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

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro

O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística

São José do Rio Preto
2014

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro

O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Profª Drª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2014

Cordeiro, Fernando Henrique Crepaldi.
O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia : uma vertente metalinguística / Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro. -- São José do Rio Preto, 2014
309 f.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura – Século XX-XXI - História e crítica - Teoria, etc. 2. Ficção policial - História, crítica - Teoria, etc. 3. Paródia. 4. Análise do discurso narrativo. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira R. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8-32.01

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro

O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª Drª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá

Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP – Araraquara

Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto

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

São José do Rio Preto
06 de março de 2014

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar o romance policial contemporâneo brasileiro e português, mais especificamente *Tratado das paixões da alma* (1990), de António Lobo Antunes; *Longe de Manaus* (2005), de Francisco José Viegas; O *Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soraes e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, levando principalmente em consideração o papel que a paródia desempenha nesses textos, pois, ao subverterem as convenções do romance policial tradicional, essas obras promovem um alargamento dos "limites" desse gênero. Nas narrativas contemporâneas, ao contrário do que acontecia no romance de enigma e no *noir*, a investigação deixa de ser vista apenas como um meio de se chegar à solução dos casos, tornando-se um dos elementos fundamentais da narração. Essa mudança, segundo nossa perspectiva, está relacionada à desestabilização de conceitos como "verdade", "autoridade", "objetividade", que eram os alicerces dos textos policiais. Quando essas noções são relativizadas, a investigação passa a ser vista nas obras policiais como um processo de leitura de pistas, indícios, detectando-se nas narrativas mais recentes (a partir da década de 1980) um deslocamento estrutural importante em relação ao romance policial tradicional: a ênfase no processo de construção da narrativa do detetive e do romance como um todo. Em outros termos, há um desdobramento da noção de investigação que se expande e contamina toda a obra, pois, além da investigação do detetive e do leitor, vemo-nos diante de uma obra que investiga os seus próprios limites e o de seu gênero, num diálogo que, por um lado, reporta-nos à tradição do romance policial e, por outro, revela-nos a sua construção.

Palavras-chave: Romance policial. Paródia. Procedimentos narrativos. Processo metalingüístico. Literatura contemporânea.

ABSTRACT

This work intends to study the brazilian and portuguese contemporary crime novel, more specifically António Lobo Antunes' *Tratado das paixões da alma* (1990); Francisco José Viegas' *Longe de Manaus* (2005); Jô Soraes' O *Xangô de Baker Street* (1995) and Rubem Fonseca's *Bufo & Spallanzani* (1985), taking into account mainly the role played by the parody in these texts because when they subvert the traditional crime novel conventions, these texts promote its' gender "boundaries" enlargement. In contemporary narratives, unlike what used to happen in the *noir* and enigma novels, the investigation ceases to be seen as just a mean to reach the cases solution, being one of the narration fundamental elements. This change, according to this work perspective, is related to the destabilization of concepts such as "truth", "authority", "objectivity", which were the crime texts foundations. When these notions are relativized, the investigation starts to be seen in the crime novels as a process of clue and vestige readings, being detected in the more recent narratives (from the 80s) an important structural displacement in relation to the traditional crime novel: the emphasis in the construction process of the detective narrative as well as of the novel as a whole. In other words, there is a deployment of the investigation notion that expands and contaminates the whole work, for, beyond the detective and the reader investigation, it puts us face a novel that investigates its own limits as well as its' gender's, in a dialogue that, for the one hand, report to the crime novel tradition and, for the other hand, reveal its own construction.

Keywords: Crime novel. Parody. Narrative procedures. Metalinguistic process. Contemporary literature.

AGRADECIMENTOS

À minha família: pai, mãe, Gu e Bi, obrigado por tudo;

À Mirane, obrigado pelo carinho e atenção;
Obrigado também ao Blaublau pelo companheirismo;

A meus amigos, particularmente, Guilherme e Juliana;

A meus parentes: avôs, tios, primos, obrigado pela força;

À minha orientadora: Sônia, obrigado pela dedicação e paciência;

Aos professores que contribuíram com o desenvolvimento deste trabalho, em especial, Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias, Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Profª Drª Marisa Corrêa Silva;

À Profª Drª Eunice Cabral, da Universidade de Évora, co-orientadora desta tese, pela recepção em Portugal e pelas valiosas indicações de leitura;

À CAPES, pela bolsa de doutorado que viabilizou a realização deste trabalho e pela bolsa sanduíche que possibilitou a pesquisa em Portugal.

Ao Guilherme Mariano Martins da Silva pela confecção do *abstract* e pela revisão das traduções do inglês e ao Gabriel Giglio pelas consultas e traduções de trechos em francês.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p.7

1. UMA INVESTIGAÇÃO SENTIMENTAL p.23

1.1. O estatuto da ação e dois tipos de textos policiais p.24
1.2. A narrativa sob uma lupa p.29
1.2.1. Orquestração das vozes p.42
1.2.2. Navegando por águas turvas p.53
1.2.3. O texto como enigma p.63

2. TRAJETÓRIAS ENTRE PORTUGAL, BRASIL E ÁFRICA p.78

2.1. Uma narrativa difusa p.79
2.2. Detetives, biógrafos e romancistas p.111

3. O OUTRO LADO DO 221B p.143

3.1. Onde Watson não tem vez p.144
3.2. Humor sem limites p.160
3.3. Holmes no país do carnaval p.182

4. ARTIMANHAS DA NARRAÇÃO p.218

4.1. Baile de máscaras p.222
4.2. A arte das *matrioshkas* p.246

CONSIDERAÇÕES FINAIS p.279

REFERÊNCAIS BIBLIOGRÁFICAS p.198

INTRODUÇÃO

Antonio Candido, em "Crítica e Sociologia" (2005, p. 5), diz que a maneira mais expressiva de chamar a atenção para uma verdade é exagerá-la, o que, por sua vez, conduz a uma reação inevitável que desloca essa antiga verdade para a condição de erro. Isso teria acontecido na relação entre a obra literária e seu "acondicionamento social", considerado imprescindível, no século XIX, para o entendimento de qualquer texto, e visto como uma "falha de visão", posteriormente. Com a noção de gênero literário ocorreu algo semelhante. Opõe-se, dessa maneira, a importância dos gêneros na teoria clássica, entendidos de forma normativa e prescritiva, de modo que "[...] a obediência de uma obra às regras do gênero em que se integrava, constituía um factor preponderante na avaliação do seu merecimento." (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 209), à rebelião contra eles que se observa no romantismo, em que há não só a recusa em obedecer às regras de gênero, mas também comparece o questionamento sobre a sua possibilidade de existência.

Na atualidade, como atesta Todorov (1970), há uma tendência para conciliar essas duas vertentes, o que implicaria partir da descrição estrutural de objetos particulares, buscando, conforme se verifiquem traços recorrentes, uma definição dos gêneros. Dessa forma, afirmar a singularidade da obra literária não significa negar a "[...] mediação das relações e estruturas gerais que constituem as condições da possibilidade de experiência literária" (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 224). Falar em gêneros literários, contudo, não é uma tarefa simples, principalmente tratando-se de literatura contemporânea, uma literatura que cada vez mais testa e transgride seus limites, constituída por textos que interrogam e envolvem o leitor, trazendo-o para dentro de sua estrutura. Os textos tornam-se avessos a qualquer tipo de esquematização, tornam-se híbridos, "pertencem" e não pertencem a um gênero, ou não se enquadram em apenas um, mas em vários. A noção rígida e normativa de gênero cai por terra e a sua própria definição se quer flutuante, sendo significativo atentar também para o fato de que a formalização, a teorização em gêneros está sempre a reboque das obras literárias que, cada vez mais, inovam, transgridem, inventam novas fórmulas a partir das antigas.

No caso do gênero policial[1], segundo Todorov (1970), a particularidade estrutural sobre a qual ele se constrói foi percebida por George Burton. Para ele, "[...] a narrativa [policial]... superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele." (*apud* TODOROV, 1970, p. 95-96). Essa constatação possibilita dizer que, segundo Burton, a principal especificidade do romance policial é o fato de incluir duas histórias: a do crime e a do inquérito. A partir dessa primeira caracterização, e levando em conta a forma de disposição e a ênfase dos aspectos constitutivos desse gênero, Todorov propõe três tipos de romance policial: o "romance de enigma" ou "romance policial clássico", o "romance *noir*" e o "romance de suspense".

O "romance policial clássico" traz como marca a ausência da "história do crime", ou seja, esse romance inicia-se quando o crime já ocorreu e, portanto, essa história termina antes da outra (e, muitas vezes, do romance) começar. A "história do crime" não pode, então, nos termos de Todorov (1970, p. 97), "[...] estar imediatamente presente no livro", pois é o papel da outra história, a do inquérito, descobrir o que já aconteceu. A "história da investigação", por sua vez, caracteriza-se, segundo Todorov (p. 97), por ser "[...] uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve sòmente de mediadora entre o leitor e a história do crime.". Com essa organização, a atenção do leitor é mantida pela curiosidade em saber o que se passou na primeira história (a do crime), sendo a descoberta/revelação desse enigma o clímax da narrativa. Dada a configuração das duas histórias encontra-se, nesse tipo de obra, um herói que é invulnerável, que não corre perigo, pois, conforme afirma Todorov, a ação propriamente dita já ocorreu.

Já o "romance *noir*" funde as duas histórias: o crime não é anterior, narrativa e ação coincidem (TODOROV, 1970, p. 98). Aqui, não é a curiosidade que garante a atenção do leitor, mas o suspense, o interesse gira em torno da expectativa pelo que vai acontecer. Esse é um dos motivos pelos quais o detetive torna-se vulnerável, pois não se trata mais de um romance de pura detecção. Embora esses aspectos sejam importantes para delinear esse tipo de obra, de acordo com Todorov (1970, p. 99), mais relevante que o processo de apresentação das histórias é o ambiente representado. São os temas desses textos que os distinguem dos outros, para Todorov (1970, p.100), "[...] é em

[1] Essas considerações a respeito da teoria do romance policial derivam dos estudos realizados em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Balada da Praia dos Cães: o desafiante romance policial de Cardoso Pires* (2010).

torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido e a amoralidade das personagens".

O "romance de suspense", por fim, combina os outros dois tipos de romance policial. Do romance de enigma ele mantém as duas histórias bem definidas, mas se recusa, como o romance *noir*, a fazer da segunda história apenas uma detecção. Esse tipo de narrativa reúne os dois tipos de interesse, pois, de acordo com Todorov (1970, p. 102), "[...] existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: o que vai acontecer às personagens principais?". Deduz-se, portanto, que o detetive no romance de suspense, assim como no *noir*, está em constante perigo. Ainda segundo Todorov (1970, p. 103), esse tipo de romance policial pode ser dividido em outros dois subtipos: no primeiro, por ele denominado a "história do detetive vulnerável", "[...] o detetive perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, em resumo, está integrado no universo das demais personagens"; no segundo, intitulado "história do suspeito-detetive", as suspeitas sobre um dado crime recaem em um sujeito que se encarrega, ele mesmo, de encontrar o verdadeiro culpado.

Todorov (1970, p. 103-104) reluta em considerar que esses três diferentes tipos correspondam a uma "evolução" do gênero, particularmente porque as três formas coexistem até hoje. Chama sua atenção, no entanto, o fato de que "[...] a evolução do romance policial, em suas grandes linhas, tenha seguido precisamente a sucessão dessas formas" (TODOROV, 1970, p. 104): o romance policial clássico tem, historicamente falando, seu auge no período entre as duas Guerras Mundiais; o romance *noir* surge nos Estados Unidos pouco antes e principalmente durante a Segunda Guerra Mundial; o romance de suspense do tipo "história do detetive vulnerável" surge como uma transição entre o romance de enigma e o *noir*, enquanto o do tipo "história do suspeito-detetive" é simultâneo ao romance *noir*.

Em seu *La novela policiaca española: teoría y crítica*, José F. Colmeiro (1994) ressalta a dificuldade de se reconhecer o romance policial como um gênero coerente e bem delimitado, principalmente devido à sua grande proliferação e variedade. Entretanto, segundo o estudioso espanhol, há um aspecto comum a todas as narrativas policiais: elas sempre têm como fio condutor a investigação de um crime, não importando os métodos, os objetivos e os resultados dessa detecção.

