memórias perdidas de Lavínia, já que no desfecho do romance ela aparece “Sem memória, sem lembranças, sem passado. Uma mulher em branco, com pouquíssimas informações além do nome, que nem era seu nome verdadeiro, afinal. Uma criatura preservada em suspensão no nevoeiro dos barbitúricos, à espera de ser identificada” (AQUINO, 2005, p. 225). Sugerimos, então, que *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é um esforço por parte dos narradores em escrever parte da história de Lavínia, ligada tanto à Cauby (partes I, II e IV), quanto à Ernani (Parte IV), com a finalidade de contribuir com a recuperação da memória da personagem feminina em destaque.

Como apontado por Souza (2013, p. 103), o discurso do narrador protagonista é centralizado no seu sentimento por Lavínia e nas consequências desse relacionamento, enquanto o discurso do narrador em 3ª pessoa, pelo narrador onisciente intruso, afasta Cauby de Lavínia e mostra os sentimentos dela por outros homens, sendo violentada por alguns deles. A mudança de foco narrativo trata de acentuar, segundo Souza (2013, p. 103), o distanciamento seguro que Cauby mantém de Lavínia e Ernani.

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios está dividido em quatro partes que se estendem ao longo de 229 páginas, em um total de quinze capítulos. Os títulos são “O amor é sexualmente transmissível” (parte I), “Carne-viva” (parte II), “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo” (parte III) “Poema escrito com bile” (parte IV ou epílogo), e podem funcionar como sínteses dos acontecimentos e/ou como metáforas. Segundo Souza (2013, p. 58), podemos ver nesses títulos uma gradação dos movimentos da narrativa. Num primeiro momento, eles

definem a tonalidade dos trechos abordados e, colocados lado a lado, mostram as movimentações das personagens que foram agredidas pela vida seja por meio do sexo (parte I), por histórias demarcadas pelas perdas (parte II), por vidas que não obedecem aos códigos habituais e que, portanto, são submetidas ao julgamento, punição e destruição (parte III) e, por fim, ocorre a redenção da poesia e da dor (parte IV). Discordamos, no entanto, que a redenção esteja presente nas narrativas de Aquino, mas preferimos pensar que a parte IV deva ser compreendida como um trecho que trata sobre a ressignificação da violência incluindo as esferas da poesia e da dor.

“O amor é sexualmente transmissível” trata sobre a centralidade de uma sexualidade mercantilizada e, conseqüentemente, determinada pela lógica da sujeição, nas relações e nas vidas dos personagens. Por exemplo, como observado por Souza (2013, p. 52), Seu Altino e Marinês vivem um amor platônico, à sombra da virgindade dela; Cauby usa o sexo intenso como termômetro de sua relação com Lavínia; Chang é homossexual e pedófilo; Viktor Laurence é assexuado. Os movimentos dos personagens, nesta parte do romance, estão necessariamente ligados às paixões, em suas afeições eróticas e não eróticas, e sobre as conseqüências negativas que tais vícios causam nos envolvidos. Em “Carne-viva”, “as vidas de Ernani e Lavínia são contadas a partir das suas perdas” (SOUZA, 2013, p. 57). A vida de Lavínia é retratada desde o nascimento e a de Ernani a partir de sua paixão pela igreja e por Lavínia. Em “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”, como observado por Souza (2013, p. 58), temos a dilaceração da cidade e dos personagens, estando estas últimas conscientes de que suas ações estão conduzindo-as para a ruína, porém, não param nem mudam de rota. Há no título uma referência à Sodoma que, de acordo com o Antigo Testamento judaico cristão, foi destruída pelo fogo como forma de punição às diversas formas de violência cometidas por seus moradores; “Poema escrito com bile” é um epílogo dedicado ao reencontro entre Cauby e Lavínia, ocorrido em um hospital psiquiátrico. Após Cauby ter resistido à um apedrejamento e Lavínia a um aborto e sessões de eletrochoque, as desgraças pessoais de ambos são ressignificadas através de um encontro que aciona, com um tom irônico, as temáticas da poesia (amor) e da dor humana. Souza (2013, p. 58), ressaltou que a bile, mencionada no título dessa quarta parte, é um líquido alcalino e amargo produzido pelo fígado e que tem como função, dentre outras coisas, evitar que alimentos apodreçam no corpo humano. De acordo com a metáfora, o que sobra da relação entre Cauby e Lavínia, pós-desgraça vivida em Sodoma (referência à cidade do garimpo), é a luta para se manterem vivos fisicamente, ainda que em condições precárias, e, no caso de Cauby, agora segundo a leitura de Souza (2013, p. 55-58), a luta para salvar a pessoa que ele conhecia e a paixão que eles viveram em pouco mais de um

ano. Neta última parte do romance, Souza (2013, p. 55-56) sugeriu que a narração ganha forte tom melancólico, designado pela não superação da perda de uma relação intensa, como no passado, entre Cauby e à Lavínia.

As partes I, III e IV são narradas em 1ª pessoa, sendo que a voz do narrador protagonista se identifica com a do herói Cauby, um fotógrafo paulista que resolveu tentar a vida numa cidade do interior do Pará. Estava ali sob contrato de uma agência francesa para fazer um “livro com as mariposas do garimpo” (AQUINO, 2005, p. 166, 196-197), ou seja, a fim de fotografar as profissionais do sexo que serviam aos garimpeiros naquele “fim de mundo” (AQUINO, 2005, p. 33). Este narrador inicia seu relato questionando a capacidade de entendimento do leitor – “nada adianta explicar. Você não vai entender” (AQUINO, 2005, p. 11) – e isto por estar extremamente comprometido com todos os eventos da narrativa, assumindo, assim, que dificilmente irá proporcionar um relato imparcial. Vai filtrar a si mesmo e as personagens que o rodeiam.

Na parte II do romance, “Carne-viva”, Cauby se afasta da narração a fim de que um narrador em 3ª pessoa do discurso apresente os dramas ligados à vida pregressa de Ernani e Lavínia. É um narrador onisciente intruso que se ocupa dos pensamentos e sonhos dos personagens. Sua narração tem traços jornalísticos e investigativos, alinhados à uma ótica pequeno-burguesa sobre o real e os personagens. Apresenta Ernani como um personagem plano que estudou direito, casou-se, trabalhou no Tribunal de Contas do estado do Rio de Janeiro, não teve filhos e se aposentou. Na mesma semana teria ficado viúvo e enfrentado uma depressão que durou meses. Por conta disso, cogitou o suicídio. Nessa época descobriu a igreja e, um ano depois, foi ordenado pastor. Foi nesse tempo que conheceu Lavínia e, motivado por questões religiosas, sexuais e paternais, casou-se com ela, aos 59 anos de idade. Embora o narrador seja conciso em suas observações, ele tem acesso aos pensamentos, desejos e arrependimentos íntimos de Ernani. O mesmo ocorre quando o narrador se volta para Lavínia. Afirma que ela teve uma origem socialmente pobre, foi explorada sexualmente pelo padrasto, fugiu de casa, se prostituiu e se tornou uma dependente química. Desde a adolescência sofria de ciclotimia, um transtorno afetivo de personalidade. O narrador apresenta este histórico de Lavínia não para denunciar a miséria social brasileira, mas para justificar a trajetória desgraçada desta personagem. Falta um olhar socialmente crítico ao narrador, pois ele apenas pinta o quadro social decadente que antecede a relação de Lavínia com Cauby, sem analisá-lo com perspicácia crítica. Está mais para um detetive que reconstrói os passos de uma pessoa suspeita do que de um crítico social.

A parte II certamente é a estrutura mais frágil do romance. A mudança de narrador, não mais em 1ª, mas sim em 3ª pessoa do discurso, só ocorre aqui. Um narrador convencional, que faz uso da ordem da reportagem, recupera os passados de Lavínia e Ernani a fim de entrelaçá-los, dando ao leitor uma compreensão clara, sistemática e objetiva do passado narrativo. Acreditamos esta parte poderia ser eliminada do romance ou, até mesmo, ser narrada em 1ª pessoa, assim como as outras três partes da obra. Se o estilo literário brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social, como frisou Lukács (1965, p. 51), por que a narrativa, neste ponto, recorre ao uso da 3ª pessoa, rompendo com a estrutura composicional lógica do texto? Uma das respostas recai na responsabilidade do autor, evidenciando suas limitações artísticas. Outra resposta incide na responsabilidade do próprio narrador que recorre à lógica tradicional a fim de garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. Desta forma, reforça-se um personagem nítido, de contornos firmes e claros, típica do romance policial tradicional, e isto contra a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Este narrador clássico se utiliza da técnica tradicional, sob um olhar policial-investigativo, a fim de construir um retrato coerente de Ernani e Lavínia.

Se o narrador das partes I, III e IV de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* assume a nova experiência da personalidade humana e a precariedade de sua situação num mundo caótico, o narrador da parte II tenta, de modo insuficiente, recuperar a identidade da experiência humana, dominando realisticamente o homem (os personagens) e seu mundo terreno (realidade social). Se o narrador em 1ª pessoa reconhece o abismo entre o homem e o mundo, o narrador em 3ª pessoa é motivado por uma verdadeira angústia diante desse fato.

A organização do material é fragmentária e intercala analepses e prolepses, fazendo jus à uma realidade esfacelada pela violência cotidiana reconstruída pelas memórias dispersas do narrador em 1ª pessoa do discurso (o próprio Cauby), mas também pela interpretação dos dados históricos recolhidos pela ótica jornalístico-policial do narrador em 3ª pessoa.

O título longo do romance é irônico e está expresso na página 183, pela voz do narrador protagonista. É uma frase expressa pelo herói ao receber a notícia da gravidez de Lavínia, ocorrida em condições desfavoráveis, mas que não significa que tenha sido indesejada, como sugeriu Souza (2013, p. 57). Diante das palavras de Lavínia, “Estou esperando um filho seu, Cauby”, Cauby responde: “Alguém poderia escrever um manual sobre como se deve reagir a esse tipo de notícia, se as circunstâncias não forem favoráveis ao casal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Seria bastante útil para homens como eu” (AQUINO, 2005, p. 183).

4.5.2. Contexto histórico e social do espaço principal

Felício (2013, p. 73) comentou que o espaço principal da narrativa – a cidade do garimpo – carece de uma pesquisa aprofundada. Sendo assim, queremos oferecer aqui nossa contribuição neste sentido. Aventamos que o período histórico retratado por *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* seja o início dos anos 2000. O romance faz menção às profissionais do sexo ou “marafonas em fim de carreira, que já tinham dado experiente até no garimpo de Serra Pelada” (2005, p. 51). Interessante notar que a corrida pelo ouro em Serra Pelada, ponto geográfico localizado no mesmo estado brasileiro do espaço principal do romance, teria ocorrido nas décadas de 1980 e início de 1990 com o contexto econômico neoliberal que proporcionou a injeção de capital estrangeiro para exploração de minério no Brasil,¹⁰⁵ sendo que as tentativas de reinício deram-se nos anos 2000 (MOURA, 2008, p. 16, 19; RIGNAUD DOS SANTOS, 2017, p. 46).¹⁰⁶ Isso aponta para a atualidade do tema abordado por Aquino.

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, uma empresa que trabalha com a extração de minérios explora uma cidade situada no interior da Amazônia brasileira, no estado do Pará, um lugar regido pela “lógica perversa” da violência e “onde a vida pesava sempre menos que as pepitas” (AQUINO, 2005, p. 148, 189). Este é o espaço principal da narrativa, focalizado pelo narrador protagonista nas partes I, II e IV do romance. Na parte II, o narrador em 3ª pessoa cita outras localidades como a capital capixaba, Vitória, e a capital paulista, São Paulo. O nome oficial do município não é mencionado na narrativa,¹⁰⁷ sendo chamado metaforicamente como “Sodoma” (AQUINO, 2005, p. 131, 195). Sodoma faz referência direta a uma cidade que aparece na Bíblia Hebraica (Antigo Testamento para os cristãos) e que teria sido destruída por Deus com fogo e enxofre caídos do céu, devido aos atos imorais de seus habitantes, conforme consta no livro bíblico de Gênesis 19.23-29.

¹⁰⁵ Este modelo de atividade impulsionada por grandes empresas de nacionalidade estrangeira ou mista, continua sendo uma das principais vertentes da economia, inclusive da Amazônia brasileira, nas palavras de Rignaud dos Santos (2017, p. 46).

¹⁰⁶ A Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), que atuou na exploração, beneficiamento e exportação de minério de ferro da Serra dos Carajás nas décadas de 1970 e 1980, era uma empresa estatal fundada em 1942 durante o governo de Getúlio Vargas. Foi privatizada em 1997, no governo de Fernando Henrique Cardoso, recebendo o nome de Vale S/A e tornando-se, com a exploração de jazidas de Carajás, a maior comercializadora de minério de ferro do planeta (OLIVEIRA, 2004, p. 141, RIGNAUD DOS SANTOS, 2017, p. 72, 93).

¹⁰⁷ Interessante pensarmos no caráter fluido e poroso (constante reorganização e reestruturação) da fronteira política da Amazônia, algo que vem desde a expansão da economia mundial no século XVI e permanece até os tempos atuais, entendendo que “[...] o fenômeno social da fronteira econômica ou das frentes de expansão de determinado recurso não necessariamente coincide com o da fronteira política” (WANDERLEY, 2015, p. 44). Segundo Wanderley (2015, p. 49), é um espaço de permanente mutação, pois representa um cenário altamente conflituoso, onde territórios se redefinem continuamente, numa dinâmica de desterritorialização.