Colmeiro destaca, como Todorov (1970), a importância das "duas histórias" na estrutura policial. Contudo, realiza uma reformulação crítica dos postulados de Todorov

ao questionar a relação por ele estabelecida entre história do crime e fábula, história da investigação e trama. Apesar de atentar para o fato de que a "história do crime" é resultado da "história da investigação" e, nesse sentido, dizer que ela se equipara à ordenação dos eventos ocorridos no relato por parte do leitor, ou seja, "[...] obedecendo ao princípio de causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia" (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173) que está relacionado ao conceito de "fábula", a proposta de Todorov (1970) não considera um aspecto fundamental: a de que a "história da investigação" faz parte da fábula dos romances policiais da mesma maneira que a "história do crime" está presente na trama dessas narrativas.

Assim, de acordo com Colmeiro, não há uma relação necessária entre, por um lado, a "fábula" e a "história do crime", e, por outro, a "história da investigação" e a "trama". No primeiro caso, a "história do crime", segundo Colmeiro (1994, p. 75), "[…] siempre está presente en el «discurso» de la novela policiaca, directamente exteriorizada por el narrador o evocada por los personajes, si bien expuesta a una serie de manipulaciones (como su inversión, fragmentación o retardación)."[2]. A "história do crime" está, na maioria das vezes, entrelaçada com a da investigação, compondo junto com esta a "fábula", mas sua presença submete-se a manipulações que estão vinculadas à trama. Resumir, portanto, a fábula de um texto policial à história do crime é realizar uma leitura redutora. No segundo caso, "[…] el «discurso» de la investigación, sometiendo las secuencias de la «historia» de la investigación (del detective) a similares estrategias narrativas ambiguadoras, no se corresponde exactamente con la investigación del detective"[3] (COLMEIRO, 1994, p. 74-75). Impõe-se, aqui, a diferença entre o discurso do narrador e o do investigador.

Essas distinções permitem a Colmeiro revelar um dos mais interessantes procedimentos narrativos do gênero policial e que se refere ao modo como se constrói a ilusão de que leitor e detetive compartilham as mesmas informações. Esse engodo instaura-se a partir da confusão entre a investigação do detetive e a que nos apresenta o narrador, pois a história é contada como se narrador e detetive tivessem acesso aos mesmos dados (o que, em certo sentido, é verdade), entretanto, há um elemento que passa despercebido: o ponto de vista. Segundo as palavras de Colmeiro (1994, p. 76-

[2] "[...] sempre está presente no "discurso" do romance policial, diretamente exteriorizada pelo narrador ou evocada pelos personagens, mesmo que exposta a uma série de manipulações (como sua inversão, fragmentação ou retardação)." [tradução nossa].

[3] "[...] o "discurso" da investigação, submetendo as sequências da "história" da investigação (do detetive) a estratégias similares de ambiguização, não se corresponde exatamente com a investigação do detetive" [tradução nossa].

77), "[…] la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece nunca coinciden plenamente en la novela policíaca."[4]

Essa afirmação torna-se ainda mais instigante ao se constatar que os principais procedimentos narrativos das histórias policiais estão costurados por essa ilusão de compatibilidade de percepção entre detetive e narrador, e, por extensão, do leitor. Nos romances que trazem como detetive Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, por exemplo, distingue-se, na maioria das vezes, o recurso ao "narrador-confidente", ou seja, tem-se um narrador homodiegético que narra em primeira pessoa os feitos do detetive, como é o caso de Watson e Hastings, respectivamente. Nessas situações, de um modo geral, o narrador tem acesso aos mesmos fatos que o detetive, contudo, ele está sempre defasado em termos de raciocínio, tendo em vista que uma das características do romance de enigma é o fato de o detetive ser uma "super máquina intelectual", mas o seu companheiro não. Ainda de acordo com Colmeiro, mesmo quando nos deparamos com um narrador autodiegético, principalmente no caso de romances *noir*, a informação compartilhada por ele com o leitor sofre restrições, que são explicáveis por algumas particularidades desse detetive "[…] reservado e introvertido por naturaleza, marginado y algo asocial, siempre lacónico en su expresión, hermético e impenetrable para los demás"[5] (COLMEIRO, 1994, p. 76-77).

O narrador surge, então, como uma entidade fundamental no romance policial, embora muitas vezes negligenciada. Esse ponto fica patente quando temos em mente que o interesse do romance policial, segundo Colmeiro (1994, p. 78-79), não é causado por uma estrutura sintática particular ou pelo desenvolvimento de um tema, mas por uma meticulosa e bem enredada intriga, gerada pela manipulação da informação por parte do narrador. Para Colmeiro (1994, p. 83-84), o que revela a singularidade e, muitas vezes, a qualidade de um romance policial são os elementos "desnecessários", aqueles que não são fundamentais para a resolução do enigma, mas se tornam significativos na medida em que desviam a atenção (e a tensão) do leitor, divertindo-o, deleitando-o. Desse modo, o crítico espanhol destaca a importância do trabalho do autor do policial enquanto romancista, opondo-se às visões de Todorov (1970) e de Boileau e Narcejac (1991) que consideram que as narrativas desse gênero devem primar pela simplicidade.

---

[4] "[...] a perspectiva do detetive e a que o narrador oferece ao leitor nunca coincidem plenamente no romance policial." [tradução nossa].

[5] "[...] reservado e introvertido por natureza, marginalizado e pouco socializável, sempre lacônico em sua expressão, hermético e impenetrável para os demais." [tradução nossa].

Boileau e Narcejac (1991) conceituam o romance policial em função da necessidade do homem de explicar, racionalmente, o mundo onde vive. Nesse sentido, conforme constatam os teóricos franceses, é interessante notar que esse gênero tenha em Edgar Allan Poe um de seus criadores e expoentes, pois, em sua "Filosofia da Composição" (1999), esse escritor concebe o texto literário como uma espécie de construção que deve ser arquitetada com rigor matemático, visando à elaboração de um efeito predeterminado pelo autor ao principiar a obra.

Ainda de acordo com os estudiosos franceses, ao aproveitar-se dessa concepção de literatura em obras que, posteriormente, foram vistas como fundadoras do romance policial, Poe não descobriu simplesmente uma técnica do raciocínio aplicável à ficção, ele inventou um novo gênero: o romance policial. A partir dessa constatação, e pensando na estrutura investigativa do romance policial, Boileau e Narcejac propõem uma relação entre o detetive e o cientista, pois ambos se utilizariam da lógica para explicar os fatos que se propõem a investigar. Portanto, para esses autores, o romance policial seria uma espécie de investigação científica que, estruturalmente, se constrói pela afirmação da razão, o que levaria a uma forma de expressão clara e direta, alheia aos "ornatos da narração", pois, nesse tipo de narrativa, o que conta é o rigor. Além disso, segundo a perspectiva desses estudiosos, o romance policial caracteriza-se por uma constante necessidade de inovação, ele não pode se repetir, pois quando isso acontece, quando as soluções não são originais, o leitor consegue prever o desfecho facilmente, matando sua curiosidade e, consequentemente, seu interesse na leitura. Instaura-se, assim, um jogo no interior desse tipo de romance em que o leitor é desafiado a desvendar o crime antes do detetive, mas ao mesmo tempo precisa ser mantido sem consegui-lo.

No romance policial, segundo Boileau e Narcejac (1991), a "invenção" é responsável por uma dupla função: por um lado, prende a atenção do leitor na tentativa de surpreendê-lo, de presenteá-lo com uma narrativa diferente; por outro lado, pode ser o motivo de um enfraquecimento desse gênero, uma vez que a busca pelo novo acarretaria a perda do rigor científico que lhe seria característico. A invenção, portanto, institui-se simultaneamente como um problema e como uma necessidade desse tipo de texto e se, pelo menos aparentemente, há um privilégio da invenção em relação à construção do enigma em si mesmo, ou seja, da criação de um crime e de uma solução inusitada e surpreendente, poder-se-á entrever que a contraparte da elaboração do crime seja uma inovação no âmbito estrutural, uma atualização do "modelo policial" que,

segundo nos parece, está ligada à presença da paródia nos romances policiais contemporâneos. Isso porque essas obras promovem uma revisão de alguns dos principais procedimentos característicos desse gênero, especialmente a partir de uma desestabilização dos antigos conceitos de rigor, de verdade, de imparcialidade e de autoridade.

A paródia é um tema que vem suscitando debate entre os estudiosos de literatura, em particular, e da cultura como um todo, especialmente porque sua presença está se tornando cada vez mais constante nos mais diferentes textos. Dessa maneira, cabe, aqui, a apresentação de algumas posições acerca dessa questão, levando em consideração autores como Affonso Romano de Sant'Anna, Nil Korkut, Boris Eikhembaum e Linda Hutcheon.

Em *Paródia, paráfrase & cia*, Affonso Romano de Sant'Anna define a noção de paródia num contraponto com os conceitos de estilização, paráfrase e apropriação. Nesse sentido, o crítico brasileiro propõe que a estilização não seja vista como oposta à paródia, como ocorre nas teorias de Tynianov e Bakhtin, em que "[...] o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original" (SANT'ANNA, 1991, p. 14). Sant´Anna entende a estilização como uma técnica geral, sendo a paródia e a paráfrase seus efeitos particulares, nas suas palavras: "Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia" (p. 36). Desse modo, o crítico caracteriza cada um desses conceitos em relação à noção de desvio, sendo a paráfrase um "desvio mínimo", a estilização um "desvio tolerável", e a paródia um "desvio total" (p. 38). A "apropriação", por fim, Sant'Anna associa à colagem, entendida como "[...] a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico." (p. 43). Trata-se de um procedimento marcado pelo deslocamento de um objeto de seu lugar habitual, sendo introduzido numa situação diferente, causando certo estranhamento. De acordo com o estudioso brasileiro, pode-se entender esse recurso como o exagero máximo da paródia, pois, em ambos, verifica-se "[...] a dessacralização, o desrespeito à obra do outro" (p. 46).

Nil Korkut, em seu *Kinds of parody: from the Medieval to the Postmodern* (2005), estabelece as diferentes formas que a paródia assume desde a Idade Média, conceituando-a como "[…] an intentional imitation – of a text, style, genre, or discourse

– which includes an element of humor and which has an aim of interpreting its target in one way or another"[6] (KORKUT, 2005, p. 14). Dessa maneira, apesar de o humor ser introduzido em sua definição, Korkut destaca que a paródia apresenta atitudes variáveis com relação aos seus alvos, sendo que "[...] this attitude may range from denigration, mockery, and ridicule to respectful admiration"[7] (p. 15). Seu estudo traz três tipos de paródia: primeiro, "parodias de textos e estilos pessoais" (p. 15), caracterizada por tomar como alvo um texto literário particular, ou por "[...] imitate and/or distort various lines, phrases, and sentences belonging to a particular author."[8]. O segundo tipo é a "paródia de gênero" em que se parodia "[...] a particular literary genre characterized by a certain style and by certain formal and thematic conventions."[9] (p. 16). O último, é a "paródia de discurso", nos termos de Korkut, "This is a category comprising parodic works directed towards discourse, i.e. towards language that characterizes any philosophical, social, professional, religious, political, ideological, etc. activity or group."[10] (p. 16).

Eikhenbaum (1976), por sua vez, destaca que a paródia contribui para uma atualização da literatura, uma vez que ela promove uma revisão de determinados procedimentos e estruturas desgastados mediante a sua ridicularização, permitindo que um gênero encontre novas formas e possibilidades. Realizando uma leitura do teórico russo, Hutcheon (1985, p. 22) considera que a antiga definição de paródia como uma "[...] ridicularização conservadora dos extremos das modas artísticas" não é suficiente para dar conta da complexidade desse fenômeno, principalmente se se levar em conta as obras chamadas modernas e pós-modernas.

Nesse sentido, a estudiosa canadense propõe uma revisão da etimologia da palavra "paródia" indo além da noção de "contra-canto", uma vez que, de acordo com Hutcheon, "para" em grego, além de significar "contra", também significa "ao longo de". Tendo em vista essa dupla possibilidade, à noção tradicional de contraste junta-se a de proximidade e é esse caráter dúplice da paródia que ela passa a valorizar. Desse

---

[6] "[...] uma imitação intencional – de um texto, estilo, gênero ou discurso – que inclui um elemento de humor e que tem como uma meta interpretar, de uma forma ou de outra, seu alvo". [tradução nossa].

[7] "[...] essa atitude pode variar desde denegrir, zombar, ridicularizar, até admirar respeitosamente". [tradução nossa].

[8] "[...] imitar e/ou distorcer várias linhas, frases e sentenças pertencentes a um autor particular". [tradução nossa].

[9] "[...] um gênero literário particular, caracterizado por um certo estilo e por determinadas convenções temáticas e formais". [tradução nossa].