A descrição do espaço principal de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é simples e direta. Apesar de pertencer à Amazônia oriental brasileira, a paisagem é pobre, apenas descrita como um local de altas temperaturas, cercado por serras e montanhas e às margens de um rio que traz uma brisa quente e espessa e que provoca enchentes em períodos de chuvas devido ao assoreamento. Mantém-se economicamente da extração de pedras e metais preciosos (ouro, bauxita) (AQUINO, 2005, p. 13). Por isso, não é limpa, verde e arejada, mas poluída e encardida de terra – “ Vim para este lugar onde as casas, os carros, as pessoas e até os cachorros pareciam sujos de terra” (AQUINO, 2005, p. 166) –, fazendo lembrar o pó avermelhado que devasta uma das cidades que aparece em *Cabeça a prêmio*, perdida no interior do estado do Acre (AQUINO, 2003a, p. 9), numa cena que parodia o faroeste. É um espaço social ocupado por pobres e ricos, e as casas são “construções precárias da época em que a cidade começou”, exceto por um “bairro nobre” que fica do outro lado de uma ponte, “onde os endinheirados da cidade viviam em chácaras” (AQUINO, 2005, p. 32, 69). É, então, um lugar fortemente marcado pela desigualdade social, ocupado por pessoas vindas de todas as partes do Brasil: “O exército de sanguessugas chegou. Gente de todo canto do Brasil. Sabem que não demora e as tetas da cidade estão inchadas outra vez. De certa maneira, já fui um deles” (AQUINO, 2005, p. 21).

Esta cidade é palco da luta da ação violenta dos mineradores, algo que inclui a exploração dos trabalhadores e dos pobres, a violação dos direitos dos indígenas, a degradação da fauna e da flora e a destruição da terra, a fim de obter ganhos econômicos lícitos e ilícitos. Investido de capital internacional, a mineradora tem o apoio do aparelho do Estado e mantém os meios de comunicação do local (AQUINO, 2005, p. 29, 58). Devido à um embate entre mineradores e garimpeiros, “personagens do faroeste encenado naquele lugar” (AQUINO, 2005, p. 69), a empresa fica parada, porém, é indenizada pelo governo – “Vocês viram essa? O governo vai indenizar a mineradora pelo tempo que ela ficou parada. Dá pra acreditar?” (AQUINO, 2005, p. 29). Diante desse contexto é que um grupo de sindicalistas denuncia o crime contra os trabalhadores e contra o meio ambiente cometido pela empresa, acirrando a luta de classes por meio da mobilização dos garimpeiros (força trabalhadora representada por um sindicato) contra os mineradores (patrocinados por empresários e políticos que formam a força hegemônica).¹⁰⁸ Essa situação delicada perdurava no lugar aparentemente sem agravar o cotidiano dos seus habitantes: “Como acontece nas guerras, apesar da atmosfera hostil à sua volta, as pessoas tentavam levar uma vida normal e continuavam envelhecendo, casando, dando

¹⁰⁸ De acordo com o estudo realizado por Moura (2008, p. 16), a Empresa Vale S/A tem interesse na extração e minério na Serra Pelada, região do estado do Pará, desde o ano de 2002.

festas, tendo filhos. E morrendo” (AQUINO, 2005, p. 191). Deste modo, a crise social, política e econômica entre as classes vem à tona. O paradoxo entre uma exterioridade mantida sob controle (superfície) e uma deterioração interior da esfera social (profundeza) é peculiar da linguagem da violência do cupim, sendo esta de matiz irônica, sutil, silenciosa, porém, devastadora. Nos primeiros dias de Cauby no povoado, ainda morando na pensão de dona Jane, ele observa advogados adentrando o local a fim de lidarem com as disputas judiciais entre mineradores e garimpeiros, anúncio sorrateiro de que o clímax do confronto local estava próximo (AQUINO, 2005, p. 20-21). O clima de tensão é notado pelo comércio ilegal de armas e pelo porte de armas de fogo tão comum aos transeuntes, ainda que fosse algo proibido pela legislação brasileira: “[...] desconhecidos andando a esmo pelo centro, que não faziam nenhuma questão de ocultar que reportavam armas” (AQUINO, 2005, p. 190). O abafamento do antagonismo entre as classes torna-se eficaz por meio do sonho ilusório do enriquecimento rápido, uma prosperidade para todos, veiculada pela mídia local: “Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade” (AQUINO, 2005, p. 12).

Associando-se à uma rede de pistolagem, os chefes da organização contratam pistoleiros para matarem os sindicalistas: “Diziam que a mineradora tinha importado uns caras ruins da Paraíba, para usá-los no extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata. Diziam também que o Exército não ia demorar a intervir”. As aventuras do herói Cauby acontecem dentro desse mundo dominado pelo corpo-exploração do homem e da terra, pela luta de classes, pela corrupção e impunidade promovida pelo Estado. O olhar de Cauby para este mundo não é crítico, nem mesmo se incomoda com a situação, mas passivo, voltando-se unicamente para sua amante, uma mulher tão transtornada quanto a própria cidade: “a única coisa anormal era minha vida sem ela” (AQUINO, 2005, p. 67).

A prosperidade econômica que beneficia apenas a classe média alta, detentora dos meios de produção (que tem a posse da terra), só pode ocorrer por meio da exploração dos corpos dos trabalhadores, sejam os garimpeiros prósperos ou os mais pobres.¹⁰⁹ Isto está patente no paralelismo sinonímico acionado pelo jogo especular de Aquino – que atravessa grande parte do romance –, tendo, de um lado, a ascensão econômica dos mineradores a partir da exploração dos garimpeiros e, do outro, a prosperidade dos líderes religiosos neopentecostais por meio do

¹⁰⁹ Segundo Moura (2008, p. 17), a maioria dos trabalhadores que se deslocou para Serra Pelada na década de 1980 não tinha experiência anterior com garimpo, mas mantinha algum vínculo com o campo através dos ofícios como agricultores, roçadores, vaqueiros, caçadores, pescadores, castanheiros, pequenos proprietários de terras, posseiros, entre outros.

abuso dos fiéis – “Era dia de benção de prosperidade econômica. Entrei no templo-galpão no momento em que todos erguiam bolsas e carteiras acima da cabeça para receber as graças do pastor” (AQUINO, 2005, p. 68). Desta maneira, há uma estrutura política, econômica e religiosa perversa que compõe o espaço principal do romance, arena que traz uma imagem da nação, a saber, país explorado pelo capital estrangeiro, sedimentado pela violência e gerido por uma luta de classes que atinge desde os centros até as margens geográficas.

Este contexto resulta no feticchismo da mercadoria ouro: “Todos os dias, aquela gente tinha um único propósito em mente: pôr as mãos na maior quantidade possível do ouro que as entranhas da terra expeliam e cair fora” (AQUINO, 2005, p. 60-61). Devido ao extrativismo mineral e à maior circulação do capital, o fluxo migratório aumenta no município e na região, trazendo diferentes atores sociais representado no romance por garimpeiros, garotas de programa e religiosos. O hotel fica lotado de pessoas: “O exército de sanguessugas chegou. Gente de todo canto do Brasil. Sabem que não demora e as tetas da cidade estarão inchadas outra vez” (AQUINO, 2005, p. 21). O mercado do sexo se expande a fim de comercializar desejos. Essa riqueza e crescimento populacional desperta o interesse da imprensa internacional sobre a sociedade local – por isso Cauby é patrocinado por uma agência francesa para criar um livro de fotos. As profissionais do sexo são contratadas para trabalharem na boate *Five Stars*, apelidada de Grelo de Ouro, pois, se o grelo é uma palavra vulgar de conotação sexual, sinônimo de clitóris, o ouro alude à matéria-prima extraída do local e negociada como *commodity*.¹¹⁰ O dono do Grelo de Ouro é um político: “A voz das ruas dizia que Magali funcionava como teste-de-ferro do verdadeiro dono do Grelo, um deputado da região” (AQUINO, 2005, p. 196). Os líderes religiosos das igrejas evangélicas neopentecostais, por meio do discurso de uma teologia da prosperidade e apoiados pelo poder político, aproveitam o progresso da região para angariarem mais fiéis e se beneficiarem dos dízimos: “Eu soube depois que não era incomum usarem pepitas para dar sua contribuição à igreja. O dízimo de um Deus à beira de um garimpo” (AQUINO, 2005, p. 54). Com o enorme fluxo migratório movido pelo ouro, o território e a cultura indígena do local padece.

O investigador Pollozzi apareceu numa tarde e me levou para fotografar uns índios na delegacia. A polícia preparou um relatório para a Funai sobre um incidente ocorrido na tribo que vivia encurralada pela cidade. Estava ligado a uma tradição deles, que feria a lei dos brancos: haviam sacrificado uma índia que tivera um filho com um garimpeiro, e depois a enterraram com a criança ainda viva. Eram três índios, estavam encolhidos numa cela imunda. Não trocaram uma palavra enquanto os fotografei. Me olhavam com hostilidade (AQUINO, 2005, p. 42).

¹¹⁰ O *commodity* tem seu preço determinado internacionalmente em bolsa, sob forte influência do capital financeiro.

A proibição matrimonial, pertencente à estrutura elementar do parentesco, é violada por uma indígena que mantém vida sexual com um homem branco, um garimpeiro. Ela comete o crime contra a honra da tribo e paga com sua própria vida e com a de seu filho. Apesar da cultura indígena possuir suas regras peculiares, o narrador de *Eu receberia as piores notícias dos sus lindos lábios* dialetiza o primitivo e o moderno, marcas de uma sociedade contraditória, ironizando o fato dos brancos, representado pelo delegado Pollozzi, condenar as reações de um crime contra a honra perpetrado por três homens indígenas, impondo sobre eles as penas previstas no código penal brasileiro. Além disso, os brancos cerceiam as tribos indígenas, arrasando suas terras e, conseqüentemente, suas culturas, por meio da garimpagem e das indústrias de extração mineral. O mundo indígena, agrícola, pré-moderno é encurralado com violência pelo mundo branco, urbano, moderno. A ação policial, por parte do delegado, é em prol da manutenção da ordem do homem branco ajustado ao patriarcado. O olhar detetivesco do narrador aponta o crime cometido pela mulher e sugere ao leitor a necessidade de um sacrifício, por intermédio de bode expiatório, como tentativa de sanar as transgressões violentas que rompem com a solidariedade dos grupos sociais.

O acirramento da luta de classes entre garimpeiros e mineradores culmina no “dia da peste”: dia em que onde a violência não se restringiu ao conflito de classes, mas a população aproveitou o clima de guerra para externalizar seus ressentimentos contra uma sociedade injusta. Este evento demarcado pelo ódio é caracterizado pelo uso de uma linguagem apocalíptica.¹¹¹ O município é apelidado de “Sodoma”. A “besta” tomou conta das ruas (AQUINO, 2005, p. 207, 214), ou seja, uma violência gestada pelas pessoas, no espaço privado, ganhou corpo e invadiu o espaço público. No dia do ódio externalizado a imagem do fogo ganha proeminência, patenteada pelas palavras “fogo”, “pólvora”, “pavio”, “dinamite”, “focos de incêndio” (AQUINO, 2005, p. 190, 207, 213); vale ressaltar que a mesma imagem aparece em outro contexto literário, percorrendo a narrativa desde o início para qualificar as relações sexuais intensas entre Cauby e Lavínia. No momento em que a situação torna-se caótica, o fogaréu toma conta da mineradora, num gesto contra a mecanização ou a mineração industrial: “[...] os garimpeiros haviam incendiado uma das dragas da mineradora uma semana antes” e “[...] os bombeiros de verdade estavam ocupados com o fogo que consumia as instalações da mineradora e pelo menos duas dragas” (AQUINO, 2005, p. 69, 201). O dia maldito é definido como “O dia em que o fogo purificou a cidade” (AQUINO, 2005, p. 207), apontando a

¹¹¹ A apocalíptica compreende um período que se estende do século VII a.C. ao século II d.C. É tanto um gênero e um tipo de literatura quanto um conjunto de conceitos encontrados em textos que pertencem ao gênero. Uma das suas características dominantes é o pessimismo em relação à era presente e seu simbolismo esotérico.

necessidade de que a sujeira ou a podridão social tivesse que ser higienizada pela violência. Assim, a guerra social é instalada, sinalizada pelo campo semântico da ebulição do conflito social, articulado por palavras e expressões como “tensão”, “clima de guerra” – aparece duas vezes –, “guerras”, “feridos de guerra”, “atmosfera hostil”, “revolta”, “batalha” (AQUINO, 2005, p. 30, 190, 191, 206, 213).

Um lote de bananas de dinamite havia desaparecido do paiol da mineradora. Cartazes nos postes pediam informação de gente sumida, crianças inclusive. Até os animais pareciam inquietos: havia um surto de raiva na região, vira-latas suspeitos eram perseguidos e mortos a pauladas e incinerados. Diziam que a mineradora tinha importado uns caras ruins da Paraíba, para usá-los no extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata. Diziam também que o Exército não ia demorar a intervir. E existia o boato de que uma grande matança estava para começar. Falavam que até circulava uma lista com nomes marcados (AQUINO, 2005, p. 190).