[10] "[...] Essa é uma categoria que inclui obras paródicas direcionadas para o discurso, ou seja, para uma linguagem que caracterize qualquer atividade ou grupo filosófico, social, profissional, religioso, político, ideológico, etc.". [tradução nossa].

modo, a autora de *Poética do pós-modernismo* define a paródia como uma "repetição com diferença" em que fica "[...] implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que [o] incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia" (HUTCHEON, 1985, p. 48). Além disso, para ela, não existe nada na etimologia de "paródia" que implique a noção do ridículo, o que a diferencia da teoria de Korkut (2005), para quem o humor, ainda que não necessariamente ligado à ridicularização, é fundamental para a paródia.

A estudiosa diz que a paródia, assim como a ironia, opera em dois níveis, um superficial e um implícito, sendo que a compreensão do seu sentido requer a sobreposição desses planos. Essa homologia é enfatizada também pelo fato de que é a ironia que permite a percepção da distância crítica entre o texto paródico e o parodiado.

Ainda segundo Hutcheon, a paródia baseia-se em um instigante paradoxo: o de ser, por um lado, uma continuidade e, por outro, uma "ruptura"; trata-se de uma "subversão legalizada". A paródia tem em si, nessa concepção, um poder destruidor, pois implica "[...] uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos" (HUTCHEON, 1985, p. 96-97), e um poder "legitimador", pois precisa que o outro seja reconhecido nela. Nesse sentido, a paródia necessita da institucionalização, ou seja, precisa que existam normas e convenções estáveis para poder subvertê-las. O texto paródico solicita, assim, tanto um distanciamento crítico quanto uma sacralização do código parodiado. Sob essa perspectiva, a teórica canadense afirma que a paródia tende a resgatar e reformular a tradição literária, ou seja, uma das características da paródia é jogar novas luzes a textos do passado, sendo dessa maneira que as obras paródicas cumprem a função de resgatar, de nos dar a conhecer, e também de criticar e reler textos que, possivelmente, ficariam esquecidos.

Um dos elementos deflagradores da paródia no romance policial, a nosso ver, é precisamente a necessidade de invenção que, segundo Boileau e Narcejac, é um dos motores dos textos policiais, bem como seu limite, ou seja, o momento que, para os autores franceses, o romance policial "decai", justamente por desafiar outros aspectos fundamentais do gênero: a lógica e o rigor científico. Observa-se, portanto, que essa imprescindibilidade da invenção acaba por acarretar a transgressão dos limites desse gênero. Essa constatação leva-nos a perceber o parodoxo sobre o qual se alicerça a afirmação de Todorov (1970) de que todo romance policial é "literatura de massa". A proposição de uma tipologia, ou seja, a indicação das diferentes *performances* dentro de

um gênero aponta para realizações que não se inscrevem em seu próprio gênero. O surgimento do romance *noir*, como se observa no ensaio "A simples arte de matar", de Raymond Chandler (1944), indica a ruptura com um "modelo", com uma prática: a característica do romance policial clássico. Nota-se, portanto, que o gênero policial vem sofrendo modificações que contestam a ideia de que essas narrativas apenas se ajustam a uma estrutura pronta.

Todorov (1970, p. 99) ressalta que, muitas vezes, um novo gênero ou um novo tipo se cria em torno de um "[...] elemento que não era obrigatório no antigo", o que não significa uma ruptura total com as narrativas precedentes. Nesse sentido, é possível dizer que a criação de um novo tipo está interligada à noção de paródia, pois implica, por um lado, o reconhecimento e, por outro, o distancimento crítico em relação a estruturas anteriores.

Tendo como ponto de partida o que foi enunciado até aqui, selecionamos como *corpus* obras portuguesas e brasileiras, publicadas depois de 1980, em que se identifica a relação dúplice, de reconhecimento e questionamento, que, segundo Hutcheon (1985), marca a paródia: *Tratado das paixões da alma* (1990), de António Lobo Antunes; *Longe de Manaus* (2005), de Francisco José Viegas; O *Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soraes; e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca.

Segundo nosso ponto de vista, esses romances ocasionam um deslocamento estrutural importante em relação ao romance policial tradicional. A resolução do crime e a construção de um ambiente corrupto e violento, características essenciais no romance de enigma e no romance *noir*, respectivamente, são, muitas vezes, relegadas a um segundo plano nesses textos em que a investigação passa a ser o elemento fundamental, deixando de ser um simples meio de se chegar à verdade sobre um fato, ou seja, torna-se não apenas um fazer voltado ao fator (crime), mas um ato da própria linguagem narrativa. Talvez essa mudança esteja intrinsecamente ligada ao que Lyotard (1993) chama de "crise das grandes narrativas". De fato, a desestabilização das noções de "verdade", "autoridade", "razão" na sociedade pós-moderna parece atingir o cerne do romance policial que tinha como um de seus alicerces, especialmente em sua vertente clássica, a relação com a razão, com o rigor científico.

Esse questionamento realiza-se, principalmente, a partir da percepção de que toda história proposta por um detetive (ou por um narrador, ou por quem quer que seja) para resolver qualquer enigma é, na realidade, um constructo narrativo. Desse modo, as noções de "verdade" e "objetividade" caem por terra e a investigação passa a ser

considerada no romance policial como um processo de leitura de pistas, de indícios. Essa mudança de percepção permite que os romances policiais passem a explorar um elemento que tem papel central no romance de enigma, mas que, por um motivo ou por outro, não teve o destaque que agora recebe: o processo de construção da narrativa como tal, aspecto que passa a ser realçado nas obras contemporâneas.

Além disso, nas narrativas policiais recentes distingue-se um desdobramento da noção de investigação, que se expande e contamina toda a obra. Isso porque, ademais da investigação do detetive e do leitor, vemo-nos diante de uma obra que investiga os seus próprios limites e o de seu gênero, num estimulante diálogo que, por um lado, reporta-nos à tradição do romance policial e, por outro, revela-nos a sua própria construção.

É em função dessa perspectiva que nosso trabalho tem por objetivo demonstrar de que forma os romances de nosso *corpus* realizam alguns desvios fundamentais em relação à tradição policial – seja ao romance de enigma, seja ao romance *noir* (ou mesmo o de suspense) – deflagradores da paródia, entendida, aqui, como uma releitura crítica que contempla tanto a subversão quanto o reconhecimento (ou sacralização) do gênero policial. Um desses desvios é a ênfase na noção de investigação e no processo de investigação, visto, anteriormente, no romance de enigma como um simples meio para se chegar à "história do crime", que era o que realmente interessava; e, no romance *noir* como um elemento de ação, que conduzia o detetive aos recantos mais sórdidos e que o punha em contato com os mais diversos tipos e situações.

Nos romances de Lobo Antunes, Viegas, Jô Soares e Rubem Fonseca, no entanto, a investigação transforma-se num processo ainda mais abrangente, pois a par do inquérito conduzido pelos investigadores (relacionados com um crime específico), distinguem-se outras investigações incidindo em aspectos que se distanciam tanto da "história do crime" quanto da "história da investigação". Trata-se de um procedimento que, simultaneamente, desafia a centralidade da mecânica do crime, investigação e solução, e, portanto, a essência do gênero; e reafirma um de seus elementos fundamentais, a investigação, embora se libertando do crime.

Esse desvio, como procuraremos analisar, enfatiza elementos que, do ponto de vista do crime e resolução, seriam considerados laterais, digressivos. É o caso da exposição do relacionamento entre o Juiz e o Homem, em *Tratado das paixões da alma*; da acumulação de histórias dos mais diversos personagens que não interessam à prossecução jurídica do caso, em *Longe de Manaus*; das anedotas cômicas (ou não), em *O Xangô de Baker Street*; e das reflexões sobre a literatura e os relatos sobre o passado

do narrador/autor, em *Bufo & Spallanzani*. Esses elementos negam a ideia de que em um texto policial, como sugerem certos críticos (Boileau e Narcejac (1991), Todorov (1970), Martin Cerezo (2005), entre outros), todos os elementos devam convergir para a resolução do enigma e que ele exige uma expressão chã, matemática, avessa à "convenção literária" (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 25). Tanto é que, nesses romances, um elemento a ser destacado, e que buscamos ressaltar em nosso estudo, é a elaboração narrativa, ou seja, como essas obras se transformam num desafio (e, logo, numa diversão) para os leitores, que, em alguma medida, relembram a própria proposição do enigma no romance policial clássico. Dessa maneira, no texto de Lobo Antunes é como se o romance se apresentasse como um enigma, cabendo ao leitor "decifrar" o constante entrelaçar de vozes e tempos; na obra de Viegas, novamente, a intermitente variação cronológica e espacial, além da ausência de certas informações, exigem do leitor um trabalho ativo de relocalização e interpretação; no texto de Jô Soares a referência a Sherlock Holmes, principalmente, e a personalidades históricas requer que o leitor ative certos conhecimentos de mundo e reconheça a paródia ao personagem de Doyle; a obra de Fonseca, por sua vez, ademais da variação espácio-temporal, embrenha o leitor num jogo especular entre as diferentes histórias que compõem a narrativa, trazendo-o para dentro do romance ao introduzir nele mesmo o seu comentário, desvelando alguns dos procedimentos que o constrói.

De uma maneira ou de outra, esses quatro romances chamam, insistentemente, a atenção para a sua textualidade, para o seu teor de artefato criado mediante determinados recursos narrativos. Esse fator acarreta, como pretendemos explicitar, alguns desdobramentos. O primeiro é que essa consciência se expande e passa a perceber todos os discursos como construídos e relacionados a interesses específicos daqueles que o enunciam ou perpetuam. Nesse sentido, todo discurso é visto como uma forma de poder e os romances tendem a questioná-los, a denunciá-los como tais, o que é perceptível na tendência à desestabilização da voz narrativa e dos discursos dos detetives, dos personagens que se verifica nos quatro romances. Em *Tratado das paixões da alma*, o narrador impessoal se vê confrontado com uma fragmentação de perspectiva que coloca em xeque sua autoridade; em *Longe de Manaus*, o narrador tem sua onisciência contestada pela fusão com as consciências dos personagens, que apresentam visões específicas do mundo; em *O Xangô de Baker Street*, a presença de um outro narrador, que não Watson, configura o próprio romance como uma história não oficial; em *Bufo & Spallanzani*, observa-se a tensão que se instaura devido à

presença de um narrador que se faz, às vezes, de autor, mas que é "assombrado" por uma outra imagem de autor que ironiza esse primeiro, mesmo sem surgir textualmente. Tal posicionamento confere um teor metalinguístico a esses romances.

O segundo desdobramento, derivado do primeiro, é a noção de descrença na possibilidade de qualquer narrativa ou discurso explicar o mundo. Esse aspecto, já vislumbrado na desestabilização do discurso do narrador, talvez tenha seu auge no questionamento da voz dos investigadores e, mais ainda, de instituições como a polícia e os governos. O terceiro desdobramento, por fim, remete à ideia de que a ênfase na textualidade desses romances tende a destacar a configuração do próprio gênero policial, ou seja, que os textos inseridos nessa tradição também se constroem pelo recurso a certos procedimentos postos em relevo pelas narrativas contemporâneas, ora pela sua subversão, ora pela sua retomada. Dessa maneira, chama-se atenção justamente para a técnica que acompanha a criação de toda narrativa policial, relativizando a ideia de que seria uma forma alheia às convenções literárias.

Levando em consideração esses fatores, nossa tese será dividida em quatro capítulos, destinados à leitura de cada um dos romances que constituem nosso *corpus*. No primeiro capítulo, intitulado "Uma investigação sentimental", interessar-nos-á notar como, em *Tratado das paixões da alma*, se trama uma narrativa que tem como fator principal o relacionamento entre o juiz e o homem, entre o interrogador e o interrogado, num texto em que o elemento propriamente "criminal" perde a centralidade, cedendo lugar para a rememoração da infância comum dos dois personagens. À investigação criminal, portanto, entrelaça-se, ou mesmo sobrepõe-se, o que denominamos, por falta de palavra melhor, a investigação "sentimental"[11]. Além disso, visamos evidenciar como se estrutura uma escrita que constantemente se coloca como foco das atenções, levando o leitor a perscrutar, mais do que a resolução do crime (que, por sinal, já nos é dada nos capítulos iniciais), a composição da narrativa como tal. Para tanto, nossas reflexões sobre o livro de Lobo Antunes compreenderão duas partes: primeiramente nos centraremos no "estatuto da ação", buscando determinar até que ponto o modo como as ações são apresentadas está vinculado aos dois modelos de romance policial (o clássico e o *noir*) que a obra mobiliza; na sequência, realizaremos uma análise das diversas vozes narrativas presentes no romance, da fragmentação que se relaciona com essa multiplicidade de vozes, e do papel do leitor nessa obra, bem como do processo de

[11] Por "investigação sentimental" entende-se todo o processo de rememoração que apresenta as relações entre os dois personagens, homem e juiz, que ocorrem durante a narrativa.

metalinguagem aí presente. Esses aspectos permitirão uma visão mais nítida a respeito da forma como é estruturado o texto do autor português, possibilitando, por extensão, um debate em torno do gênero policial.

O segundo capítulo, por sua vez, terá como foco o romance *Longe de Manaus*, de Francisco José Viegas, e partiremos de uma perspectiva que privilegia a sua construção, enfatizando a maneira como o narrador impessoal, onisciente e totalizador interage com focalizações internas que o cingem à perspectiva de determinados personagens, apresentando os pontos de vista deles. Trata-se de um procedimento cujo resultado é uma restrição, momentânea, de seu campo de saber e que confere ao relato uma multiplicidade de visões que tendem a relativizar a autoridade do narrador, pois, por vezes, apresentam-se histórias incongruentes e que se contrapõem. O romance exige, desse modo, um trabalho ativo e atento do leitor para captar as nuances dos diferentes discursos em cena. Atenção que será necessária, também, para o leitor se situar, seja devido às constantes mudanças espácio-temporais realizadas na obra, seja por outros processos textuais de desorientação. Correlata a esse recurso é a vocação de *Longe de Manaus* de investir os discursos que ela mobiliza de uma perspectiva crítica, ou seja, de colocar em questão os pontos de vista que compõem o texto, criando uma narrativa duvidosa, difusa. Ao mesmo tempo em que é dotado desse crivo crítico, o romance de Viegas transforma a mecânica investigativa do romance policial em um instrumento criador (e salvador) de histórias, sendo esse um dos deslocamentos paródicos fundamentais em relação ao gênero: o centro da narrativa deixa de ser a resolução do crime, abrindo espaço para que a descoberta da história dos personagens envolvidos tome a centralidade. Nesse sentido, não é de se estranhar que, no romance, haja a comparação constante entre o trabalho do detetive e o do biógrafo ou do romancista.

No terceiro capítulo da tese, o foco será o romance *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares, que relata as aventuras de Sherlock Holmes, célebre detetive inglês, em terras brasileiras, promovendo uma releitura do personagem criado por Arthur Conan Doyle. Se esse aspecto indicia um reconhecimento quase que pré-textual do gênero, um dos desvios refere-se à apresentação de uma investigação que não se restringe a ser apenas um meio de se resolver o enigma. Na obra de Jô Soares, tão ou mais importante do que a revelação do assassino, é a tensão que se estabelece entre o racionalismo e a frieza – tipicamente inglesas, e mais típicas ainda de Sherlock Holmes – e a cordialidade brasileira. A paródia surge, principalmente, da necessidade de adequação de Holmes ao

contexto brasileiro, pois o seu deslocamento espacial (deixando a Inglaterra e vindo ao Brasil) acarreta um deslocamento, digamos, cultural. O detetive inglês encontra-se em um ambiente em que suas habilidades, em especial, sua racionalidade e sua frieza, são postas em xeque. Pode-se dizer que é como se o Brasil constituísse, para Holmes, uma espécie de "mundo pelo avesso", um lugar onde a inteligência privilegiada dessa "super-máquina de raciocínio" não consegue impor ordem ao caos imperante. Do confronto entre esses dois modos de pensar o mundo surgem, constantemente, o humor, o cômico, que se infiltram e contaminam toda a narrativa, apresentando-se como um dos elementos que distanciam a obra de Jô dos romances policiais mais tradicionais, arcados pela "seriedade", pelo rigor e pela objetividade[12]. Esse entrelaçar do sério com o cômico, por sua vez, remete-nos ao modo carnavalizado pelo qual a narrativa se constrói. No nível da enunciação, o fato de a história não ser narrada por Watson, como é comum nas narrativas sobre Holmes, articula-se com a revelação de uma história "censurada" do detetive inglês, justamente aquela em que ele falha, em que não consegue descobrir o criminoso.

Por fim, no quarto capítulo, realizaremos uma leitura de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, em que partiremos da análise das diferentes funções que cabem a Gustavo Flávio na obra, uma vez que, além de ser um dos protagonistas do romance e o narrador, ele constantemente interrompe a narração com comentários acerca de temas como a literatura, a escrita, o mercado cultural, entre outros, o que o aproxima da noção de "autor" de Tacca (1983). Em contrapartida, o surgimento desse "autor" chama a atenção para uma outra figura de autor que paira sobre todo o romance, mas que não se manifesta textualmente. Essa outra imagem de autor assombra a narrativa e tem seus contornos mais bem percebidos em situações em que se verifica uma ironização de Flávio, enquanto narrador/autor. A importância que Flávio adquire, aliás, é um dos elementos desviantes em relação ao paradigma policial, pois indicia que a investigação do assassinato de Delfina Delamare não seja o elemento central da narrativa. Dessa maneira, o próprio detetive Guedes não é, de fato, o protagonista do romance, e ao inquérito sobre o crime sobrepõe-se uma investigação metalinguística que toma como foco o processo de escrita de *Bufo & Spallanzani*, romance que Flávio está escrevendo. A história de Delfina, aliás, despoleta um instigante diálogo com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cujo nome se inscreve, como uma homenagem, no próprio Gustavo

[12] Essa, aliás, como nota Sandra Reimão (1987), seria uma característica recorrente do gênero no Brasil.

Flávio. Se o romance reserva a Guedes uma posição descentrada, isso se deve, em grande parte, à sua estrutura desviante, digressiva, episódica, fragmentada. Uma das características principais desses relatos intercalados ao fluxo narrativo é a homologia que apresentam em relação ao "eixo central da narrativa", pois introduzem outras narrativas policiais nas quais Flávio está envolvido. Insere-se, assim, no texto de Fonseca, a noção de *mise en abyme,* entendida como uma duplicação especular, que tem seu auge na correlação que se estabelece entre os dois romances *Bufo & Spallanzani*, um escrito por Fonseca e o outro planejado por Flávio.

Feito esse percurso, pretendemos encerrar a tese fazendo interagir as reflexões tecidas anteriormente com um enfoque na relação entre as obras, seja em seu contexto nacional, seja de um ponto de vista comparativo entre o romance policial brasileiro e português, seja ainda no âmbito da literatura contemporânea de modo mais amplo.

1. Uma investigação sentimental

1.1. O estatuto da ação e dois tipos de textos policiais

Parece haver certo consenso entre os críticos de que a escrita de Lobo Antunes é bastante peculiar e que, como em certo momento o próprio autor afirma[13], se constrói de maneira a tentar modificar o próprio romance enquanto gênero literário. Nossas indagações, neste estudo, partem de uma hipótese semelhante: a de que *Tratado das Paixões da Alma*, publicado em 1990, estabelece simultaneamente uma relação de modificação e de contiguidade com um tipo específico de romance, o policial. Interessar-nos-á, portanto, efetuar uma reflexão que focalize esse diálogo ambíguo com tal forma literária, e, para tanto, parece-nos necessário, primeiramente, uma aproximação ao modo como essa obra se constrói.

Composta por seis partes (mais outras duas, uma pequena "introdução" e um "epílogo" que surgem em itálico, distinguindo-se das outras partes), divididas em vários capítulos, a obra relata-nos uma investigação, empreendida pela Polícia Judiciária, que visa acabar com um grupo de bombistas que, em nome da classe operária, realizaram uma série de ataques em Portugal. A primeira, e mais volumosa parte, constituída por 10 capítulos[14], apresenta-nos a interrogação de um participante desse grupo[15], chamado de homem (mais tarde António Antunes), pelo juiz de instrução (José); a segunda diz respeito à reintegração do Homem, que fizera um acordo com a Judiciária, ao grupo de "terroristas" com vistas a conduzi-los a uma cilada preparada pela polícia; a terceira refere-se aos momentos que antecedem a captura do Sacerdote, do Bancário e do Estudante, e à morte do Artista; a quarta relata a procura pelo Homem e pela Dona da casa de repouso que conseguiram escapar; a quinta conta sobre o cerco, a emboscada e a morte do Homem e da sua parceira; a sexta relata-nos o processo de prestação de condolências aos pais do Juiz. O "epílogo", por sua vez, revela-nos como ele morreu. Essa, no entanto, é apenas a espinha dorsal da narrativa que prima por entrelaçar outros relatos a esse "eixo condutor" da história, de tal maneira que tão ou mais importante do que a investigação, a caça e a captura/morte dos "criminosos" é o entrelaçamento de memórias e outras histórias que dizem respeito aos personagens.

---

[13] Em entrevista o autor diz: "O que pretendo é transformar a arte do romance [...]" (BLANCO, 2002, p. 125).

[14] Consideraremos como "partes", as divisões que, no romance, são marcadas numericamente num total de seis. As subdivisões dessas partes, por sua vez, chamaremos de capítulos ou subpartes.

[15] Essa célula é composta, basicamente, por seis membros: o Bancário, o Sacerdote, o Artista, o Estudante, o Homem e a Dona da Casa de Repouso.

Tendo em vista essa configuração, é possível dizer que a obra de Lobo Antunes, em especial em sua primeira parte, assemelha-se ao romance policial clássico, uma vez que nos deparamos com aquilo que Todorov (1970) denomina "duas histórias", a saber: "história do crime" e "história da investigação". De fato, em *Tratado das Paixões da Alma* encontramos uma "história da investigação" já bastante avançada, com o processo de interrogação de um dos suspeitos, o Homem, em destaque. A "história do crime" (crimes, nesse caso), por sua vez, vai surgindo aos poucos durante a inquirição, juntamente com outras histórias contíguas ou anexadas. Ainda segundo o teórico búlgaro, uma das principais características desse tipo de relato é que nele não há muita ação, pois o que acontece, de fato, é o desvendamento daquilo que já ocorreu. Nos termos de Todorov, "A primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem." (1970, p. 95). No romance de Lobo Antunes esses dois aspectos (a debilidade da ação e a intercalação de diferentes histórias) estão intrinsecamente ligados e constituem um dos seus elementos fundamentais, além de favorecer um diálogo com o resto de sua produção. Note-se, no trecho abaixo, como essas duas características se sobressaem:

> – Faz quatro anos em outubro que aderi ao Movimento, disse o Homem. E por acaso, olha, como quase tudo o que me sucedeu na vida.
> E o Juiz de Instrução recordou-se do princípio da adolescência, há séculos, quando nem um nem outro tinham um único pelo de barba e rondavam a Quinta das Pedralvas [...]. (ANTUNES, 2005, p. 59).

O primeiro parágrafo reúne ambas as histórias (do crime e da investigação), na medida em que nos apresenta o relato do Homem acerca do seu envolvimento com o Movimento Popular Dezassete de Outubro. Em outros termos, o que, de fato, ocorreria nesse fragmento é o depoimento do interrogado e o que seria a ação propriamente dita transforma-se em rememoração e, consequentemente, em narrativa. Situação paradoxal, pois mesmo que o romance nos apresentasse o ingresso do Homem nessa organização de maneira independente de sua relação com o relato que ele faz à polícia judiciária, ainda assim seria uma narrativa. Nesse caso, no entanto, para nos aproveitarmos das postulações de Todorov (1970) sobre as obras policiais, é necessário levar essa questão para o nível da intriga, ou seja, da "dramatização" da narração.

No segundo parágrafo, por sua vez, identifica-se um dos elementos mais profícuos, em termos de construção, do romance antuniano. Trata-se da introdução de

histórias outras que nada ou muito pouco contribuem para a resolução do crime, mas que são fundamentais na estruturação do romance. A narrativa não se restringe apenas às duas histórias referidas por Todorov, o que, por um lado, problematiza sua relação com as obras policiais, e, por outro, transforma-a numa instigante composição de rememorações e pequenas histórias relativas aos personagens que surgem no romance. Constrói-se, desse modo, um relato que, como quer Arnaut (2011, p. 78), "[...] vive de histórias e de tempos que engordam", ou seja, uma estrutura de narração que se desenvolve a partir de reminiscências, de histórias adjacentes ao que poderia ser entendido como o fio condutor da narrativa, mas que são "[...] sem dúvida, indispensáveis a uma melhor compreensão do mundo e das personagens do romance". Entretanto, ainda nessa outra história, em termos de ação, encontramo-nos numa situação muito parecida com a do primeiro parágrafo da obra de Lobo Antunes citado acima, ou seja, segundo quer Todorov, as personagens não agem, antes descobrem (ou redescobrem, relembram).