Aquino sugere que a violência urbana brasileira tem como ponto de partida as relações de trabalho oriundas da luta de classes – numa linguagem marxista, a burguesia é retratada pelos mineradores e o proletariado pelos garimpeiros. Essa violência não fica restrita à um confronto pontual, mas resulta num efeito abrangente e espiral capaz de tomar conta dos diversos cenários, espaços e relações urbanas. Ganha repercussão regional e nacional, ressoa nas esferas pública e privada, prolifera em meio às crianças baleadas e alcança os animais. A discórdia entre patrões e empregados é válvula de escape para liberar o ressentimento social através de um “surto de raiva” e de um desejo por “matança”. Diante disso, “a cidade se convertera numa zona de conflito” (AQUINO, 2005, p. 206), em um campo de guerra. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* o mundo trabalho é um espaço de tensão, de desigualdade e de disputas sociais. A Amazônia de Aquino não é uma selva bela e viva, mas um território de exploração capitalista, ocupado por donos do poder e por uma população pobre e migrante que vive da exploração da terra e da exploração dos seus próprios corpos. A força de trabalho dos garimpeiros é explorada pelo Estado e por empresas de mineração, os corpos das mulheres são explorados pela força do macho, os indígenas têm suas territorialidades desapropriadas pelos programas estatais e privados, perdendo, assim, suas referências identitárias com a comunidade e com a terra.

Pistoleiros, homens armados ilegalmente – “uns caras ruins da Paraíba”, “uma matilha de jagunços” (AQUINO, 2005, p. 190, 213) – são contratados para eliminar os trabalhadores que ameaçavam o *status* social e econômico da classe média alta. O objetivo seria “usá-los no extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata”, algo que resulta numa chacina,

com o saldo de cinco mortos dentre os garimpeiros e inúmeros dentre a população em geral. Nesta cena é evidenciada a banalização e a espetacularização da morte:

Naquela tarde, enquanto um bando de devotos da igreja me apedrejava num terreno baldio nos arrabaldes da cidade, num acampamento no meio do mato eram encontrados os corpos de cinco garimpeiros que andavam sumidos. Tinham sido chacinados. Os parentes e amigos trouxeram os cadáveres para a cidade, exibiram em praça pública. O fedor de decomposição empestou tudo e perfumou a revolta geral. Houve ataques contra a mineradora, que reagiu com sua matilha de jagunços, em confrontos que, é óbvio, dada a disparidade de armamento e, digamos, de know-how dos envolvidos, só deixaram baixas nas fileiras da comunidade. Isso aumentou ainda mais o ódio. Os ataques contra a mineradora recomeçaram e vararam a madrugada. Puseram fogo numa draga. E depois no escritório e nos alojamentos da empresa. Também surgiram focos de incêndio em outras partes da cidade – gente aproveitando a temperatura da hora para dirimir rixas antigas. O saldo da batalha, depois que o Exército interveio e acalmou os ânimos: oito mortos (treze, contando os garimpeiros chacinados), entre os quais um garoto de dez anos, e um número incerto de feridos, sem contar os desaparecidos – muita gente fugiu da cidade (AQUINO, 2005, p. 213).

Como num jogo especular, enquanto Cauby é apedrejado por religiosos, os cadáveres de cinco trabalhadores são avistados e expostos em praça pública num ato que faz lembrar as torturas da época medieval. A “revolta geral” da população resultou no revide contra os patrimônios materiais da mineradora. Como resposta, pistoleiros matam parte dos civis, deixando “baixas nas fileiras da comunidade”.¹¹² O confronto, então, torna-se aberto, e as “rixas antigas” provenientes do âmbito privado das relações humanas ganha o público. Aquino incorpora em seu texto a violência histórica da região da Serra Pelada para ressimbolizar o real sob um olhar crítico e político. Rignaud dos Santos afirmou que, historicamente, “[...] o Pará é um estado com intensos conflitos, onde milhares de trabalhadores rurais, ativistas e ambientalistas já foram executados por pistoleiros, por estarem realizando grandes estratégias de grilagem ou ocupação ilegítima de propriedades fundiárias” (2017, p. 41). Guimarães salientou que

[...] o matador de aluguel será a manifestação mais aberta de uma prática cotidiana da expropriação da população nativa encabeçada pelo Estado. Isto é, o uso do pistoleiro por proprietários rurais e empresas agropecuárias não entra em contradição com o quadro mais geral de violência monopolizada e empregada pelo Estado contra amplas parcelas da população rural na Amazônia (2010, p. 99).

Voltando ao texto literário de Aquino, diante de uma violência generalizada as pessoas fogem da cidade, perfazendo o caminho oposto de uma imigração motivada no início do romance pela corrida do ouro. A intervenção estatal advém por meio do Exército – “Diziam

¹¹² No Pará, entre os anos de 1985 à 2014, transcorreram 438 crimes com relação aos conflitos de terra, sendo que apenas 22 deles foram levados a julgamento (RIGNAUD DOS SANTOS, 2017, p. 42).

que o Exército não ia demorar a intervir” (AQUINO, 2005, p. 190) – força armada legalizada e acionada como tentativa de reorganizar as estruturas sociais hegemônicas que dominam o garimpo –, que acalma os ânimos, mas não acalma a gravidade de uma desgraça que computa um total de treze assassinatos, além das pessoas feridas e desaparecidas.¹¹³ A descrição é jornalística, mas sem deixar de lado o recurso literário do boato como meio de articulação do irônico – “E existia o boato de que uma grande matança estava para começar. Falavam que até circulava uma lista com nomes marcados” –, recurso também usado pelo narrador de *Cabeça a prêmio*.

Ao tratar sobre o desenlace e os resultados da desgraça social urbana, parece-nos que o narrador protagonista tem por objetivo justificar ao leitor que a acusação contra si, por parte da população, foi motivada não por supostos crimes que ele teria cometido, mas por um surto de “ódio” que tomou conta de toda a cidade. Ele teria sido apenas alvo dos ressentimentos daquelas pessoas. Argumenta, em toda a narrativa, que apenas amou Lavínia e que a crise já estava instalada no local antes mesmo de sua chegada.

4.5.3 Os planos solidário e intrusivo na constituição do conflito dramático

Nesta parte analisaremos três dos principais descompassos experimentados pelo herói Cauby compreendidos por seu desejo realizado nos planos solidário e intrusivo, a saber, em relação à Lavínia, sua amante, em relação à Schianberg, seu mentor filosófico, e em relação ao mundo do garimpo, espaço principal do romance. São descompassos que afetam diretamente três dimensões da experiência humana do herói, respectivamente, o emocional, o espiritual e o material, contribuindo para configurar o uso dos elementos fundamentais da ficção policial por parte do autor. Partimos do pressuposto de que Cauby, o herói do romance, é um *outsider*, ou seja, um homem que se encontra fora de lugar, um introvertido que não consegue participar de maneira satisfatória da vida social.

Primeiramente, quanto à experiência emocional do herói, não há como conceber sua trajetória longe de Lavínia. Ambos estão intrinsecamente ligados, constituindo o centro de gravidade da narrativa, a ponto da amante ocupar os planos solidário e intrusivo na sua relação com o herói. Cauby fez de Lavínia seu próprio mundo: “Estava imerso no feitiço de Lavínia, envolvido numa espécie de neblina doce e dolorosa” (AQUINO, 2005, p. 51). Sentia por ela

¹¹³ O Exército já atuava no garimpo da Serra Pelada desde a década de 1970. Visava o controle da tensão por conta da luta pela terra da região, envolvendo órgãos estaduais e federais, latifundiários, posseiros, pequenos agricultores e políticos locais. Em maio de 1980 ocorre a intervenção militar (MOURA, 2008, p. 46-47).

“uma sintonia mental, intelectual”, realçado pelo que entendia como um “caráter de cumplicidade na relação” (AQUINO, 2005, p. 137). Mas, ao mesmo tempo, Lavínia era a perdição de Cauby – “Era bem mais do que dupla personalidade. Era uma doença. E não tinha cura. E eu adoeci daquela mulher. Contraí o vírus da sua insensatez” (AQUINO, 2005, p. 46) – era o motivo de sua ruína.

Lavínia Rezende é a principal personagem feminina de Aquino, dentre toda a sua literatura. Na época do convívio com o herói, ela possui 24 anos de idade, sendo natural do município de Linhares, no estado brasileiro do Espírito Santo. Quanto ao grau de instrução escolar, abandonou os estudos, tendo apenas o ginásial incompleto. Não gostava nem de músicas, nem de livros, apenas de cinema, apesar de Cauby tentar sujeitá-la com elementos da cultura pequeno-burguesa, como a literatura e a música clássica.

Sob a ótica de um narrador jornalístico-policia em 3ª pessoa do discurso, Lavínia é uma figura feminina extremamente violentada pelo machismo, pela pobreza e por uma família nuclear “desequilibrada”: “Lavínia não passava de um fardo de seis semanas na barriga da mãe quando seu pai foi embora de casa. Um homem truculento, ignorante, dado ao desemprego e à cachaça. Na verdade, o gosto pelo álcool era sua única afinidade com a mulher” (AQUINO, 2005, p. 117). De acordo com este trecho, a violência social e estrutural impera sobre a criança antes mesmo dela nascer. Lavínia foi abandonada pelo progenitor, nem mesmo conhecendo-o pessoalmente. Quanto à sua relação com a mãe, foi rejeitada desde o ventre e sentenciada como abjeta a ponto de um aborto ser cogitado. Por isso, nutriu, durante toda sua vida, ressentimentos psicológicos – resultantes do sentimento de raiva perante uma desfeita sofrida – em relação às figuras paterna e materna. Após ter sido vítima de estupro na adolescência, por parte do padrasto, foi expulsa de casa. O campo semântico da abjeção social permeia os primeiros anos de Lavínia, referidos por palavras como “pobreza”, “fome” e humilhação” (AQUINO, 2005, p. 117). Há anos ela não mantinha algum tipo de contato com sua mãe e irmão. Migrante e marginalizada social, sua vida econômica está na faixa da zona de pobreza: “Viveu uma infância de fome, passou a adolescência na rua, foi estuprada. Roubou para comer. Esteve em instituições. Chegou a fazer programas com homens na rua” (AQUINO, 2005, p. 43).

Ela migrou para o estado do Pará após ser “salva”, quase como um “milagre” religioso (AQUINO, 2005, p. 43), por Ernani, que viria a ser seu marido, pastor e pai: “Ernani misturava trechos do livro em seu colo com detalhes de sua história pessoal, antes e depois da conversão. Era um orador habilidoso, sabia envolver alternando advertências apocalípticas com frases de intensa doçura. Parecia um pai dando conselhos à filha. Mexeu com a cabeça de Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 91). Mesmo assim, não desenvolveu uma vida cristã piedosa. Em

contrapartida, ela é supersticiosa, devotada aos astros; sobre sua crença nos signos do zodíaco: “Signo: Leão. Ascendente: peixes. Lua em Áries, em trígono com Netuno. Cavalo no horóscopo chinês” (AQUINO, 2005, p. 42). Não fazia objeção às drogas, sendo usuária de substâncias psicoativas, como o daime e a maconha. Os consumos de alucinógenos, tanto por ela quanto por Cauby, eram tidos como “formas de acesso ao outro lado” (AQUINO, 2005, p. 42), ou seja, para a indução de experiências espirituais, ainda que não religiosas; ela também gosta de conhaque e de cigarro. Lavínia passa por uma conversão religiosa, ocorrido no neopentecostalismo brasileiro e estimulada pelo pastor Ernani: “Ele a tinha conquistado. Ou convertido, como dizia. Ou aliciado, como também se pode dizer, sem grande prejuízo para a verdade” (AQUINO, 2005, p. 93).

À maneira de Cauby, Lavínia é amante da fotografia, mas, ao invés de ter predileção pelo enquadramento artístico de pessoas, prefere os objetos inanimados (AQUINO, 2005, p. 15, 45). Ela é diagnosticada pelo narrador como portadora de transtorno bipolar: “Personalidade: instável, com tendência para a ciclotimia” (AQUINO, 2005, p. 42). Essa bipolaridade afetava sua vida relacional e sexual, pois, “Alternava fases de furor sexual com períodos de quase desinteresse” (AQUINO, 2005, p. 42). Ela era uma “uma adolescente cindida em duas”; noutras palavras, “Existiam duas mulheres dentro de Lavínia” e “Talvez o mais correto seja dizer *mulheres*. Porque ela era sempre duas. Opostas” (AQUINO, 2005, p. 43, 123, 125). Uma das versões desta personagem é aquela que é adjetivada como “mansa”, “dócil”, “puritana”, “melancólica”, que sequer gostava de ser fisicamente tocada, ou seja, “uma mulher blindada”, “inacessível” e “nublada” (AQUINO, 2005, p. 46, 55, 56, 61, 68, 143, 170). É uma variante religiosa, demarcada por um forte moralismo, dominada pelo discurso de pecado, pela culpa e pela paranoia: ela “acreditava na existência de um plano superior, onde todos os nossos atos são conhecidos. Temia pela hora de prestar contas” (AQUINO, 2005, p. 143). Esta é chamada pelo narrador de Lavínia. A outra versão é a de uma mulher efusiva, lasciva, “devassa”, “doida”, “maluca”, “feroz”, “sem juízo” – chamada de Shirley (AQUINO, 2005, p. 46, 55, 56, 68). Está é cunhada por Cauby como a “versão ensolarada de Lavínia”, sua “versão ardente”, “belicosa” e “ensolarada” (AQUINO, 2005, p. 111, 115, 178, 192). A Shirley parecia punir Lavínia, pois “Trepava de um jeito atrevido, como se estivesse punindo a outra, a Lavínia, assustada com o mundo” (AQUINO, 2005, p. 46).

Neste aspecto, Lavínia é um híbrido que reúne a mulher convencional da família nuclear brasileira – esposa de um só marido, que sonha em “casar, ter filhos, morar numa casa onde ninguém ficasse o tempo inteiro discutindo e brigando” (AQUINO, 2005, p. 124) – associada a uma mulher vulgar, sendo esta uma devassa, que não hesita em trair o marido, que deixava

Ernani e Cauby atordoados quando lhes oferecia a abstinência sexual, uma espécie de “*lolita*” latino-americana (AQUINO, 2005, p. 119), expressão que aparece no texto como sinônimo de uma mulher desejada sexualmente pelos homens, ainda em idade precoce. A epígrafe do romance traz uma frase em espanhol do escritor mexicano Xavier Velasco, extraída do romance *Diablo Guardián*, publicado no ano de 2003: “*A mujeres como yo no las conoces; las contraes*” (AQUINO, 2005).¹¹⁴ A protagonista desta narrativa é Violetta, uma migrante mexicana que reside em Nova Iorque, ganhando a vida como garota de programa. Supomos, assim, que esta personagem tenha influenciado a criação de Lavínia, também migrante e garota de programa. Esta mistura entre mulher convencional e mulher vulgar ocorre sob a forma da personagem feminina do romance *noir*, a mulher fatal. Segundo Souza (2013, p. 48, 57), Lavínia passa a maior parte do romance silenciada pelos narradores, falando por meio deles ou filtrada por eles, ponderando seu amante Cauby é o narrador protagonista de três das quatro partes do romance.

Cauby é interiormente cindido por duas fraquezas passionais em seu contato com Lavínia. Por um lado, seu desejo sexual por ela é erótico, ou seja, é uma atração sexual que almeja não uma mulher qualquer, mas uma específica, ou seja, desejando a amada mesma, a coisa em si, e não apenas o prazer que ela pode oferecer. Isso fica bem claro na parte IV da narrativa, quando Cauby busca para si uma mulher que está no sanatório, que sofreu a perda da memória e que nem o reconhece mais. Por outro lado, Cauby se interessa pelo elemento carnal, é refém de um impulso biológico ou uma sexualidade animal em direção à sua amada. É por isso que Cauby prefere a versão vulgar de Lavínia, “[...] a que preferia o sexo fora da cama e gostava de curvar-se sobre a cômoda para ser penetrada na posição chamada por ela e pelo Kama Sutra de ‘cachorrinho’ ” (AQUINO, 2005, p. 49), em detrimento da versão tradicional, em que Lavínia “que se via como pecadora” e que “costumava falar de culpa. Achava errado o que a gente estava fazendo. Dizia que era uma sujeira com o marido” (AQUINO, 2005, p. 143). Destarte, Cauby é solidário com Lavínia, mas intrusivo em relação à Shirley. Como resultado desse comportamento, onde a sujeição e a dominação do herói são verificadas, a psique de Cauby torna-se codependente da amada. A síntese entre Lavínia-Shirley é Lúcia, terceira versão da personagem feminina, que irá aparecer apenas no epílogo. Lúcia é nome dado pelo pastor ao enviá-la ao sanatório. Sob a ótica do narrador protagonista, “Pode-se dizer que conservava pouca coisa da outra, talvez só o tabagismo” (AQUINO, 2005, p. 226). Este é o resultado final da amante de Cauby, assolada pela desgraça, pela desfiguração física, pela perda de memória emocional. Lúcia também é, segundo Souza (2013, p. Com a finalidade de ressimbolizar a

¹¹⁴ Tradução literal: “Mulheres como eu você não conhece; contraí”.

violência que desgraça a vida dos dois, o herói se torna um frequente visitante de Lavínia no sanatório, a fim de lhe oferecer uma nova memória, uma outra identidade.

Ela continuou internada e, aos poucos, recuperou-se do trauma. Transformada em outra. Sem memória, sem lembranças, sem passado. Uma mulher em branco, com pouquíssimas informações além do nome, que nem era seu nome verdadeiro, afinal. Uma criatura preservada em suspensão no nevoeiro dos barbitúricos, à espera de ser identificada (AQUINO, 2005, p. 225).

A partir dessa perspectiva, a “Lavínia-Shirley” (AQUINO, 2005, p. 67, 75, 154) não evidencia apenas o “conflito de Lavínia com as duas mulheres dentro de si” (AQUINO, 2005, p. 89), sendo resultado de uma “metamorfose assombrosa” (AQUINO, 2005, p. 97) ou da ciclotimia (AQUINO, 2005, p. 42-43, 115), como o narrador protagonista induzindo o leitor. O que está em questão é que, se há uma busca constante de Cauby por Shirley, a versão estritamente sensual da amada, que traz “excitação constante” (AQUINO, 2005, p. 229), podemos inferir que essa paixão avassaladora tenta recobrir as desgraças vividas por Cauby. Assim, quanto mais Cauby se envolve sexualmente com Lavínia, mais desgraçado interiormente ele fica. É uma relação sentimental que traz tantas lágrimas quanto a dor ou uma doença, algo tornado demoníaco sob a linguagem irônica do autor. A dominação de Cauby em relação à amada aparece como fetiche, mesmo recurso usado pelo aprendiz em seu desejo pela japonesa, no conto “Matadores”.

No livro que eu tinha na mão, o único sobrevivente da minha biblioteca, Schianberg escreveu: o detalhe é a alma de toda fantasia. Qualquer detalhe, por mais inusitado ou pervertido que seja. Daí os fetiches. A particularidade do desejo. E um detalhe pode tornar-se muitas vezes mais excitante que a própria fantasia (AQUINO, 2005, p. 205).

Uma das nuances do fetiche é o apego aos detalhes referentes ao objeto de desejo. Por isso, o herói do romance recorre à um livro de autoajuda escrito por Schianberg, e isto a fim que um guru espiritual ajude como mediador e legitimador do seu desejo paranoico por Lavínia. O conceito de amor romântico recebe um tratamento irônico por parte do Aquino em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, através da construção de um narrador protagonista que tenta convencer o leitor de que tal desejo pode ser experimentado na realidade, exemplificando-o por meio de seu envolvimento com Lavínia. Por outro lado, no entanto, o estado de felicidade que é alcançado por Cauby é associado a uma doença, conforme suas últimas palavras no romance:

Têm sido assim meus dias. Sou mais feliz que 97,6% da humanidade, nas contas do professor Schianberg. Faço parte de uma ínfima minoria, integrada por monges trapistas, alguns matemáticos, noviças abobadas e uns poucos artistas, gente conservada na cada da mansidão à custa de poesia e barbitúricos. Um clube de dementes de categorias variadas, malucos de diversos calibres. Gente esquisita, que vive alheia nas frestas da realidade. Só assim conseguem entregar-se por inteiro àquilo que consagraram como objeto de culto e devoção. Para viver num estado de excitação constante, confinados num território particular, incandescente, vedado aos demais. Uma reserva de sonho contra tudo que não é doce, sutil ou sereno. É o mais próximo da felicidade que podemos experimentar, sustenta Schianberg.

Não sei que nome você daria isso.

Bem, não importa muito, chame do que quiser.

Eu chamo de amor (AQUINO, 2005, p. 229).

A linguagem irônica de Aquino aponta que o estado emocional do narrador protagonista – apresentado como um estado de “felicidade” – motivado por sua idolatria amorosa por Lavínia, seu “objeto de culto” e “devoção”, pode ser comparado ao dos espiritualistas e intelectuais. Esse grupo de pessoas, caso estivessem reunidas, formariam “clube de dementes” e “malucos de diversos calibres”. Lavínia é tratada pelo narrador como o seu “território particular, incandescente, vedado aos demais”. O livro de autoajuda de Schianberg auxilia o narrador protagonista na ressignificação de sua desgraça emocional.

Estou relendo o trecho em que o professor Schianberg se ocupa da separação dos amantes. As transitórias e as irremediáveis. Ele menciona um maluco norueguês que afundou um navio como oferenda pela volta da amada. O problema é que o navio não era dele, e deu cadeia. Eu afundaria todos os navios nesta noite, Lavínia. Incendiaria o porto. Só pra ver o brilho das chamas refletido nos seus olhos escuros (AQUINO, 2005, p. 18).

A narração acima desvela a obsessão, o fetiche, o desejo impulsivo de Cauby por Lavínia. Com traços de lirismo, o herói narrador parece reproduzir a mentira romântica, ou seja, a crença de que seu desejo pela amada é espontâneo e direto, e não mediado, como observou Girard (2009, p. 40, 62). É acusado disso por seu amigo, o intelectual Viktor Laurence: “Ah, Cauby, você não passa de um romântico” (AQUINO, 2005, p. 140). Isso é corroborado por outra expressão, enunciada pelo próprio Cauby: “[...] Em alguns casos, contudo, diz o aloprado autor de uma *Ars Amatoria* particular, o indivíduo se apaixona com um grau de entrega tal que toda a sua libido se transfere, de modo exclusivo, para o objeto amado” (AQUINO, 2005, p. 50-51). Ainda, nas palavras irônicas de Schianberg: “o desejo de se apossar por completo do outro é uma das doenças mais comuns do amor. É o resfriado das moléstias amorosas, segundo ele. O problema, Schianberg escreveu, é permitir que se transforme em gripe crônica. Costuma ser letal” (AQUINO, 2005, p. 76). O narrador protagonista, no entanto, ironiza o romantismo ao expor o ressentimento psicológico de Altino (o Careca), marcado por um sentimento de

rejeição, por seu amor platônico por Marinês, chamando-o de “amor de servidão” (AQUINO, 2005, p. 151, 199), ou seja, designado por sofrimento, resignação, poesia e inutilidade. Altino “passou mais de trinta anos enfeitado pela mulher, com quem convivia todos os dias (eram caixas no banco)” (AQUINO, 2005, p. 35). Diz também que o Careca “Está relembando os piores anos de sua servidão, os anos finais de Marinês. O relato de uma vida anulada voluntariamente, devorada pela falta de sentido ou propósito. Uma vida, não: duas” (AQUINO, 2005, p. 199). Segue a sugestão de Schianberg e rejeita o amor platônico: “Homens de sangue quente, ele diz, nunca se sujeitam a esse gênero de amor. Preferem abdicar, se a situação for irremediável, a ser passivos como aqueles que se rendem à esplêndida ilusão do amor platônico” (AQUINO, 2005, p. 37). Sua paixão por Lavínia é obsessiva: “Deixei de fotografar qualquer coisa que não fosse Lavínia” e “Eu estava doente, mas não desejava me curar; eu tinha uma obsessão, mas não queria que ninguém a removesse de mim” (AQUINO, 2005, p. 42, 55).

Ainda sobre o excerto acima, o verbo “incendiar” e o substantivo “chama” (AQUINO, 2005, p. 18) constroem a figura do fogo que cai sobre um objeto (navio), mesmo campo semântico acionado na parte III do romance na cena do fogo do juízo punitivo que cai sobre a cidade amazônica e sobre o herói de Aquino. Para Cauby, o crime compensa visando a conquista da amada. Deste modo, o ressentimento do herói com relação à perda de um objeto desejado e que lhe foi tomado pelo destino, pelos habitantes de Sodoma e, indiretamente, por Ernani, é ressignificado por intermédio das dicas de Schianberg. Cauby segue seu guru para recuperar Lavínia e ressignificar sua vida interior.

Montale, citado pelo professor Schianberg, fala da mulher que deu o nome de seu amado a uma árvore e de como ele retribuiu, batizando um incêndio com o nome dela. Penso também no norueguês que acabou na cadeia depois de pôr um navio a pique. Schianberg não informa se ele reconquistou a amada com esse gesto (AQUINO, 2005, p. 37).

Nota-se que o campo semântico do fogo reaparece na palavra “incêndio”. Esse campo sugere a possibilidade do crime como meio eficaz para a conquista do objeto. Já que este objeto (Lavínia) está distante do sujeito desejante (Cauby), a violência seria um recurso usado para burlar o real (já que este também é violento) e superar suas contradições que incidem diretamente no interior do herói. Cauby está tão absorto em seu desejo que narra, mas sem senso crítico, a fala de Schianberg (citações de especialistas, recomendações metafóricas, conselhos amorosos), mas também seu silêncio quanto à eficácia da conquista do objeto amado – “Schianberg não informa se ele reconquistou a amada com esse gesto”.

O interesse de Cauby por Ernani é mediado por Lavínia. Cauby é habitado por um monstro, metáfora para seu sentimento de ciúme ao ver ou imaginar Lavínia com o pastor Ernani: “[...] morava um monstro dentro de mim, que, ferido, exigia reparação”; “O monstro despertou e se remexeu entre as minhas vísceras”; “O monstro dentro de mim rosou” (AQUINO, 2005, p. 75, 77). Noutro trecho:

Depois que Lavínia se foi, andei pela casa feito um maníaco. Ela estava de volta e, no entanto, aquilo não me deixou feliz como eu esperava. Eu queria mais. Sentado em sua poltrona favorita, o monstro assistiu a tudo isso muito satisfeito. Afiava as garras no tecido da poltrona (AQUINO, 2005, p. 76).