Nesse sentido, talvez seja interessante apontar algumas considerações realizadas por Inés Cazalas a respeito do papel do acontecimento e da intriga na obra antuniana:

> [...] focarei o romance entendido como princípio de composição centrado no *acontecimento* na medida em que pressupõe uma intriga, isto é, um encadeamento de aventuras que se constrói gradualmente. Demonstrarei como Lobo Antunes joga com os grandes romances e sagas familiares do século XIX, recusando as convenções narrativas neles patentes e permitindo ao romanesco subsistir apenas enquanto estado de microperipécias que pontuam um fluido memorial. (CAZALAS, 2011, p. 51)

Não pretendemos discutir a pertinência da definição do romanesco a partir da noção de acontecimento e intriga; interessa, sim, destacar como nos textos de Lobo Antunes observa-se uma tendência ao definhamento da ação em favor da rememoração. Desse modo, considerando a primeira parte de *Tratado das Paixões da Alma*, pode-se dizer que, a princípio, não ocorre praticamente nada, apenas o interrogatório do Homem pelo Juiz de Instrução, conversas entre o Juiz e o cavalheiro e o questionamento da calista, antiga empregada da avó do Homem. Note-se, ainda, que o que acontece, em cada uma dessas ações, é a busca por informações e por relatos, é como se, em certo sentido, o acontecimento fosse subjugado pela narração e esvaziado enquanto tal para se transformar em "simples" narrativa. Entretanto, ele ainda está presente, em especial nos episódios rememorados pelos personagens, as microperipécias, ou microacontecimentos de que nos fala Cazalas. Entre outras, são apresentadas histórias da infância do Homem

e do Juiz: a de como eles, escondidos, espiavam o banho das empregadas (2º capítulo da 1ª parte[16]); de como se envolveram com as prostitutas da Quinta das Pedralvas (4º capítulo da 1ª parte); a referente à morte e ao velório da avó do Juiz (5º capítulo da 1ª parte). Ou, ainda, relatos sobre a vida adulta de ambos os personagens: a de como o Homem conheceu o Artista e se juntou à causa revolucionária (4º capítulo da 1ª parte); a que descreve a morte da cadela do Juiz e os seus efeitos em sua mulher (6º capítulo da 1ª parte) ou, ainda, a que relembra ações do grupo bombista (7º capítulo da 1ª parte).

Esse tratamento da ação, embora possa ser relacionado com a estrutura policial, é recorrente nos textos de Lobo Antunes, fazendo-se presente, por exemplo, em *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), ou ainda em *Auto dos Danados*, a respeito do qual Seixo (2002, p. 156) afirma: "não há propriamente acontecimentos (e, por conseguinte, não há, no geral sequências narrativas [...]). Fora disto, o que acontece é uma espessura de reminiscências, evocações [...]". Esse tipo de construção narrativa, segundo Cazalas, aponta para um desvio da lógica narrativa em função de uma lógica associativa em que o maquinismo da intriga "[...] é abandonado em prol de microacontecimentos cuja lembrança surge na memória das personagens" (CAZALAS, 2011, p. 58). Se essa afirmação parece se ajustar bem à primeira parte do romance antuniano, quando a obra é vista em sua totalidade, a impressão é que lhe escapa alguma coisa. Isso porque introduz-se uma pequena, mas significativa, diferença no estatuto da ação a partir da segunda parte da obra. Essa alteração implica também uma mudança na relação entre o texto e o paradigma policial.

Se, na primeira parte, o foco principal da investigação é a reconstrução dos crimes e a identificação dos culpados por meio do interrogatório do Homem; na segunda, com a sua reintrodução no seio do movimento, o que se busca é exatamente levá-lo à ação para guiá-los a uma cilada e consequente prisão em flagrante pela polícia. No primeiro caso, retomando a definição de Todorov (1970), a história do crime é anterior à da investigação, cujo objetivo é trazer a primeira à tona; no segundo, por sua vez, o crime não precede à investigação, ambos ocorrem simultaneamente, narrativa e ação coincidem. Pode-se, portanto, dizer que *Tratado das Paixões da Alma* aproxima-se, a partir de sua segunda parte, mais do *noir* do que do romance policial clássico, visto que, segundo Todorov (1970, p. 98), "O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda.". Essa

[16] Os capítulos não são numerados no romance, trata-se aqui, portanto, apenas de uma maneira de facilitar a referenciação desses fragmentos narrativos.

potenciação da ação acaba por produzir, na obra antuniana, efeitos parecidos com os que o crítico búlgaro apontara na sua diferenciação entre o romance de enigma (o policial clássico) e o *noir*. Desse modo, em termos de intriga (em termos de trama há outros elementos que se destacam), na primeira parte da obra, o interesse do leitor está fortemente vinculado ao que Todorov chama de "curiosidade", ou seja, a vontade de descobrir a partir dos efeitos (os resultados dos atentados bombistas, neste caso), a causa. Entretanto, no texto de Lobo Antunes, logo no primeiro capítulo não há dúvidas de que o Homem está envolvido com os ataques, apesar disso, a "curiosidade" do leitor é atiçada num outro sentido, o de descobrir como dois garotos tão próximos na infância, tomaram caminhos tão diferentes na vida.

Se a curiosidade é o que prende a atenção do leitor no romance de enigma, no romance *noir*, o que assegura o seu interesse é, para Todorov, o suspense. No trecho abaixo, percebe-se como o suspense irrompe em *Tratado das Paixões da Alma*:

> – Tenho-o na mira, soprou o Estudante a empinar a bazuca na direcção do tapume. Desfaço o gajo agora?
> – Foca-o bem, disse o Sacerdote a exibir os dentinhos pontudos numa careta de gula. Foca-o bem que quero vê-lo a transformar-se num charcozinho de fumo.
> [...]
> – Atira, ordenei eu a observar a Judiciária de uma segunda janela, tentando compreender, por intermédio das pessoas, quem comandava os guardas. (ANTUNES, 2005, p. 273)

Trata-se aqui dos momentos anteriores ao atentado à vida do Juiz de Instrução, realizado, conforme planejado pela polícia, para dar errado, mas permitir a prisão em flagrante dos membros da organização. Esse fragmento lembra-nos o que diz Todorov (1970, p. 98) a respeito do papel do suspense nos romances *noir*: "[...] mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gansgters* que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades)." Se trocarmos o termo "gangsters" por "bombistas", teremos uma descrição perfeita daquele trecho do romance antuniano. Em outros termos, a narração mostra os acontecimentos em curso, conforme eles ocorrem, ação e narrativa coincidem e, por isso, o detetive não é "intocável", tudo pode acontecer a ele, criando, dessa maneira, no leitor, a apreensão a respeito do que pode suceder aos personagens. Apesar de o leitor saber que se trata de uma cilada da polícia, ele não tem absoluta certeza de que tudo acontecerá como o planejado, até porque nem todos os detalhes da operação são compartilhados com ele.

1.2. A narrativa sob uma lupa

Tratado das Paixões da Alma inicia-se com uma conversa em que o Secretário de Estado português pede ao Juiz de Instrução que intervenha no interrogatório do Homem, um membro de um movimento bombista ligado à causa proletária, de maneira a conseguir que este entregue os seus companheiros à justiça. É um Juiz com um *curriculum* admirável, mas não é por esse motivo que ele foi escolhido para o caso. O interrogado fora amigo de infância do Juiz. Esse detalhe coloca em cena uma instigante e sempre presente tensão entre objetividade e subjetividade, parcialidade e imparcialidade, precisão e desvio, que se expande e se faz presente nos mais diversos níveis do romance, tornando-se um dos elementos fundamentais da narrativa.

Essa tensão leva Maria Alzira Seixo (2002, p. 201) a perceber, a partir desse romance, uma mudança na escrita de Lobo Antunes, que passa a ser regida por uma maior sobriedade e economia em relação à sua obra anterior em que o excesso preponderava. Trata-se de uma composição em que entra em curso uma "desmedida ponderada", por um processo que, segundo a autora, vai "[...] substituindo o excedente da sua prosa anterior [...] e que aqui se racionaliza e inequivocamente se pensa, atentamente se pondera, insistindo na desmedida [...] mas tomando-se-lhe atentamente o peso, no que é justamente uma ponderada elaboração" (SEIXO, 2002, p.201). Em outros termos, é possível dizer que a narrativa do escritor português se estrutura sobre um embate entre concisão e sobejo que acaba por revelar o planejamento por detrás da composição do texto. Nesse sentido, cabe relembrar que, em entrevista a María Luisa Blanco, o autor afirma: "Só quero que a minha escrita seja eficaz no sentido em que dizia Tolstoi, para quem um bom escritor era aquele que não sacrificava a implacabilidade do seu relato à tentação de uma pirueta, de uma metáfora ou de um adjetivo." (BLANCO, 2002, p. 66). Esse jogo entre contenção e evasão é uma chave para uma leitura dos meios pelos quais se constrói a malha narrativa de *Tratado das Paixões da Alma*, questão em que, a partir de agora, nos deteremos.

Um dos aspectos que mais saltam à vista nesse romance de Lobo Antunes (assim como na maior parte de suas obras) é a narração, ou seja, o modo como se dispõem e se orquestram as diferentes vozes e perspectivas no romance e como elas apresentam (e manipulam) determinadas informações e visões de mundo. Esse "jogo de informações"

é que permite ao leitor construir o mundo do romance, de acordo com Tacca (1983, p. 17-18), "[...] a partir de uma limitada quantidade de informação, habilmente repartida entre autor, narrador e personagens.". Desse modo, o que está em pauta não é somente quem fala e como fala, mas ainda o que fala e o que sabe e de que maneira a exposição desse conhecimento alcança o leitor. Levando em consideração esses pontos, verificaremos as diferentes vozes e perspectivas que compõem o texto de Lobo Antunes, buscando uma visão ampla do romance que nos permita promover essa construção (ou "recomposição", segundo Tacca) de mundo.

No que chamamos de "introdução", têm-se as primeiras coordenadas acerca do modo como se apresenta a narrativa antuniana:

> *– O médico arranjou o pretexto do fígado para me pôr a dieta de grelos e água mineral. Quer uma? Perguntou ele a encolher o pescoço conformado ao Juiz de Instrução que recusou numa careta difícil*
>
> *porque o uisquezinho oferece-o às visitas importantes, pensou o Meritíssimo perdido numa sala enorme* (ANTUNES, 2005, p. 10).

Além do uso do itálico, que somente se fará presente de novo no "epílogo", destacam-se aqui, por um lado, a presença de um narrador heterodiegético e, por outro, a "intrusão" a que ele se permite. Em outras palavras, vê-se, aqui, um narrador que não participa, enquanto personagem, daquilo que narra, mas funciona como um intermediário entre o leitor e a cena, ao narrá-la e indicar os turnos ("Perguntou ele", no trecho acima; "disse o Juiz de Instrução" (p. 12), "disse o governante a comparar fotos" (p. 13), entre outros). Ademais, o narrador tem acesso à consciência do Juiz, narrando seus pensamentos e memórias (ou pelo menos o que ele julga ou simula serem os seus pensamentos e memórias). Essa "intrusão" ou focalização interna passa a criar uma determinada imagem do Juiz (por ele mesmo ou pelo narrador) que, neste momento, introduz um sentimento de "inferioridade", de "pouca importância", que, em certo sentido, irá se desdobrar durante toda a narrativa, seja em termos pessoais ou profissionais. Nesse último caso, ele surge como uma espécie de marionete dos mecanismos de poder do Estado, que o usa e depois o descarta, o que, aliás, já se pode entrever nessa "introdução", pelo modo como o Secretário de Estado lhe impõe o caso do Homem: "*No Ministério têm-no em óptima conta, os resultados das expecções são excelentes e nenhum de nós deseja, Deus me livre, que a sua reputação sofra um belisco sequer*." (p. 11). Trata-se, evidentemente, de uma ameaça com o intuito de coagi-lo a

aceitar o trabalho que, na realidade, como reforça o Secretário de Estado, ele não pode recusar: "– *Considere o que lhe disse uma ordem* [...]. *Evidentemente que o senhor doutor pode recusar, arranjar desculpas, meter atestados,* [...] *solicitar uma colocação em Macau, o que dadas as circunstâncias se me afigura, no mínimo, desaconselhável*." (p. 17).

Se aqui a voz narrativa nos põe a par do que pensa o Meritíssimo, em outro momento seu foco atinge o Homem:

> Lembrou-se de quando tinha doze ou treze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro e se estendiam ambos na relva, a fumar, vendo o céu de Setembro no intervalo das acácias. Sorriu ao repuxo do lago e aos bancos de azulejo que separavam o jardim do roseiral, **e o Juiz de Instrução inclinou-se de imediato para a frente, de mãos espalmadas numa confusão de papéis:**
>
> **– O quê?**
>
> **– Não disse nada, são coisas antigas que me vêm à ideia, não ligue.**
>
> O avô em baixo, de casaco de verão, na cadeira de lona [...]. **Eles aqui, séculos depois, um a perguntar e outro a responder neste cubículo de polícia** [...]
>
> **– Vamos começar o depoimento do princípio: na tarde em que deram cabo do engenheiro quantos é que vocês eram, conte lá.** (ANTUNES, 2005, p. 21-22 grifo nosso).