O descompasso que atinge a dimensão espiritual de Cauby ocorre em sua relação com Benjamim Schianberg. Provavelmente português – pois tem um livro publicado na cidade do Porto (AQUINO, 2005, p. 137) –, ele é um tipo de guru ou mestre filosófico de Cauby. É adjetivado como “o mais obscuro dos filósofos do amor”, um “lunático mestre”, um “psicanalista doidão”, “Pervertido, mas sábio” e alguém que se ocupa com as “fezes da alma” (AQUINO, 2005, p. 16, 36, 69, 168, 204). Suas ideias sobre o amor e as relações humanas estão reunidas em *O que vemos no mundo – Um tratado sobre o amor humano*, o único livro que sobrou de toda a biblioteca de Cauby após sua casa ser incendiada, e que o acompanha durante toda a narração do romance. O narrador protagonista faz, em toda a narrativa, pelo menos vinte e seis citações ou referências às ideias do filósofo, relendo para si e interpretando-as para o leitor. Aplica os conceitos teóricos de Schianberg numa tentativa frustrada de compreender suas ligações intensas e excêntricas e seus rompimentos traumáticos com Lavínia, diante da condenação da “lepra do amor não correspondido”, de um amor que “começou doente” (AQUINO, 2005, p. 33, 47). Desta maneira, Cauby se submete às sugestões perversas de um filósofo de segunda categoria para lidar com suas “moléstias amorosas”, buscando a cura de um amor que virou “peste” (AQUINO, 2005, p. 47, 76). Irônico é que a autoajuda utilizada por Cauby não lhe traz nenhuma contribuição positiva, pois as lições de Schianberg ou não dão conta do problema vivido pelo herói ou somente prestam para justificar suas desgraças.

A partir das releituras do livro de seu mentor amoroso, o herói confessa ao leitor que a sua paixão por Lavínia não tinha nada de racional, mas sim de loucura. Segundo o próprio narrador protagonista, ele se enquadra em uma das noções de Schianberg, a do “homem de sangue quente” (AQUINO, 2005, p. 14, 15, 37), que diz respeito ao macho que não consegue resistir às tentações da paixão. De acordo com o professor, este homem é caracterizado pela renúncia do amor platônico e pela não sublimação mental dos seus desejos sexuais, por ser de

natureza instintiva, impulsiva, animal. Também, ao se apaixonar, experimenta sentimentos como “o desamparo de sentir-se vulnerável” (AQUINO, 2005, p. 15). Em toda a narrativa, Cauby é dominado pelo sentimento de abandono, de impotência. Schianberg serviu-lhe como meio apoio para ressignificar, mas não resolver, sua falência sentimental em sua relação com Lavínia e também para ajudá-lo a racionalizar sobre outras desgraças que aconteciam em sua vida e na vida dos outros; Cauby “vivia relendo e anotando comentários em suas páginas” (AQUINO, 2005, p. 204).

O descompasso que atinge a dimensão física e material de Cauby acontece em relação à cidade do interior paraense, espaço principal da narrativa. O paralelismo sinonímico entre as aventuras do herói e o arranjo da cidade (enquanto lugar político, social, econômico, histórico, geograficamente fronteiro) é norteado pelo jogo especular de Aquino. Ambos são corpos-exploração, tanto Cauby, herói decadente, sórdido e embebido por uma paixão perigosa e inconsequente, quanto a cidade, situada na margem geográfica e social do país e envolta num progresso ilusório. Cauby e a cidade são sínteses da relação prosperidade-ruína ou progresso-desgraça, duas faces de uma mesma violência social. O herói e a cidade são arenas de uma violência que se propaga de maneira silenciosa e envernizada, seja pela prosperidade emocional/sexual, seja pela econômica, mas que se mostrará decadente no decorrer do romance.

O paralelismo entre herói e cidade é claro no texto literário. O tempo da chegada de Cauby ao município paraense é o mesmo tempo do início da atmosfera hostil da cidade, estabelecida pelo conflito de classes entre mineradores e garimpeiros. A casa de Cauby é incendiada concomitantemente com as instalações da mineradora, ainda que por agentes diferentes; a casa é afoguada pela população, com participação predominante dos evangélicos, e a empresa pelos garimpeiros. Já no desfecho do romance, o apedrejamento de Cauby ocorre ao mesmo tempo em que os cadáveres dos garimpeiros assinados por pistoleiros são avistados.

Cauby tem sua casa queimada e seu corpo apedrejado por religiosos que o julgaram como o mentor intelectual responsável pelo assassinato do pastor Ernani. A passagem do apedrejamento de Cauby alude à uma passagem bíblica do Novo Testamento, pertencente ao Evangelho segundo João 7.53-8.11, porém, realiza uma inversão irônica de certos aspectos. De acordo com esta perícopa, Jesus contesta a atitude dos intérpretes da lei (escribas) que queriam aplicar com rigor e má intencionalidade a lei da tradição de Moisés perante uma mulher flagrada em adultério. A lei prescrita nos livros hebraicos de Levítico 20.10 e Deuteronômio 22.22-24 diz que se uma pessoa (homem e mulher) cometesse adultério deveria ser apedrejada em praça

pública.¹¹⁵ Jesus, mais interessado na preservação da pessoa humana do que no cumprimento de uma tradição, isenta a mulher de sua culpa e evita sua morte. No romance de Aquino, o réu é um homem, e não uma mulher. Sobre ele recai uma dupla acusação: a de adúltero e a de homicida; apesar de cometer o primeiro, está isento do segundo. Os apedrejadores de Cauby são os fiéis moralistas pertencentes à igreja neopentecostal liderada por Ernani, que aludem aos religiosos da época de Jesus. Sob a voz do narrador-protagonista de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, o leitor é conduzido à ideia de que Cauby é vítima e não criminoso.

Esses eventos na vida de Cauby desenrolaram-se no “dia da peste”, “o dia em que o fogo purificou a cidade” e que “a besta andou solta pelas ruas” (AQUINO, 2005, p. 207, 214). Nesse tempo narrativo, cinco garimpeiros haviam sido chacinados por pistoleiros contratados pela mineradora, ocasionando, então, a revolta geral dos habitantes da cidade.¹¹⁶ Essa carnificina tem como intuito restaurar a ordem patrocinada pelos donos da mineradora, e os assassinados são considerados como perturbadores na ordem constituída.¹¹⁷ Como reação à matança, o povo colocou fogo numa draga, no escritório e nos alojamentos da empresa. Em meio a isso tudo, o Exército interveio e matou mais pessoas, sendo “oito mortos (treze, contando os garimpeiros chacinados), entre os quais um garoto de dez anos, e um número incerto de feridos, sem contar os desaparecidos – muita gente fugiu da cidade” (AQUINO, 2005, p. 213). O herói e a cidade foram consumidos no mesmo dia, metafórica e literalmente, pelo fogo que, na linguagem bíblica, sinaliza o juízo divino como resposta ao excesso de maldade humana.

¹¹⁵ Levítico 20.10: “Se um homem adulterar com a mulher do seu próximo, será morto o adúltero e a adúltera”; Deuteronômio 22.22-24: “Se um homem for achado deitado com uma mulher que tem marido, então, ambos morrerão, o homem que se deitou com a mulher e a mulher; assim eliminarás o mal de Israel. Se houver moça virgem, desposada, e um homem a achar na cidade e se deitar com ela, então, trareis ambos à porta daquela cidade e os apedrejareis até que morram; a moça, porque não gritou na cidade, e o homem, porque humilhou a mulher do seu próximo; assim eliminarás o mal do meio de ti” (BÍBLIA DE ESTUDO VIDA, 1999, p. 184, 304).

¹¹⁶ Sobre os massacres de posseiros e trabalhadores rurais cometidos por pistoleiros, no contexto dos conflitos fundiários no estado do Pará, Guimarães escreveu: “Os massacres possuem a mesma lógica das mortes encomendadas individualmente, não podendo ser encerradas em si mesmas, como se elas isoladamente pudessem ser autoexplicativas. Além da mensagem de terror explicitamente embutida nos massacres para aqueles que sobrevivem ou que atuam em áreas de conflitos agrários, os massacres tornaram-se estratégicos para a manutenção dos direitos de propriedade conquistados à revelia da lei e de um poder mais débil quando comparado com o período em que as elites agrárias do Estado do Pará contavam abundantemente com os favores e privilégios fiscais e creditícios do Estado nos anos 60 e 70 do século passado. Do mesmo modo que os assassinatos individualizados, os massacres são sempre submetidos ao cálculo racional, apesar de aparentar uma manifestação do imprevisto e da irracionalidade, já que cometidos com requintes de crueldade. A ordem dada aos pistoleiros é sempre a eliminação total dos indicados a morrer, justamente para que não haja testemunhas do ocorrido, dificultando a apreciação dos casos, em especial, na esfera policial” (2010, p. 73).

¹¹⁷ “Nos corpos massacrados é inscrita a mensagem direcionada a todas as pessoas envolvidas com os conflitos fundiários: existe uma (des)ordem fundiária a ser preservada e respeitada. A lógica que permeia o massacre é conservadora: por meio da carnificina restaura-se a ordem que fora questionada” (GUIMARÃES, 2010, p. 73).

O clímax da narrativa é a exposição no espaço público da paixão até então secreta entre Cauby e Lavínia. A história de amor entre ambos é contada nas páginas do jornal da cidade, justamente no mesmo dia em que o marido de Lavínia foi assassinado. Isso denota que o erótico e o político sempre andam de mãos dadas na literatura de Aquino. Um dos grandes desafios do crítico literário de Aquino é não romantizar o social, e nem socializar a paixão, mas trabalhar com as duas temáticas por meio de uma interpretação dialética. O erótico deve ser lido em conjunto com a violência social, como fez Alves (2015) ao interpretar o conto “Matadores”. Acrescentamos que essa leitura deve ser feita considerando a articulação que o autor realiza no interior das suas narrativas por meio da dialética da decadência. Assim, os romances de Aquino são caracterizados por uma ambientação *noir* – violência por todas as partes, heróis nos papéis de criminosos, mulheres fatais, instituições devastadas pela corrupção, cidades “infernais” –, mas no contexto de pistolagem brasileira que lembra a jagunçagem. A decadência tinge as paisagens, os personagens, as fronteiras, onde o amor não é somente progresso, prazer e redenção, mas também crime – são as duas coisas, graças à estratégia irônica do autor.

4.5.4 Características e *performance* do herói Cauby

O herói de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é Cauby, homônimo de um famoso cantor brasileiro.¹¹⁸ Este personagem tinha seu nome costumeiramente associado à um dos heróis da música nacional – “Ela leu e fez a pergunta que ouço há mais de quarenta anos. Cauby? Igual ao cantor?” (AQUINO, p. 16) –, além de ter participado de um dos seus shows na capital paulista.

Cauby possui mais de 40 anos de idade. Ele é um *outsider*, um “forasteiro” (AQUINO, 2005, p. 60) que deixa a cidade de São Paulo e migra para o interior da Amazônia brasileira em busca de aventuras num lugar onde emanava prosperidade econômica graças à extração de ouro. Sua vida amorosa é reconstruída a partir de um livro de autoajuda escrito por Benjamin Schianberg.

Assim como as famílias de Brito e Ivan, a família de Cauby é de formação nuclear, mantida por relações violentas entre seus membros. Quanto ao seu pai e mãe, “um vivia para infernizar o outro” (AQUINO, 2005, p. 41): “Gente neurótica e infeliz pra caralho, gente que

¹¹⁸ Cauby Peixoto (1931-2016) foi um cantor brasileiro, de projeção nacional e internacional, considerado um dos mais versáteis intérpretes da música brasileira. Teve uma carreira eclética, gravando músicas de vários estilos, tais como samba, bossa nova, boemia, sertanejo, jazz, rock, pop, soul, tango, bolero, jovem guarda, seresta e música romântica. Era extravagante e de penteados excêntricos.

nunca poderia ter se encontrado na vida – meu pai e minha mãe deveriam ter vivido em países diferentes, um na Bahia e o outro esquimó, para evitar o risco de um encontro” (AQUINO, 2005, p. 41). Seu pai foi um alcoólatra e fotógrafo de futebol. Sua mãe, por sua vez, descendia dos barões de café arruinados, havia morado em Paris e era intelectual, chegando a ler Proust e Balzac no original.

Cauby foi expulso de casa, aos 15 anos de idade, por se envolver sexualmente com uma mulher mais velha (Marieta), amante de seu pai. Morou 6 anos com os primos, só retornando pra casa quando tinha 21 anos de idade, após a morte de seu pai. Na ocasião em que narra suas memórias não apenas seu pai, mas também sua mãe já haviam falecidos. Tem uma irmã que mora nos Estados Unidos, casada com um gringo que trabalha com exportações.

No passado Cauby havia desistido dos cursos de arquitetura e jornalismo para ser um seguidor do “evangelho da fotografia” (AQUINO, 2005, p. 156). Fotografava pessoas a fim de discernir a realidade: “(Lavínia não se interessava por fotos com gente. Eu tentava compreender o mundo fotografando gente.)” (AQUINO, 2005, p. 45). É um fotógrafo de experiência nacional e internacional, tendo trabalhado nas cidades brasileiras de São Paulo e de Marechal Deodoro, no estado de Alagoas, nas cidades estrangeiras como Oregon e Nova Orleans, nos Estados Unidos da América, Granada, na Espanha, e Paris, na França (AQUINO, 2005, p. 27, 41, 71, 166, 179). Atuou em um grande jornal de São Paulo, e como paparazzi numa revista de escândalos. Depois disso, resolveu se aventurar numa cidade do interior do estado do Pará, a fim de produzir um livro de fotos com as profissionais do sexo que trabalham aos redor dos garimpos. Seu material de ofício é um câmera fotográfica Pentax,¹¹⁹ e mantinha um estúdio em sua própria casa.

Meu interesse inicial eram as prostitutas. Eu trabalhava num livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todas muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida. (O que eu tentava? Negar a beleza?) Gostei da cidade, senti que o instinto me mandava ficar ali por uns tempos. Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado ao auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar pra ver (AQUINO, 2005, p. 24-25).

O trecho acima mostra que Cauby foi atraído para a cidade paraense não apenas por interesses profissionais como realizar um livro de fotos das garotas de programa que ganhavam dinheiro ao redor do garimpo, encomendada por ia agência francesa (AQUINO, 2005, p. 216-

¹¹⁹ Pentax Corporation foi uma empresa de lentes ópticas, que produzia câmeras fotográficas, e aparelhos ópticos como binóculos, telescópios e microscópios. Esta empresa foi fundida com a Hoya Corporation em março de 2008. Atualmente, a Pentax é uma divisão de negócios da marca Hoya.

217) – intenção que ele deixa de lado assim que conhece Lavínia –, mas também por ser fascinado pela desgraça: “Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar pra ver”.

De todos os heróis policiais de Aquino Cauby é o mais intelectual, portador de um refinamento cultural pequeno-burguês, por isso, dentre todos os heróis das narrativas de Aquino é o que mais se aproxima dos heróis fonssequianos. Cauby aprecia música clássica como as produzidas por Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, e as interpretadas pelo regente Nikolaus Harnoncourt (AQUINO, 2005, p. 26, 57, 169). Gosta de livros, sendo um deles intitulado *Tratado sobre a tristeza*, e cita a *Ars Amatoria*, do poeta romano Ovídio. Quando em seu contato com Lavínia, demonstra seu saber nas diversas áreas do conhecimento humano: “Mostrei-lhe Truffaut, Meden, Mehldau, Murilo e Drummond. Falei de Cappa, de Kertész, de Richard Kern, de Erich Fischl e de outros malucos que andaram e ainda andam por aí atrás de poesia. Meus heróis. Mostrei-lhe um mundo, o meu mundo” (AQUINO, 2005, p. 43). Cauby também foi laureado com prêmios internacionais na área da fotografia. Conversa sobre livros com Viktor Laurence.

Cauby é um homem falido, ainda que pertencente à classe média brasileira. Após conhecer Lavínia afirma: “parei de trabalhar, virei um velho hippie” (AQUINO, 2005, p. 41). Possui um “orçamento franciscano” (AQUINO, 2005, p. 142).

Minha situação financeira era preocupante: eu levava uma vida modesta, mas quase não trabalhava. Com exceção de um ou outro casamento ou batizado que fotografava – Chang detinha o monopólio desse mercado –, eu viva do dinheiro acumulado nos meus dias de sanguessuga (AQUINO, p. 2005, 134)

Apesar de ser um fotógrafo profissional, conseguiu dinheiro na cidade do garimpo apenas quando atuava como “sanguessuga”, ou seja, aproveitando-se das desgraças da cidade para realizar trabalhos esporádicos, como fotografar garotas de programa (usufruindo do mercado do sexo) e cadáveres (usufruindo do mercado da pistolagem). Ironicamente, após o assassinato do seu amigo e fotógrafo Chang, conseguiu ganhar mais clientes (AQUINO, 2005, p. 191). Noutro trecho da narrativa, o narrador protagonista comenta: “Eu estava quase sem dinheiro. Em breve, teria de me desfazer de câmeras e lentes para sobreviver” (AQUINO, 2005, p. 145). Era dono de um apartamento localizado na capital paulista, vendido posteriormente – já no desfecho do romance – para os cuidados de Lavínia no sanatório. Por fim, teve sua casa incendiada, perdendo grande parte dos seus bens materiais. O que lhe restou foi ser acolhido na pensão de dona Jane, o “anjo da guarda” de Cauby, aquela que o salvou do “corretor infecto do hospital” (AQUINO, 2005, p. 209, 207, 212).

Cauby não acredita que haja um diabo (ser espiritual maligno) responsável pelas mazelas do mundo. É ateu, tendo a beleza como sua religião – “E eu, no que acreditava? Dificil dizer. Talvez na beleza, a única coisa que me pôs de joelhos no mundo. À minha maneira, eu me seguia nesse tipo de religião” (AQUINO, 2005, p. 23). Para ele, tudo está sob os cuidados do destino (AQUINO, 2005, p. 63, 66). Cultiva maconha hidropônica no quintal de sua casa no Pará. Assim, notamos que não há transcendência nos heróis de Aquino.

4.5.5 A abordagem irônica dos elementos fundamentais da ficção policial

A trajetória de Cauby em toda a narrativa percorre os três passos da sequência “proibição – transgressão – punição”.¹²⁰ Lavínia simboliza um interdito, pois é uma mulher casada que, diante de um discurso moral que permeia a sociedade brasileira, não poderia ser violada sexualmente por outra pessoa; Cauby, no entanto, transgride esse princípio, que, na verdade, não passa de um moralismo sustentado pelo social e por uma sociedade fortemente influenciada pela religião cristã, e a toma como amante; Cauby recebe a punição por parte da população, até ser apedrejado, considerado, então, como o agressor de Ernani.

Considerando esta sequência, o narrador protagonista quer conduzir o leitor para uma reinterpretação do que ocorreu no passado próximo. Faz isso não mudando a história, mas, por meio da voz narrativa em 1ª pessoa do discurso, muda sua posição de criminoso para vítima, e isto por meio de uma estratégia irônica que recorre aos elementos fundamentais da ficção policial. Numa única vez chega a exercer a função de um detetive.

Quem deveria cumprir o papel de detetive, aos moldes do romance policial *noir*, é o investigador Polozzi: “Polozzi levava a sério seu papel naquele banguê-banguê. Era um dos *mocinhos*” (AQUINO, 2005, p. 192). Ele atua em dois casos: primeiro, na morte de sindicalistas pelas mãos de pistoleiros contratados pela mineradora; segundo, na investigação sobre o assassinato do pastor Ernani. Sua função como detetive é prejudicada por ser amigo de Cauby, réu acusado pela morte do pastor, sendo que a relação entre ambos é mais amistosa do que policial, ainda que Polozzi tenha vasculhado a casa de Cauby e o levado para cela prisional. Por outro lado, Polozzi também está longe de ser um típico detetive da ficção *noir*; é ironizado pelo narrador como “Um sujeito com um ar infantil, meio ingênuo, mas sério e confiável” e “um bebezão senil” (AQUINO, 2005, p. 192, 213-214).

¹²⁰ O biblista alemão Claus Westermann (2013, p. 178) mostrou a antiguidade do motivo narrativo proibição – transgressão – punição em seu estudo no texto de Gênesis 19.23-29. Aventamos que Aquino possa ter efetuado aqui uma inversão irônica tendo como pano de fundo a literatura antiga.

Em pequenos trechos do romance, Cauby é quem parece assumir a postura de um detetive ao buscar os vestígios sobre o sumiço de sua amada: “Lavínia tinha caído fora sem aviso prévio. Gastei tempo reconstruindo os detalhes de nosso último encontro, procurando uma pista, o indício de uma ruptura. Não me lembrei de nada anormal que tivesse acontecido” (AQUINO, 2005, p. 67). Ainda assim, não é nem Polozzi e nem Cauby que melhor simulam o papel de um detetive no decorrer da narrativa, mas sim o narrador em 3ª pessoa do discurso que imprime um olhar paranoico-detetivesco ao investigar a vida pregressa de Lavínia. A narração é tipo jornalística, mostrando que a vida de Lavínia é um grande crime cometido pela sociedade: ela é vítima de suma sociedade autoritária que produz e reproduz a violência em todas as partes.

Há marcas textuais que comprovam que o narrador protagonista constrói a narrativa reconhecendo-se como um criminoso. Seu crime seria passional, cujo motivo é ter se envolvido com a mulher de outro homem, infringindo, assim, um código moral da família nuclear. Quando Lavínia-Shirley está no banheiro de sua casa ele não receia em dizer que ela se encontra na “cena do crime” (AQUINO, 2005, p. 134). Por duas vezes sonha sendo atacado por um pistoleiro (AQUINO, 2005, p. 63, 78-79) contratado pelo marido de Lavínia. Durante o texto o narrador vai apontando algumas testemunhas, os primeiros suspeitos de sua relação amorosa socialmente proibida. Sobre a ocasião em que Cauby e Lavínia realizam um ato sexual no quintal, sendo observador por Decião: “Um momento glorioso, com direito a testemunhas. Uma foi Zacarias, que dormitava feito um velhinho no fundo do quintal. A outra eu só vi quando Lavínia me puxou pelos cabelos, para que eu me erguesse. Meu vizinho espiava a acena por cima do muro” (AQUINO, 2005, p. 55) – seria justamente Decião que entregaria o nome de Cauby para a polícia, após o assassinato de Ernani (AQUINO, 2005, p. 199). Duas vendedoras de lingerie também observam os cuidados de Cauby com Lavínia, além de outros compradores que entram na loja (AQUINO, 2005, p. 135-138). Viktor Laurence, que cuidava do jornal da cidade, começou a postar as seguintes frases na coluna social: “Jovem senhora da sociedade local está muito entusiasmada com um dos forasteiros mais charmosos que já passaram por estas bandas” (AQUINO, 2005, p. 60). Numa conversa com Cauby, Viktor indagou: “Me conte uma coisa, Cauby: você continuar de caso com aquela mulher do pastor?” (AQUINO, 2005, p. 140). Viktor havia comprado as fotografias que Cauby havia tirado de Lavínia e que lhe chegaram em suas mãos por um ladrão (AQUINO, 2005, p. 140-142). Diante da possibilidade do ladrão ter mostrado as fotos para diversas pessoas da cidade, Cauby é tomado por um sentimento de medo e por uma paranoia:

Num lugar onde as pessoas evitavam se encarar, homens me olhavam de maneira suspeita na rua, como se soubessem de alguma coisa. Você não teria medo? Às vezes, eu acordava no meio da noite achando que tinha ouvido barulhos estranhos na casa. Passei a dormir com um porrete ao lado da cama. Não melhorou a qualidade do meu sono. Um inferno (AQUINO, 2005, p. 143).

Conforme o trecho acima, o narrador protagonista desenvolve um sentimento de perseguição e de inquietação. A partir disso, sua vida na cidade do garimpo se tornou um “inferno”. Quer desesperadamente deixar a cidade, dizendo para Lavínia: “Vamos embora daqui”, expressão que aparece duas vezes, e “Vamos embora antes que isso aconteça” (AQUINO, 2005, p. 144).

O papel de criminoso é exercido pelo herói principalmente na parte III da narrativa já que ele se torna o principal suspeito pela morte de Ernani. No trecho a seguir temos uma conversa entre o investigador policial Polozzi e o herói de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*:

Mataram o pastor Ernani de madrugada, ele informou. Deram três tiros nele. Foi o investigador, e não o amigo, quem examinou com ares de ourives que tipo de reação percorreria meu rosto. Nenhuma. Apenas a temperatura do mundo pareceu baixar ao meu redor. Tudo passou a fazer menos sentido. Sentido nenhum. Comecei a morrer ali. Pensei em Lavínia e afastei o prato da minha frente. Polozzi adivinhou que eu pensava nela:
E a mulher tá sumida.
Lavínia e Ernani não tinham empregados, com exceção do velho jardineiro, que prestava serviços esporádicos. Se estava bem, ela fazia as tarefas domésticas. Caso contrário, o pastor se encarregava de tudo, sem reclamar. Metódico como era, sentia muito prazer em cuidar pessoalmente da casa. Quem encontrou o corpo foi um devoto da igreja, com quem Ernani tinha uma reunião. Dois dos tiros no rosto. Não localizaram Lavínia.
Polozzi olhou mais uma vez para a porta do quarto.
Achei que ela podia estar por aqui.
Faz tempo que a gente não se fala.
Engraçado você me dizer isso, Cauby.
Ele se levantou para beber mais água. Eu arrotei, um arrote azedo, e também fiquei em pé. Polozzi falou de costas para mim.
Dei uma checada no telefone do pastor. Quer saber quantas vezes você ligou para lá nos últimos dias?
Vinte e nove, meu amigo (AQUINO, 2005, p. 193-194).

Neste diálogo os personagens estão dispostos desta maneira segundo a ordem do crime: Polozzi cumpre a função do detetive e Cauby a do criminoso, suspeito pela morte da vítima Ernani. As provas materiais levam a polícia até o fotógrafo – na mesma cena, mais adiante, Polozzi vê um porta-retrato de Lavínia na casa de Cauby. Além disso, o herói mente ao policial sobre seu contato recente com Lavínia. Lendo o romance até aqui, o leitor é levado a suspeitar de Cauby pelos seguintes motivos: o herói acabara de saber que Lavínia está grávida dele; ele lê um bilhete deixado pela amada dizendo: “*Amo você*” (2005, p. 187); e o fotógrafo está com

as malas prontas para deixar a cidade paraense e ir para São Paulo. Por ser amigo do investigador, Cauby não é levado para depor na delegacia, mas aconselhado à fugir da cidade. Notamos aqui a imperícia policial. Mas, ironicamente, Cauby não vai embora e Polozzi retorna para decretar sua prisão preventiva (AQUINO, 2005, p. 198). É a segunda vez que o herói é avisado para fugir da cidade – uma vez pelo pistoleiro Carlos Chagas, e outra pelo investigador Polozzi –, mas ele não faz por amor à Lavínia e por uma forte tendência à desgraça. Interessante pensar que tanto o pistoleiro como o policial protegem o herói, sendo que isso mostra que ambas funções estão de acordo com a traição cometida por Cauby e seu suposto crime passionai.