Há que se destacar, aqui, duas diferenças significativas com relação ao fragmento analisado anteriormente. Primeiro, o uso do recurso a uma cena "não-marcada", ou seja, o narrador não se impõe como um intermediário (embora, em certo sentido, ainda o seja) entre o diálogo e nós, leitores. Segundo, a presença de uma intercalação entre dois momentos bastante distintos. O que está marcado em negrito evidencia uma situação mais recente, mais próxima do momento da enunciação, em que o Juiz (designado antes como o "filho do caseiro") inquire o Homem. Nos excertos não marcados, diferentemente, percebe-se um outro tempo, o da infância em comum entre o homem e o juiz, que se insere aqui como uma recordação do inquirido ("Lembrou-se de quando [...]"). Se no fragmento acima são eliminadas as marcas textuais da presença do narrador, aproximando-nos da cena, dos acontecimentos, em oposição, a "intromissão" do narrador assume um caráter ambíguo, pois se, por um lado, revela a subjetividade do personagem, trazendo, portanto, o leitor para mais perto do seu universo; por outro, ressalta, novamente, a presença desse intermediário. Trata-se, portanto, de uma espécie de "consciência intermediada". Em outros termos, percebe-se uma diferenciação clara

entre voz e consciência, se esta pertence ao Homem, a voz ainda é do narrador. Essa diferenciação, no entanto, irá se embotar na sequência:

> – Eu, por mim, aguento o que for preciso, disse o Juiz de Instrução a deslaçar o nó da gravata num cuidado de aranha. Até saber como fizeram o engenheiro em picado nem me mexo.
> E não se mexia de fato, pequenino, calvo, escuro, peludo, à espera, a fumar os cigarros do meu avô enquanto o caseiro, pai dele, rapava arbustos abraçado a uma estátua de porcelana em equilíbrio num parapeito de pedra. Os edifícios desiguais da Rua Gomes Freire amontoavam-se por detrás do Magistrado [...]. (ANTUNES, 2005, p. 22)

Tal como no outro fragmento, observa-se aqui o mesmo vai-e-vem no tempo, com uma diferença, entretanto: a voz, nos momentos de rememorações, é do Homem ("a fumar os cigarros do meu avô"). Talvez nem tanto a voz quanto os pensamentos, de uma maneira ou de outra parece não haver dúvida de que o "eu", o sujeito do discurso é o Homem, colocando-nos diante de, pelo menos, duas possibilidades: primeira, o Homem assume a voz narrativa e passa a ser ele o enunciador do relato referente a essa memória; segunda, trata-se de uma focalização interna propriamente dita, ou seja, de uma "reprodução" dos pensamentos e memórias do personagem, sem passar pelo "filtro" da modulação em terceira pessoa que estava presente anteriormente ("**Lembrou**-se de quando [...] e se **estendiam** ambos" (p. 21-22, grifos nossos)). Em qualquer um dos casos, todavia, pode-se falar do indício de um discurso (o do Homem, neste caso) que parece ganhar em autonomia e, mesmo que por um instante, se desgarrar e sobrepujar a voz desse narrador que, em certo sentido, vinha controlando a narrativa.

É como se as memórias e os pensamentos dos personagens exercessem um poder demasiado grande em relação à narrativa, não restando a esta outro recurso que não seja o de se deixar levar e "contaminar", ou ainda se render à rememoração. Sob essa perspectiva, é possível observar em *Tratado das Paixões da Alma* uma das características apontadas por Luis Fernando Telles a respeito do primeiro ciclo da obra de Lobo Antunes:

> Neste primeiro momento, o autor procura representar, essencialmente, o caráter ilimitado e imprevisível das relações ou associações imagéticas originárias de um pulsar da memória que não pode ser controlado, ou pré-programado, pelo próprio detentor do discurso. Trata-se, portanto, de uma memória que se mostra, ou se evidencia, pelo seu transbordamento. (TELLES, 2009, p. 226).

Pode-se considerar, aliás, que a própria ideia de desmedida, de transbordo já vem indiciada no signo "paixões" do título do romance, ao qual, de certa maneira, se contrapõe o termo "tratado", que nos remete, novamente, à noção de "desmedida ponderada", proposta por Seixo (2002, p. 201), apontando uma tensão entre passionalidade e racionalidade, entre caos e ordem, entre excesso e contenção presente no texto de Lobo Antunes.

Em relação à memória, especificamente, é possível caracterizar essa afluência da memória como um elemento de "desmedida" do texto antuniano, mas, ao mesmo tempo, como um elemento de economia, pois se, por um lado, desvia a atenção do leitor e o enreda numa convulsão de memórias e pensamentos que distendem o tempo e "travam" a narração, por outro lado, funciona como um agente de concisão e de tensão ao carregar praticamente todos os momentos de profundidade e de explorar as mais variadas possibilidades analógicas, além de favorecer a sondagem da subjetividade dos personagens. Não são poucas as situações em que a referência a um objeto ou a utilização de alguns termos assume, no romance, um instigante papel de mediação entre diferentes tempos e espaços, abrindo a narrativa à rememoração:

> *E eis-nos no fulcro do problema, senhor doutor: é que a ordem e a tranquilidade dos cidadãos se encontram neste preciso momento seriamente ameaçadas por uma organização subversiva que do outono para cá tem esfacelado a paz social do país, e esfacelar a paz social não é sequer, por desgraça, uma expressão exagerada.*
>
> *A paz social da minha casa, pensou o Juiz, esfacelou-se há quarenta anos, mais mês menos mês, quando o meu pai alcançou a porta num derradeiro tropeço* [...]
>
> [...] *A paz social da minha casa consistia nas bebedeiras de sábado à noite do meu pai, da minha tia à espera dele na rua* [...] (ANTUNES, 2005, p. 14-15).

A expressão "a paz social do país" surge como uma espécie de gatilho analógico que leva o Juiz de Instrução a recordar momentos da sua infância. A comutação entre "país" e "minha casa" coloca em comparação essas duas entidades, sugerindo uma imagem em que, na última, o pai ocupa um papel ambíguo. Se o esfacelamento da paz social do país estava condicionado à ação do grupo bombista, o esfacelamento da paz da casa está relacionado à mudança de Nelas para Lisboa que, ao que parece, o Juiz associa ao seu pai. Desse modo, pode-se entrever que ele culpa-o por esse esfacelamento, provavelmente ligado à bebedeira, mas, ao mesmo tempo, relaciona a própria paz da casa a esses momentos rotineiros, uma paz sempre ameaçada, de equilíbrio torpe, em torno da qual se aglutina uma constelação de pequenos fatos que compõem a imagem

que o meritíssimo faz de sua infância, e essas memórias, mesmo as mais vis, são encaradas com nostalgia. Essa ambiguidade, entretanto, não se faz presente em relação à "organização subversiva", pelo menos não do ponto do vista do Secretário de Estado, para quem a eliminação dos envolvidos é suficiente para reparar os danos ao país. Cabe ressaltar que essa relação metonímica entre família e Estado é recorrente na literatura portuguesa, em especial nos textos pós-salazarismo, como uma maneira de refletir um jogo existente também fora dos textos em que Estado e família parecem querer se espelhar.

Trata-se, portanto, de um procedimento em que a utilização de uma expressão por parte de um personagem funciona como catalisador para as memórias de outro, e esse elo acaba por relacionar ambas as narrativas de tal maneira que a leitura de uma pode jogar novas luzes e significações sobre a outra. Essa interação entre os dois momentos associados pela narrativa, no entanto, pode ser mais sutil, como se vê no fragmento abaixo:

> *Deteve-se a emendar um parágrafo e o Juiz de Instrução viu a criada, em Nelas, contornando charcos, afugentando cachorros, evitando arroios,* [...] *e por fim os tristes meninos acrobatas desenrolando a passadeira esfiada dos seus pinos, o dono do burro sábio que resolvia à patada as quatro operações aritméticas, e os ciganos íntimos dos mistérios do futuro, acocorados sob um plátano em conversas sigilosas. Uma das três telas do Secretário de Estado, encaixilhada a mogno, representava uma paisagem de Lisboa* [...]
> *– É evidente que o processo do presumível terrorista, disse o governante* [...] (ANTUNES, 2005, p. 12-13).

Parte-se aqui de uma constatação acerca do Secretário de Estado ("*Deteve-se a emendar um parágrafo*"), para uma focalização interna do Juiz de Instrução ("*e o Juiz de Instrução viu a criada*") que nos remete a uma lembrança da sua vida em Nelas, construída como um mosaico que descreve uma cena, uma "paisagem", um instantâneo, da vida na vila. Curiosamente, e propositadamente, pode-se dizer que essa imagem construída mentalmente pelo Juiz é seguida pela referência a um dos três quadros da sala do secretário, abrindo espaço para a retomada de seu discurso. De maneira semelhante à sentença "a paz social do país", a referência ao quadro funciona como um elemento de transição entre a memória do personagem e a cena no gabinete do governante, embora aja no sentido contrário: em vez de abrir espaço para a rememoração, ela nos traz de volta, ela demarca o retorno à cena do gabinete. É sintomático o fato de que a recordação parece pintar um quadro da vida provinciana e

que o quadro (que retrata uma imagem da Capital) seja, simultaneamente, o elo e o limite entre ambos os tempos. A pintura permite a justaposição temporal propriamente dita, sem que seja necessária a intermediação do narrador. Uma comparação com o início do primeiro parágrafo citado ("*Deteve-se a emendar um parágrafo e o Juiz de Instrução viu a criada,")* ou o começo do seguinte (*– É evidente que o processo do presumível terrorista, disse o governante*) pode esclarecer um pouco essa questão: em ambos os casos o narrador intervém no sentido de clarificar o que está acontecendo (indiciar que a visão da criada pertence ao Juiz) ou quem é o detentor do turno ("disse o governante"), mas, ao fazer referência aos quadros, ao descrevê-los, passa-se diretamente da memória para o contexto da conversa com o Secretário, de tal maneira que nem é possível determinar se se trata ainda dos pensamentos do Juiz ou de uma descrição do narrador observador.

A transição entre os dois tempos em questão não é indiciada pelo narrador, mas se faz justamente pelo contraste entre os dois ambientes, entre os dois locais, mais especificamente pela referência a um detalhe de um deles, o quadro. Nota-se, contudo, ainda ali a designação possessiva "do Secretário de Estado" que reforça a mudança no tempo que, pela menção da existência de três quadros, torna-se desnecessária na sequência: "[...] *e eu tinha a impressão de estar deitado nas fezes húmidas das vacas, amassadas com palha e barbas de milho, sob um grande ventre que me pingava leite nos olhos. O segundo quadro, uma aguarela violenta* [...]" (p. 14). Note-se ainda como se introduz o contraste entre o formalismo técnico-burocrático (esfera do poder) e o prosaico e familiar das fezes e do leite das vacas. Revela-se, dessa maneira, um indício de carnavalização, entendida como a comunhão do "alto" e do "baixo".

Tanto no caso da expressão "a paz social do país" quanto no dessa referência aos quadros pode-se falar de processos analógicos mais elaborados, no sentido de que prescindem de conjunções comparativas, procedimento encontrado em outros momentos: "*Abandonou as páginas manuscritas e a água vibrava-lhe a ciscar na mão,* ***como*** *a lamparina do Santo Expedito na manhã de chuva em que meu pai vestiu o cerimonioso fato lúgubre*" (p. 16, grifo nosso), ou ainda, "***Do mesmo modo****, pensou o Juiz, que se afigurava desaconselhável ao meu pai contrariar o patrão*" (p. 17, grifo nosso). Esse processo de transição, marcado pela presença das conjunções comparativas, tende, no entanto, a se apagar conforme ambas as histórias (a memória e o contexto ao qual ela está relacionada) vão se desenrolando:

> – Não tens vontade de vomitar também? Engasgou-se o Homem, de bruços por cima das flores, limpando o queixo e a boca com a manga. O vodka está estragado de certeza, o álcool não me faz efeito nenhum.
>
> – Pelo menos tem um ar mais inteligente do que os anormais da sua família, zangou-se o avô, de costas, a observar a Estrada de Benfica da janela, pelo menos não vive à minha custa como os seus cunhados.
>
> – Contente, eu? corou o Ministro a mergulhar o lápis no tinteiro, atrapalhado, porque raio havia de estar contente, ora essa? [...] (p. 285).

Presencia-se, aqui, uma intercalação de tempos sem que haja um elemento propriamente transitório. Desse modo, da conversa entre os jovens juiz e homem, na primeira fala, passa-se a uma discussão entre os avós deste que remonta ao mesmo tempo, na segunda fala; em seguida, defronta-se com uma conversa entre o juiz e cavalheiro em tempos mais atuais. Tanto na conversa entre os funcionários públicos, quanto na história das crianças e seus avós, percebe-se, novamente, a voz de um narrador, alheio à ação, que se utiliza do discurso direto para construir seu relato. A voz que aqui comparece é a desse narrador, a voz do juiz e a do cavalheiro, bem como a do homem e seus avós, estão, em certo sentido, controladas por essa presença que reparte os turnos, que aponta o tom do que é dito (“Engasgou-se”, “zangou-se”, “corou”), que apresenta o que pensam ou recordam os personagens.

Descontadas aquelas situações em que, em especial, as focalizações internas parecem ganhar autonomia e concorrer com o seu discurso, a voz desse narrador surge imbuída de tal poder que, em certos momentos, entram em colapso as diferenças entre os “acontecimentos presentes” e as rememorações, entre a ação que ele narra e as memórias ou pensamentos dos personagens. O fragmento acima citado, por exemplo, justapõe uma conversa entre o cavalheiro e o juiz com a recordação de quando este, juntamente com o homem, se embebedou quando criança (além de uma conversa entre os avós do homem, que discutem se devem ou não interná-lo num colégio em Abrantes). Essa história dos jovens é referenciada pelo Juiz, no início do capítulo (“Que me lembre, de resto, só me engrossei uma ocasião, em garoto” (p.284)), quando o cavalheiro lhe oferece uísque para comemorar a emboscada ao movimento bombista. A partir daí, esses dois polos (a história da infância e a conversa entre juiz e cavalheiro; acrescidas, ainda, da conversa entre os velhos que discutem tomar providências pelo mau comportamento do garoto, mas acabam discutindo e abrindo outras feridas) se apartam e parecem tomar caminhos próprios de tal maneira que não é possível

determinar claramente se a recordação é, de fato, narrada pelo juiz ao cavalheiro ou se apenas se trata de uma intrusão do narrador na subjetividade do juiz. Citamos, anteriormente, uma situação em que essa questão é ainda mais clara[17], uma vez que se simula a ideia de que o juiz teria ouvido algo que o homem teria somente pensado. Nesses casos, o que se observa é o reforço de um efeito narrativo que quer desorientar mais do que orientar o leitor e que, dessa forma, busca enveredá-lo no texto abrindo-lhe diversas possibilidades.

Um procedimento semelhante a esse é, aliás, reiteradamente utilizado no primeiro capítulo da primeira parte em que o interrogatório ocupa um papel central, mas no qual não há praticamente diálogo entre o Homem e o Juiz:

> – Vamos começar o depoimento do princípio: na tarde em que deram cabo do engenheiro quantos é que vocês eram, conte lá.
> [...]
> [...] O Homem pensou Quantos éramos realmente, quatro, cinco, seis, mesmo se eu quisesse bufar-lho a lâmpada acesa, espetada nos ossos da cabeça confundiu-me o raciocínio e a memória. Recordava fragmentos, episódios desconexos [...]. (ANTUNES, 2005, p. 22).

Esse recurso aponta para um instigante trabalho relacionado com os jogos de informações, uma vez que confere ao leitor o conhecimento de dados que, em princípio, não estão em posse do inquiridor. Em outros termos, a intrusão do narrador permite que o leitor tenha acesso àquilo que o investigador quer, mas que, como ainda não conta com a colaboração do inquirido, não tem. Desse modo, quem lê consegue a confissão do homem antes do que o juiz. Pode-se ler esse fragmento como mais um indício apontando na direção de um narrador onisciente, uma vez que ele se permite invadir a subjetividade dos personagens, tendo, portanto, um conhecimento maior sobre o narrado do que eles. Ainda em relação ao jogo de informações, há que se destacar a ocorrência abaixo:

> Pode ser que sim mas com o sumiço da cadela a esposa do Meritíssimo cessou de falar ao marido meses a fio, movendo-se sem substância pelos quartos, de pantufas e pálpebras desmaiadas, amortalhada num roupão desbotado, erguendo para as brigas dos filhos a indiferença etérea dos espectros, e eu, pensou o Juiz, que

[17] Lembrou-se de quando tinha doze ou treze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro [...], e o Juiz de Instrução inclinou-se de imediato para a frente, de mãos espalmadas numa confusão de papéis:
– O quê?
– Não disse nada, são coisas antigas que me vêm à ideia, não ligue. (ANTUNES, 2005, p. 21).

> tratasse do jantar, que pusesse a mesa, que desse de comer ao mais novo [...]
> – E não consultaste um psiquiatra, e ficou-te séculos doente? Interessou-se o Homem a examinar a nódoa no lenço. (ANTUNES, 2005, p. 84)

Parte-se de uma narração impessoal ("a esposa do Meritíssimo", "ao marido", ou seja, uma enunciação em terceira pessoa) para uma focalização interna ("e eu, pensou o Juiz") e, então, o Homem inquire o Juiz acerca do que era narrado de modo impessoal e do que este pensava. Em certo sentido, entrevê-se nesse fragmento um problema com a repartição do conhecimento, pois, em princípio, o Homem não teria como ter conhecimento suficiente sobre a mulher do Juiz para formular a pergunta "– E não consultaste um psiquiatra, e ficou-te séculos doente?". Cabe aqui uma aproximação com o que propõe Eunice Cabral (2003, p. 375) a respeito do processo de indiferenciação presente na obra antuniana, pois, segundo ela, "[...] a representação literária da caoticidade do mundo funciona por diluição das diferenças significativas dos pontos de vista inscritos no texto e não pelo entendimento diferenciado e plural que seria decorrente de propostas múltiplas e contrastantes.". Pensando sob essa perspectiva, pode-se entender a incoerência, do ponto de vista da distribuição das informações, como um efeito dessa "indiferenciação" que parece diluir a distância entre as mais diversas vozes, consciências e perspectivas e que, de certa maneira, atua no sentido de aumentar o poder do narrador impessoal sobre a narrativa, pois ele surge como uma consciência onipresente e onipotente que se coloca quase acima da narrativa, tendo acesso a todas as informações, arranjando-as como bem quer, alheio ao modo como os personagens tiveram acesso a elas. Se a narrativa apresenta-se de forma fragmentária, é esse narrador que vem, em especial na primeira parte do romance, unir os estilhaços, como se fosse a argamassa entre os azulejos.

Esse procedimento de indiferenciação se faz presente também, embora de maneira diversa, em relação às próprias pessoas do discurso:

> – [...] E no fim de contas entrei na dança de cabeça ao ar, da mesma maneira que me deitei contigo na cama da Zarolha.
> O que de facto ocorrera pouco antes da abertura das aulas, em outubro, deviam ter ambos treze ou catorze anos [...]. O Juiz [...] lembrava-se de eles dois, de nós dois, de eles dois rondando, no abafado, irrespirável, compacto silêncio de setembro, as cabanas das mulheres [...]
> [...]
> e nós dois, ou seja, e eles dois, consoante se lavrou nos autos e aqui fica escrito, observando-a, fascinados [...]

> eles dois mirando e remirando o círculo da eira, hoje deserto, onde a cabana apodrecia [...]
> e nós, estendidos lado a lado numa coberta de riscas, escondendo as vergonhas [...] (ANTUNES, 2005, p. 61-62).

No primeiro parágrafo, o Homem compara sua entrada para o movimento de esquerda com a sua experiência, juntamente com o Juiz, com as prostitutas que moravam nos arredores da sua casa. O segundo parágrafo, narrado, a princípio, por um narrador impessoal vem corroborar e expandir o que antes se afirmara até o momento em que se depara com a frase: "lembrava-se de eles dois, de nós dois, de eles dois", que abre espaço para a discussão sobre as vozes narrativas, justamente pela variação entre a terceira pessoa (ou não-pessoa[18]) e a primeira do plural. Fica a dúvida: de quem é a voz? De um narrador impessoal ou do Juiz? Em que momento se passa de uma para a outra? Na sequência, essa questão assume outros contornos pela referência aos autos ("e nós dois, ou seja, e eles dois, conforme se lavrou nos autos e aqui fica escrito"), pois deixa entrever que a variação relaciona-se, simultaneamente, à narrativa do Juiz (mesmo que se refira a uma focalização interna) e àquela realizada pelo escrivão durante o processo (que, a princípio, mas não necessariamente, como vimos antes, implicaria a narração da história por parte do Juiz, do Homem, ou por outrem).

Essa oscilação coloca em foco, de forma mais explícita, a tensão entre subjetividade e objetividade subjacente a todo o romance, mesmo que, aqui, seja referente apenas ao nível formal da enunciação. Entre a narração (ou os pensamentos) do Juiz, feitos em primeira pessoa (por quem, de fato, participa dos acontecimentos), e a modulação, realizada pelo escrivão nos autos, entrevê-se um processo de despersonalização onde a narrativa extremamente individual de uma circunstância é objetivada, ou seja, transformada em fato, pelos procedimentos de legitimação a que é submetida, pois um auto é, segundo Santos (2001, p. 40-41), uma "Peça escrita por oficial público que contém a narração formal, circunstanciada e autêntica de determinados atos judiciais ou de processos". Ao romance antuniano, no entanto, é esse jogo com as duas possibilidades que interessa, como se observa nos dois parágrafos

[18] Em "A natureza dos pronomes", Benveniste (1995, p. 278) propõe uma revisão da noção tradicional de "pessoa" nos ditos "pronomes pessoais", passando a considerar a terceira pessoa como uma "não pessoa", uma vez que esse pronome se distinguiria dos de primeira e segunda pessoas que não remetem a uma referência objetiva no mundo, mas a uma "realidade do discurso", o que não ocorreria no caso da "terceira pessoa". Segundo o linguista francês: "A 'terceira pessoa' representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem* ou *não importa o que*, exceto a própria instância, podendo sempre esse *não importa quem* ou *não importa o que* ser munido de uma referência objetiva." (p. 282).

seguintes, cada um começando com uma das possibilidades: primeiro, “eles dois”, depois, “nós dois”. Pode-se compreender, portanto, desde já, essa oscilação como uma espécie de fuga à dominação, como se essa enunciação claudicante pusesse em xeque a própria investigação e indicasse a imprecisão do relato.

Outra interpretação possível é considerar a oscilação no uso das pessoas do discurso como uma maneira de apontar uma diferença temporal devido ao fato de que o Homem e o Juiz que relembram não são mais as crianças (o filho do patrão e o filho do caseiro) que eram. Em certa medida, portanto, institui-se uma espécie de não identidade, como se os sujeitos se descobrissem sem um centro permanente, sem uma essência interior que se mantivesse a mesma e se reconhecesse como tal durante toda a sua vida.

Além disso, chama a atenção a circunstância de a narrativa fazer uso dos autos, citando-os, para corroborar uma memória do juiz (o envolvimento dos jovens com a mulher designada como Zarolha: “O que de facto ocorrera pouco antes da abertura das aulas”), e não propriamente um evento que diga respeito diretamente às histórias dos crimes. Essa questão, aliás, pode ser lida como indício de um dos aspectos mais proeminentes da narrativa: a problematização de noções como objetividade e imparcialidade e, consequentemente, como ruptura dos paradigmas policiais.

A quebra da imparcialidade ocorre em função da escolha de um personagem (o Juiz) que tem laços emocionais com o inquirido (o Homem), ainda mais porque esse é justamente o motivo de ser ele o escolhido pela Polícia Judiciária para comandar o interrogatório. Vinculada a esse aspecto tem-se a ruptura com a noção de objetividade que se desdobra em dois planos. Por um lado, há um interrogatório que oscila entre informações sobre a célula terrorista e conversas e lembranças do passado que em nada, ou muito pouco, contribuem para o desmantelamento do movimento, mas que interessam ao juiz e ao homem por motivos pessoais; desse modo, consideramos que o trabalho de investigação no romance de Lobo Antunes não se adéqua ao modelo de investigação próprio dos romances policiais, em que, segundo Boileau e Narcejac (1991, p. 5), “A lei deve apoiar-se na prova e, para que a prova elimine as paixões que conduziram ao crime, deve limitar-se apenas a reunir e ordenar os fatos. Sem fofocas e interpretações subjetivas.”. Por outro lado, e desdobrando essa ideia, essas digressões, não contribuindo para a solução do problema, representam uma dificuldade adicional, pois, de acordo com Martín Cerezo (2005, p. 370), “En el género policíaco los seres y objetos situados en el espacio literario están puestos con algún fin concreto, nada es aleatorio, porque todo va dirigido a un fin determinado que es la resolución del enigma

presentado"[19]. Desse modo, se no romance policial tudo o que não esteja vinculado ao desenrolar dos crimes é descartado, no texto antuniano, pelo contrário, o aprofundar nas experiências dos personagens parece ser o que mais importa: mais relevante do que os crimes em si são a tensão e as narrativas que se instauram a partir do contato entre os dois amigos de infância.