O imaginário do narrador protagonista é atormentado por cenas policiais que invadem a realidade, mas que sequer de fato acontecem. Ao avistar a chegada de um homem ao local em que estava hospedado, tem o seguinte *flash*:

Ferido na cabeça, o careca tombará para a frente e o impacto de seu corpo destruirá o tampo de vidro na mesinha. Dona Jane ficará estendida de bruços, com metade do corpo no interior da casa. O menino talvez escape. Não, o homem não permitirá – esse tipo de gente nunca deixa testemunhas. Ele perseguirá o menino pelo beco, se for preciso. Tudo dependerá da ordem que escolher antes de atirar. O certo é que serei o primeiro (AQUINO, 2005, p. 20-21).

Dona Jane é proprietária de uma pensão situada na cidade do garimpo, enquanto o Careca e o menino são dois dos seus hóspedes, juntamente com Cauby. O homem referido no excerto é um dos advogados da mineradora que chega na cidade para reforçar os donos do poder em seus embates com os garimpeiros. A perspectiva do texto é de um narrador paranoico-detetivesco que tenta deduzir o futuro próximo. Ao mesmo tempo que exerce a função de um detetive, também se coloca como vítima da ação do homem suspeito.

Noutros dois trechos, um que abre e o outro que encerra o capítulo 5 da parte I do romance, o narrador sonha sendo atacado pelo pistoleiro Chico Chagas: “Estou andando pela rua e me aproximo de um estranho que, sem mais nem menos, saca um estilete comprido e começa a me golpear na barriga. Sinto a dor, ouço o sujeito dizer entredentes: Pra você aprender a não folgar com a mulher dos outros” (AQUINO, 2005, p. 63). O segundo texto traz: [...] E sonhei que andava por uma rua e me aproximava de um estranho que, sem mais nem menos, sacava um estilete comprido e começava a me golpear na barriga. Para você aprender a não folgar com a mulher dos outros, ele dizia enquanto me espetava” (AQUINO, 2005, p. 78-79). Nestas seções, o narrador se coloca na posição de vítima, imaginando uma rede ocasional de pistolagem formada por: Ernani (mandante), Chico Chagas (pistoleiro), Cauby (vítima). Vale

salientar que a vítima, neste caso é aquele se envolveu com a mulher de Ernani, sendo, então, um crime passional.

Cauby é preso pelas autoridades policiais, sendo acusado de crime passional. É incriminado como “assassino do pastor” (AQUINO, 2005, p. 208), senão, no mínimo, como cúmplice, sob a hipótese de que Lavínia teria atirado em seu ex-marido com o seu apoio (AQUINO, 2005, p. 207). As palavras de Cauby, dirigidas ao delegado, no entanto, são de autodefesa: “Eu repeti que era inocente. E Não sabia onde Lavínia estava. O delegado ignorou” (AQUINO, 2005, p. 207). Ele foi liberado da prisão graças à uma ação judicial. O tom irônico de Aquino reaparece na cena onde Cauby, após deixar a prisão, esbarra com a multidão que acompanhava o enterro do pastor Ernani. Por meio da narração, o herói muda sua condição de criminoso (preso) para vítima (perseguido):

Num segundo, fui cercado. Homens e mulheres. Não dava para saber quantos eram, talvez uns vinte. Me olhavam com hostilidade e não diziam nada. Apenas se aproximavam, ofegantes. Eu estava exausto demais, não conseguia falar. E nem me manter em pé direito – sentia uma dor aguda no tornozelo.

A primeira pedra me atingiu no peito.

Ergui as mãos para me proteger e tentei falar, imagine, que estavam cometendo uma grande injustiça. Mas faltou fôlego. E tempo. E sobrou dor. Uma segunda pedra bateu no meu ombro. A terceira no meu rosto. Eu me ajoelhei. E sofri um baque na cabeça – alguém me golpeou por trás. Foi nesse instante que caí. Então choveram pedras. Uma acertou meu olho direito. Um clarão de fogo. Foi a última imagem que vi com ele. Eu já não sentia os impactos. E não me lembro de mais nada (AQUINO, 2005, p. 210).

Nesta descrição sobre o próprio apedrejamento, o narrador protagonista mostra ao leitor que foi vítima da fúria de pessoas moralistas que o julgaram injustamente como responsável pela morte de Ernani. As autoridades policiais e jurídicas declararam Cauby como inocente da morte de Ernani, mas o povo não teve piedade. Antes do inquérito policial, agiram com suas próprias forças. Numa cidade onde pessoas são assassinadas com frequência, onde a violência é matéria-prima de sustentação, habita um moralismo fatídico. Como um ressentido social, o narrador em 1ª pessoa do discurso escreve para se eximir da culpa em relação ao crime de Ernani, colocando-se como vítima de um sociedade hipócrita. A violência contra o herói resulta na perda momentânea de sua memória. Posteriormente, Lavínia também perderia a memória.

Há uma outra situação que reforça a ideia do protagonista como vítima. As fotografias que ele havia tirado de Lavínia são expostas no jornal da cidade, graças à artimanha de Viktor Laurence. Como resultado de uma nova fúria da população da cidade, a casa de Cauby foi invadida, saqueada e queimada (AQUINO, 2005, p. 215).

Como tentativa de se autojustificar perante seu leitor o herói de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* se coloca como vítima. Relata sua versão da história para ser absolvido. Escreve da pensão de dona Jane, ainda estando na mesma cidade que promoveu tanto sua vida amorosa, quanto sua desgraça econômica e social. Não foge dali, pois seu destino está na cidade do garimpo, e por Lavínia estar impossibilitada de acompanhá-lo, já que ela está internada em um hospício, estando em recuperação. O único crime que Cauby admite ter cometido é o crime do amor, justificando sua prática por meio das narrações da história de amor entre Seu Altino e Marinês e também através das reflexões de Benjamin Schianberg. Suas memórias, no entanto, emulam uma confissão sob uma ótica jornalístico-detetivesca.

4.5.6 O desnudamento do herói Cauby

Dentre tantas cenas que fazem menção dos atos sexuais entre Cauby e Lavínia, há uma que ganha destaque por remeter a uma situação de vulnerabilidade do herói em relação ao mundo. Pelo fato das fotografias que ele fez de Lavínia ter circulado pelas mãos de algumas pessoas da cidade, Cauby é acometido por medo, sentimento de perseguição e de impotência. Receia que os habitantes da cidade venham puni-lo. Diante desse imbróglio ele quer fugir da cidade paraense e ir para a capital paulista. A cena abaixo, ocorrida num quarto de hotel à beira de uma praia fluvial, descreve o que seria o último encontro do casal, pois Cauby já havia dito à Lavínia que queria partir (apesar de não ter ido depois disso):

[...] Um motivo a mais para ficarmos confinados no quarto, embora não precisássemos de motivos. Lavínia e eu passamos horas na cama, respirando um ar abafado, que o cheiro opressivo do cânhamo deixava ainda mais denso. E suando. Um inventando maneiras de agradar o outro.

Poucas vezes me senti tão confortável no mundo. E, no entanto, sofria, por antecipação, o grande vazio que seria o resto da minha existência sem ela.

O que acontece é que, quando estou com você, eu me perdôo por todas as lutas que a vida venceu por pontos, e me esqueço completamente que gente como eu, no fim, acaba saindo mais cedo dos bares, de brigas e de amores para não pagar a conta. Isso eu poderia ter dito a ela. Mas não disse.

Talvez por saber que era o fim, e a gente nunca se comporta mesmo muito bem nos finais; ou talvez por impotência, desamparo, angústia; e também por covardia, não há vergonha alguma em admitir; talvez por tudo isso, e à falta de um nome adequado para a sensação de impotência que me esmagava, o fato é que desabei. Agarrado ao corpo ainda trepidante de Lavínia, logo depois de fazê-la gritar a ponto de me preocupar com o sono do gerente lá fora, caí num choro convulsivo. Chorei de soluçar e de franzir o rosto e fazer caretas, sem nenhum pudor (existe algo mais despuodado do que um homem nu chorando?, e mais patético). Lavínia beijou meus cabelos, afagou-os, tocou as feridas em meu braço. Disse que o veneno ainda devia estar fazendo efeito no meu sangue. Talvez tivesse razão (AQUINO, 2005, p. 154-155).

Ao mesmo tempo em que o herói assume ter sido pivô de uma traição, ocupando a condição de um criminoso que fere os ideais da família nuclear brasileira e promovendo a desonra de Ernani, também se coloca como vítima ao declarar seu amor por Lavínia. O “ar abafado” e o “cheiro opressivo” do local remetem diretamente ao interior do herói asfixiado pelo medo e por um estado de sofrimento pesado. Diz sofrer por “antecipação”, um sofrimento por amor, algo incontornável e imenso como um “grande vazio” existencial. Assume para o leitor que quando está com Lavínia ele é capaz de esquecer (ou sublimar) todas as derrotas que teve durante sua própria vida, pois junto dela se sente “confortável no mundo” (AQUINO, 2005, p. 154). Coloca-se, então, na condição de vítima de um mundo violento e cruel. O narrador protagonista admite seu sentimento de impotência diante do desejo de querer ficar com Lavínia e a necessidade de partir da cidade. Chora copiosamente, estando não apenas sua alma, mas também seu corpo despido, por se sentir impotente, desamparado, angustiado e covarde. O que angustia o herói não são as desigualdades sociais que vê na cidade paraense, pois a violência do mundo que o cerca não interfere em sua vida, pelo contrário, ele consegue se aproveitar disso para ganhar dinheiro como fotógrafo. Sua angústia tem nome: Lavínia. O trecho é irônico pois termina com Lavínia dizendo que o momento de fragilidade de Cauby se deu graças às drogas que ele recebeu na veia, dadas por um velho curandeiro do interior da Amazônia. O “transe regressivo” do herói reforça a rejeição de Cauby em relação ao mundo.

Conforme mostramos nas análises críticas feitas até aqui, os romances de Aquino realizam uma experiência com a forma do romance policial *noir*. Comparado com as outras narrativas do autor, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* dá continuidade à um herói que faz o percurso narrativo do detetive, mas principalmente do criminoso e da vítima. Cauby é um herói provisório, ambientado numa atmosfera *noir*, porém também marcado por um discurso erótico-amoroso, devido à sua história de amor com Lavínia. A temática do amor, no entanto, não perde de vista o campo gravitacional político que está presente em todas as partes do romance. Sendo assim, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é um texto quase melodramático, demarcado pelo erótico e por uma crítica política e social. Aquino ressimboliza, no interior do seu texto literário, a violência de uma sociedade autoritária, como a brasileira. Conduz o leitor a pensar sobre a trajetória de um herói que ama intensamente, mas que é apático quanto à ação política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como objetivo resolver a seguinte problemática: como é a experiência com a forma do gênero policial realizada por Marçal Aquino por meio dos seus romances, levando em consideração as trajetórias dos seus heróis? Para isso, estudamos as narrativas do autor, a saber, o conto “Matadores” (1991) e os romances *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). Tomando como base os heróis Múcio, Alfredão e o aprendiz (“Matadores”), Brito (*Cabeça a prêmio*), Ivan (*O invasor*) e Cauby (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*), construímos a noção de herói provisório a fim de utilizá-la como chave de compreensão dos romances de Aquino. Diante de tudo o que foi elaborado a partir disso, precisamos agora extrair e explicitar as consequências de nossa hipótese sobre a literatura do autor.

Concluimos que Marçal Aquino se apropria do gênero policial como recurso para pensar o Brasil a partir da pistolagem e do pistoleiro. Deste modo, o autor agencia os modelos da narrativa policial para fazer um texto quase parodístico, ou seja, um canto paralelo marcado por inversões irônicas e deslocamentos, mas, neste caso, feito a sério. Assim, a literatura de Aquino problematiza aspectos da sociedade brasileira, deflagrando um contexto histórico e político permeado pela perversidade em toda sua ordem social. O autor produz, assim, um tipo de romance político-social, levando seu leitor-intérprete a refletir sobre a sociedade por ele interrogada.

Enquanto críticos literários, precisamos, então, avaliar se estamos diante de um novo gênero narrativo ou de uma nova modalidade do subgênero policial. Se, o romance policial é apropriado por Marçal Aquino para que, a partir da abordagem dos pistoleiros e do mundo da pistolagem, o texto faça uma abordagem crítica da sociedade e da cultura brasileira no que elas têm de pré ou anti-moderno e bárbaro, Aquino não se afirma mesmo como escritor de romance policial, mas ele escapa, para a felicidade de sua literatura, a esse enquadramento, adentrando ao campo dos escritores que pensam (ou pretendem pensar) o Brasil e o homem brasileiro. Graças ao distanciamento ou inversão irônica, o romance de Aquino, enquanto paródia do gênero policial, liberta-se do texto de fundo o suficiente para criar uma forma autônoma. Origina, assim, algo novo na síntese bitextual. A literatura de Aquino em si e o texto que lhe serve de fundo não conduz o irônico às custas da obra parodiada, mas utilizam-no como padrão por meio do qual coloca o contemporâneo sob questão, sob escrutínio.

Sendo assim, nosso trabalho não termina aqui, mas apenas começa. Carecemos de novas pesquisas que nos auxiliem a tornar mais clara tais questões teóricas, levando-nos, assim, a uma

melhor definição sobre o lugar de Marçal Aquino na literatura brasileira contemporânea, mas também o de outros escritores. Nosso intuito é contribuir para que, a partir de nossa pesquisa, a recepção crítica esteja atenta à importância de ler os romances de Aquino como paródias do romance policial *noir*, problematizando uma sociedade brasileira sedimentada pelo autoritarismo, pela perversidade, tomada pela lógica do capital e por relações de mando-obediência.

Enquanto leitores-intérpretes, podemos ler os romances de Aquino não meramente como entretenimento, mas, em especial, como crítica política da sociedade, na esteira da produção literária do novo realismo brasileiro contemporâneo que ainda está em curso.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://repositorio.une.sp.br/bitstream/handle/11449/109119/ISBN9788579830259.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 02 jan. 2019.
- ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1979.
- ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos**: o herói na evolução da estória policial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- ALMEIDA, Marco Antônio de. **Sangue, suor & tiros**: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/Almeida_MarcoAntoniode_D.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. **Entre sicários e pistoleiros**: uma leitura comparada de *O invasor*, *Rosario Tijeras* e *Un asesino solitario*. 2014. Tese (Doutorado em teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270134>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. Nas malhas da violência: os “Matadores” de Marçal Aquino. **Mester**, Los Angeles, v. 43, n. 1, p. 3-16, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270134>>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- ANDRADE, Marcelo. A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas. **Revista Brasileira de Educação**. vol. 15, no. 43, Rio de Janeiro, jan/abr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n43/a08v15n_43.pdf> Acesso em: 30 junho 2019.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 15-34.
- AQUINO, Marçal. **Cabeça a prêmio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AQUINO, Marçal. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.
- AQUINO, Marçal. **O invasor**: novela. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, Forense Universitária, 1989.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARBOSA, Catia Valério Ferreira. **Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia.** 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp022244.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

BARREIRA, César. **Crimes por encomenda: violência e pistolagem do cenário brasileiro.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França,** pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BEZERRA, Sílvia de Paula. **O invasor: do roteiro ao romance.** 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2277>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

BÍBLIA DE ESTUDO VIDA. São Paulo: Vida, 1999.

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

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1977. p.7-22.

BRUM, Alessandra Souza M. **O processo de criação artística no filme O Invasor.** Dissertação de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2003.

BULHÕES, Ricardo Magalhães; CASAGRANDE JÚNIOR, Osmar. Duas construções da personagem em *O invasor* de Marçal Aquino. **Anais do SILEL**, Uberlândia, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_719.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2018.

BUTLER, Judith. Introdução. In: BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição.** Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora., 2017. p. 9-38.

BUTLER, Judith. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas.** Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 11-28.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a. p. 241-260.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b. p. 169-196.

CAVALCANTE, Peregrina. **Como se fabrica um pistoleiro**. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

CHANDLER, Raymond. **Adeus, minha querida**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no Expresso do Oriente**: um caso de Hercule Poirot. Trad. Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p. 147-163.

CORTÁZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p. 227-237.

CORTÁZAR, Júlio. Para uma poética. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993c. p. 85-101.

CORTÁZAR, Júlio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993d. p. 103-146.

CORTÁZAR, Júlio. Situação do romance. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993e. p. 61-83.

COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. In: COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1968. p. 159-189.

DALCIN, Camila. ***Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios***: linguagem e forma narrativa. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9921/DALCIN%2C%20CAMILA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 29 set. 2018.

DeSALVO, Louise. **Concebido com maldade**: a literatura como vingança na vida e na obra de Virgínia e Leonard Wolff, D. H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DOYLE, Arthur Conan. O sinal dos quatro. **Sherlock Holmes**: obra completa (vol. 1). Trad. Flávio Mello e Silva; Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: HaperCollins Brasil, 2016a. p. 135-246.

- DOYLE, Arthur Conan. Um estudo em vermelho. In: DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes: obra completa** (vol. 1). Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HaperCollins Brasil, 2016b. p. 9-133.
- DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUSSEL, Enrique D. **Filosofia da libertação**. São Paulo: Loyola; Piracicaba: Ed. UNIMEP, 1977.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo: contribuição à teoria do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FELICIO, Gisele Montoza. **Mulheres de vida dupla: as singularidades de Virgília, de Machado de Assis e de Lavínia, de Marçal Aquino**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2180>>. Acesso em: 30 set. 2018.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. Ironia. In: FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 15-45.
- FIGUEIRA, Felipe Gonçalves. **Representações do cangaço: entre prosa romanesca e folheto popular (1876-1918)**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/6661>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. **Revista Alfa**, São Paulo, n. 51, p. 9-22, 2007. Disponível em: <<file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/1424-3800-1-PB.pdf>>. Acesso em: jun. 2019.
- FONSECA, Rubem. **A grande arte**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. 24. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991a.
- FONSECA, Rubem. **Mandrake, a Bíblia e a bengala**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991b.
- FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. São Cristóvão: Arte Nova S. A., 1973.
- FONSECA, Rubem. **O cobrador: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FONSECA, Rubem. **O seminarista**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. Conferência 1. In: FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003. p.7-27.

FRANCO Jr., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLEN, Lucia Osana. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Contemporâneas. Maringá: Eduem. 2003. p. 33-58.

GALESSO, Sílvia. **Prosa de combate, amor à prova** – contratempos de uma cidade aberta. 2009. 70 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15814/1/Silvia%20Galessso.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O silêncio da chuva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. Moral y política : la dispersión del noir en la narrativa brasileña de los 70 y 80. **Latin American Studies Association**, Dallas, p. 1-23, 26 mar. 2003. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/GarramunoFlorencia.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GOLDMANN, Lucien. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Trad. Reginaldo Di Piero e Célia E. A. Di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GUEDES, Marcílio Borba. **“Prosa Calibre 38”**: um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme *O invasor*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6306/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

GUIMARÃES, Ed Carlos de Sousa. **A violência desnuda: justiça penal e pistolagem no Pará**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp148475.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAMMETT, Dashiell. **Seara vermelha**. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HAROCHE, Claudine. Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 329-345.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. **Cobrar e invadir**: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção contemporânea brasileira. 2008. Dissertação (Mestre em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p55/9009>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

HOBBSAWN, Eric J. “A primavera dos povos”. In: HOBBSAWN, Eric J. **A era do capital**: 1848-1875. Trad. Luciano Costa Neto. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 29-46.

HOVEYDA, Fereydoun. **Historia de la novela policiaca**. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 3. ed. 2007.

KONSTAN, David. Ressentimento – história de uma emoção. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 59-80.

KRACAUER, Siegfried. **La novela policial**: un tratado filosófico. Buenos Aires: Paidós, 2010.

LARA, Maria das Dôres. **Entre o amor e a ruína**: os elementos do trágico no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. p. 11-58.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Do mito ao romance. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **A origem dos modos à mesa**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 79-118.

LINS, Alvaro. No mundo do romance policial. In: LINS, Alvaro. **O relógio e o quadrante** (obras, autores e problemas de literatura estrangeira): ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964a. p. 259-271.

LINS, Alvaro. Romance católico: o das oposições. In: LINS, Alvaro. **O relógio e o quadrante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964b. p. 95-101.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Burguesia e l'art pour l'art*: Theodor Storm. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 99-128.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad Hominem**, n. 1, t.2. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. p. 87-117.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARGATO, Izabel. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 91-104.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: DIFEL, 1985.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: UNESP: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109189/ISBN9788579832130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 18 jan. 2016.

MELO, Patrícia. **Fogo-fátuo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MELO, Patrícia. **O matador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MENDES, Fábio Marques. **A linguagem da violência nos contos de Famílias terrivelmente felizes de Marçal Aquino**. São José do Rio Preto: Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 192 p. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122237/000814037.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 18 jan. 2016.

MENDIOLA, Alfonso. La novela policial de Siegfried Kracauer como crítica de la razón científica. **Historia y Grafia**, Ciudad de México, n. 36, p. 13-38, 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/589/58922186002.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

MENESES, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. **Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal. 2011. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/6086/1/Ficheiro%20%20Vio%20l%C3%A2ncia%20social%20e%20familiar%20nos%20contos%20de%20Mar%C3%A7al%20Aquino.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

MEYER, Marlyse. **Folhetim** – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIYAMOTO, Hidemi Soares. **A representação da vida cotidiana em O homem do ano e O invasor**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19152/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Hidemi%20Soares%20Miyamoto.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

MOREIRA, Moacyr Godoy. Entrranhas do amor. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 12, p. 215-217, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50182/54_297>. Acesso em: jun. 2019.

MOURA, Salvador Tavares de. **Serra Pelada: experiências, memórias e disputas**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13071/1/Salvador%20Tavares%20de%20Moura.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

NAKAMURA Igor Iuri Dimitri. **Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência** em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. 2019. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Unesp de Araraquara, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182535/nakamura_iid_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: set. 2019.

OLIVEIRA, Waldívia de Macêdo. **O invasor – relações de alteridade e subalternização em obra contemporânea da literatura brasileira**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2446>>. Acesso em: 19 set. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008a. p. 177-205.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, p. 37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3902.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2013.

PELLEGRINI, Tânia. Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana. In: PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008b. p. 137-175.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo: postura e método**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez., p.137-155. 2007.

PEREIRA, Márcio Fonseca. **A adaptação do romance O invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais**. 2007. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Língua Aplicada) – Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará – Fortaleza, 2007. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/marciofonsecapereira.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, p. 97-114.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b, p. 89-94.

PIUBELLI, Rodrigo. **Memórias e imagens em torno do índio pataxó hãhãhãe Galdino Jesus dos Santos (1997 a 2002)**. 2012. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11836/1/2012_RodrigoPiubelli.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2018.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. Trad. Breno Silveira e outros. In: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003a. p. 203-224.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999a. p. 101-114.

POE, Edgar Allan. O mistério de Marie Roget. Trad. Breno Silveira e outros. In: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003c. p. 143-201.

POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999b. p. 75-99.

POE, Edgar Allan. Os crimes da rua Morgue. Trad. Breno Silveira e outros. In: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003b. p. 101-142.

RAMOS, Mônica Miranda. **Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier**. M 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras. UFMG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEKBT/1/versa_o_final_junho.pdf> Acesso em: 12 jan. 2012.

REICH, Wilhelm. **Escute, Zé-ninguém!** Trad. Waldéa Barcellos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Porto/Portugal: Porto Editora, 1995.

RIGAUD DOS SANTOS, Sanmarie. **Conflitos agrários decorrentes da mineração: um estudo do Projeto Ferro Carajás S11D em Canaã dos Carajás/Pará**. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Direito Agrário) – Direito Agrário da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8203/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Sanmarie%20Rigaud%20dos%20Santos%20-%202017.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

ROCHA, Flávio Amorim. O reflexo da construção do espaço nas personagens de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. **Travessias interativas**, v. x, p. 1- 11, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/11010/8515>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RODRIGUES, Juliano. A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em “Os matadores”. **Translatio**, n. 6, p. 51-61, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/44668/28366>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

SALES, Michelle. Um olhar para o realismo: da Geração de 70 aos novos realistas. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 261-272.

SANTOS, Patrícia da Silva. **Siegfried Kracauer: sociologia e superfícies** (escritos até 1933). 2014. 284 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-14012015-181721/publico/2014_PatriciaDaSilvaSantos_VOrig.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2018.

SCARDUELI, Adriana Maria Felibert. **A questão do mal em Hannah Arendt**. 2013. 74 f. Dissertação (Mestrado em Ética) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.uces.br/xmlui/bitstream/handle/11338/750/Dissertacao%20Adriana%20Maria%20Feliberti%20Scardueli.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHØLLHAMMER, Karl Erik et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 11-31.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SOUZA, Fabrina Martinez de. **Silêncio, violência e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios***. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, Três Lagoas. Disponível em: <<http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1771/1/Fabrina.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Trad. Renira L. De Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TEZZA, Ana de Almeida. **A literatura contemporânea e a tradição regionalista: interseções na obra de Marçal Aquino**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93633>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**. Trad. Neil Ribeiro da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.

VAN DINE, S. S. Twenty rules for writing detective stories. **The American Magazine**, September, 1928. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

VAZ, Maria do Céu. **Trajetórias e sentidos espaciais em *O invasor*, de Marçal Aquino e Beto Brant**. 2015. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015. Disponível em: <<http://www.mel.unir.br/pagina/exibir/903>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VENSON, Anamaria Marcon. Rotas do desejo: tráfico de mulheres e prostituição como estratégia migratória no Brasil e na Espanha na virada dos séculos XX e XXI. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En línea], Debates, 2009, 03 febrero 2009. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/52653>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

VILAR, Pierre. A transição do feudalismo ao capitalismo. In: SANTIAGO, Théo Araújo (org.). **Do feudalismo ao capitalismo: uma discussão histórica**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1988. p. 37-48.

WANDERLEY, Luiz Jardim de Moraes. **Geografia do ouro na Amazônia: uma análise a partir da porção meridional**. 2015. 315 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.gomiam.org/wp-content/uploads/2014/11/Wanderley-2015-geografia-do-ouro-na-Amaz_nia-Brasileira.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WEBER, Max. **Ciência e política: duas vocações**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

WEBER, Max. Sociologia da dominação. In: WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva – vol I**. Brasília: Ed. Da UNB, 1994. p. 187-233.

WERNER, Guilherme Cunha. **O crime organizado transnacional e as redes criminosas: presença e influência nas relações internacionais contemporâneas**. 2009. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/GUILHERME_CUNHA_WERNER.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2018.

WESTERMANN, Claus. **O livro do Gênesis: um comentário exegético-teológico**. Trad. Nélio Schneider. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2013.

ZAWADZKI, Paul. O ressentimento e a igualdade: contribuições para uma antropologia filosófica da democracia. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 367-397.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e sociedade**. Trad. Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.