Tendo em vista essas duas questões, que, como já foi destacado, estão intrinsecamente relacionadas, é possível dizer que a segunda é um desdobramento da primeira, todavia, mais importante que isso, é que ela, em certo sentido, é a sua transposição para o nível formal, ou seja, o da composição do texto. Em outros termos, se a presença de um Juiz que não consegue ter o distanciamento necessário (ou pelo menos o requerido) em relação ao investigado parece sabotar a objetividade do processo ao submetê-lo a relatos não concernentes ao caso, a inserção das mais variadas narrativas, sejam elas memórias ou não, funciona como uma espécie de contrapartida, no nível textual, fazendo com que todo o romance se comporte como a inquirição do Homem, implicando, portanto, um desvio em relação ao cânone policial. Cria-se, dessa maneira, em *Tratado das Paixões da Alma*, um desdobramento da noção de investigação que não se restringe unicamente ao crime, estendendo-se, por um lado, à investigação das memórias dos personagens e, por outro, ao relacionamento deles atualmente. A respeito desse aspecto são significativas as considerações de Maria Alzira Seixo:

> Interessante também é ver como a actividade do Juiz, que consiste em «interrogar», está aqui indicada em alternância com o «lembrar», esboçando assim a interrogação do presente e do passado como processo de construção do texto (aliás tornado muito mais complexo na medida em que idêntico processo se vai realizar com o preso, que alterna o «responder» com o «recordar» [...] o que se verifica igualmente com muitas outras personagens, principais e colaterais, enredando o enunciado numa teia densíssima e complicada de pessoas narrativas e de planos temporais e espaciais que se con-fundem inextrincavelmente, mas cuja destrinça sempre se torna possível pela lógica implacável que respeite integralmente a narração)." (SEIXO, 2002, p. 200).

A crítica portuguesa coloca em questão aqui pelo menos três aspectos da composição desse romance de Lobo Antunes que valem a pena ressaltar: primeiro, a relação entre as diversas narrativas e os diferentes narradores; segundo, os efeitos da

[19] "No gênero policial os seres e objetos estão postos no espaço literário com algum fim concreto, nada é aleatório, porque tudo se dirige a um fim determinado, a solução do enigma." [tradução nossa].

presença dessas "digressões"; terceiro, o trabalho que o romance requer do seu leitor. A cada um desses pontos, a partir de agora, dedicaremos nossa atenção.

1.2.1. Orquestração das vozes

Já avançamos com algumas das particularidades da narração em *Tratado das Paixões da Alma*, em especial no que se refere à primeira parte do romance, em que se verifica a alternância entre interrogar e lembrar e entre responder e recordar de que nos fala Seixo. Destacamos, aí, um narrador observador que se afigura bastante próximo da onipotência e onipresença, uma voz que se identifica em quase toda a narrativa e que controla o seu andamento, apenas perdendo o controle sobre ela esporadicamente. Se isso, no entanto, parece verdadeiro em relação à primeira parte da obra, a partir da segunda, essa voz encontra uma forte concorrência, pois a narrativa passa a ser cada vez mais dividida em diferentes vozes que contam suas histórias. Para se ter uma ideia, cada um dos seis capítulos que compõe a terceira parte é narrado por um personagem diferente: no primeiro, o cavalheiro; no segundo, o estudante; no terceiro, há oscilação entre um narrador impessoal e o artista; no quarto, o sacerdote; no quinto, a dona de casa de repouso; e no sexto, o banqueiro. Ainda na primeira parte há uma sinalização nesse sentido, uma vez que os capítulos de número 2, 3, 7 e 10 são narrados, respectivamente, pelo datilógrafo, os dois seguintes (3 e 7) por um policial de nome Alberto, e o último pelo pai do Homem.

Associada à diversidade de vozes, observam-se procedimentos narrativos diversos, dos quais citamos dois, em particular, que se aproximam de um monólogo interior, embora de maneiras diferentes. Um, refere-se à narrativa de Alberto:

> Manuela:
> Como te sabia feliz em Santa Iria da Azóia, no meio de chitas indonésias e de marfins de plástico, a queimar incenso nos meus castiçais de prata e partilhando uma cama de pregos com o faquir de barbicha,
> como o Mulato me contou que te viu, de sandálias e pinta na testa, a empurrar um carrinho de supermercado [...]
> como passei várias vezes, nas monções lisboetas de abril, pelo teu prédio de renda econômica, à beira da estrada, e te imaginei lá dentro, em cuecas de renda preta, inclinada como um lótus para a pira funerária, de almofada e jacintos, onde o Gandhi da Judiciária flutuava nu, de copo de uísque na mão, [...] (ANTUNES, 2005, p. 93).

Nota-se, de início, a narração em primeira pessoa por Alberto, funcionando como se fosse uma espécie de carta que tem como narratário Manuela, mas que, como num monólogo, não se dirige, exatamente, a ela. Esse procedimento de uma narrativa que, a princípio, visa a um ouvinte específico, mas que, na verdade, estabelece-se como um monólogo é recorrente na obra antuniana, cabendo relembrar *Fado Alexandrino* em que, segundo Telles (2009, p. 230), os mais diversos personagens conversam com um outro que não lhes responde, ou ainda, *Os cus de Judas,* em que um homem conta uma história a uma mulher cuja função, como diz Seixo (2002, p. 40), "[...] é a de justamente **pressupor** um diálogo **sem o efectivar**, porque a fala da mulher nunca surge no discurso". Além disso, constatam-se ressonâncias desse recurso na altercação, que já analisamos, entre o interrogatório, feito pelo juiz, e as focalizações internas do homem que vêm como resposta, mas que não configuram, de fato, um diálogo.

Outro aspecto que salta à vista no trecho acima é o teor patético em que o policial deixa entrever, simultaneamente, seu amor e rancor pela ex-mulher, Manuela, bem como o despeito pelo atual "cônjuge" dela. O ressentimento em relação ao novo relacionamento da mulher deve-se, em parte, à certeza de que, agora, ela está feliz, em oposição ao modo como se sentia com ele, e reverte num ataque ao seu novo companheiro, bem como às transformações que o contato com ele traz à Manuela, seja em termos de vestimenta ("de sandálias e pinta na testa", "chitas indonésias") ou de comportamento ("a queimar incenso", "em cuecas de renda preta, inclinada como um lótus"). Além disso, é de se destacar como a consciência do policial constrói toda essa narrativa em termos estereotipados e, em certo sentido, preconceituosos, em especial no que se refere à concepção de como é a vida desse "Ghandi da Judiciária". Observa-se, desse modo, uma sucessão de clichês que vão desde a situação do homem lamurioso após ter sido abandonado pela mulher até as referências superficiais à cultura hindu.

Esse trabalho com o clichê permite um instigante diálogo com o texto de Inés Cazalas (2011, p. 62) que propõe que a obra antuniana apresenta "um romanesco deslocado, des-sublimado", sendo o romanesco entendido por ela como uma espécie de "sublimação estética da vida" vinculada a um "ideal de beleza" (p. 59). Dessa maneira, a respeito de uma passagem em que se descreve a viagem de um casal de *O Manual dos Inquisidores*[20], a crítica afirma:

[20] O trecho em questão: "[...] após o casamento viajámos alguns a Marbella a tropeçar em cada esquina com portugueses de Setúbal, adormecemos alguns invernos à lareira eléctrica, a imitar a autêntica, com achas de baquelite escarlate que comprámos num arraial juntamente com o pobrezinho de louça a contar

> O que compromete o romanesco é exactamente a sua vulgarização: a fuga romântica transforma-se em turismo de massa. O serão em frente à lareira resume-se ao consumo de objectos inúteis, esvaziados da felicidade que se supõe simbolizarem. (CAZALAS, 2011, p. 60).

Se é verdade que a obra do escritor português acaba por nos colocar frente a uma cena em que há o "consumo de objectos inúteis, esvaziados da felicidade", também é verdade que ele apresenta, justamente, uma paródia do que seria a "fuga romântica", problematizando, em certo sentido, o tal "ideal romântico"; no caso especificamente relacionado com o "serão em frente à lareira", a crítica se dá, talvez, ao lugar comum que essa cena se representa, restando ainda a seguinte pergunta: mesmo quando "sublimada", essa cena já não será o *kitsch* dela mesma? Nesse caso, faz sentido a proposição da estudiosa ao dizer que esse procedimento implica uma postura crítica de Lobo Antunes em relação ao romanesco enquanto ficção idealizadora, ou seja, enquanto tentativa de escapar "aos constrangimentos do tempo e da realidade que apraz [...]. Face a este risco, Lobo Antunes opta por produzir um *kitsch* voluntário, sem que para isso se confine ao simples descrédito radicado na prática elitista de segundo grau." (CAZALAS, 2011, p. 61).

Essa tendência das narrativas antunianas e, mais especificamente, daquela de que nos ocupamos, atua no sentido de "des-sublimar" a relação amorosa ao apontar o quão mundana e "real" ela, de fato, é (ou pode ou deve ser), ou seja, estabelece-se uma forte ligação entre o *kitsch* e o patético de modo que um singulariza o outro. A chave, aqui, está no termo "*kitsch* voluntário", pois ele aponta para a consciência e, portanto, implica um relativo distanciamento crítico do "autor"[21]. Esse distanciamento, simultaneamente, garante que a narrativa de Alberto se veja (e que o leitor a veja) como patética, mas, em sua "pateticidade", genuína. O sentimentalismo exagerado e, em certo sentido, negativo do relato é contraposto pelo seu próprio reconhecimento como tal, além de criticar um sentimentalismo também exagerado, mas positivo, idealizado. Este não encontra muito espaço na obra antuniana, talvez somente seja possível detectá-lo na rememoração da infância realizada pelo Homem e pelo Juiz.

---

tostões no tremó do escritório, e quando me imobilizei um segundo e dei por mim, apercebi-me que vivia com um monstro" (ANTUNES, 2005a, p. 155-156).

[21] A figura do "autor" é definida por Tacca (1983, p. 18) como "[...] a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimentos e ideias (não só as que ele sustenta na vida real) ao serviço do sentido unitário [!?] da obra que elabora." O crítico, no entanto, faz questão de ressaltar que: "Em 'literatura' o autor é uma *convenção* bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita.".

Falamos, acima, de um "*kitsch* voluntário" que aponta para um distanciamento do autor em relação à narrativa, mas subsiste a questão de saber como apontá-lo quando a voz do autor não comparece no relato, como acontece em *Tratado das Paixões da Alma*. Nesse sentido, a grande variedade de narradores, bem como o entrelaçar de suas vozes com as dos mais diversos personagens e dos mais diferentes tempos narrativos, pode ser significativa, uma vez que tende a colocar em relevo o processo de montagem presente no romance, como se averigua no seguinte fragmento:

> – E a minha cadela? perguntou o Juiz de Instrução, furioso, a sacudir o Homem pelas bandas do casaco, a puxar-lhe a camisa, a esmurrá-lo na boca, qual de vocês veio de jipe a Miratejo para dar cabo dela?
>
> **– Separei-os à força, disse o dactilógrafo, assustado, empurrei-os à cotovelada, acabei por me meter no meio dos dois. Se os interrogatórios duram muito mais tempo matam-se para ali um dia destes.**
>
> **– É um hábito antigo, respondeu o cavalheiro a acabar de carimbar as fotocópias. Logo que podem assassinam-se à facada como todos os casais e continuam vivos e de boa saúde, não se rale.**
>
> – Desculpe, perdi a tramontana, foi sem querer, não queria magoar-te, pá, afligiu-se o Juiz de Instrução [...] Há alturas em que um gajo se descontrola, que queres tu, a bofetada escapa-se e pronto.
>
> **– Eu não lhe dizia, explicou o cavalheiro ao dactilógrafo, que os arrufos dos namorados nem um minuto duram?** (ANTUNES, 2005, p. 83-84, grifo nosso).

Intercala-se, aqui, a cena do interrogatório, em que o Juiz acredita que os terroristas mataram sua cadela só para arruinar-lhe a vida, com um diálogo entre o cavalheiro e o dactilógrafo (em negrito). Um procedimento bastante usual no texto de Lobo Antunes (já o observamos por várias vezes), este, no entanto, apresenta características um tanto peculiares porque contrapõe a cena entre os dois amigos com os comentários do cavalheiro sobre ela. Cria-se, desse modo, uma visão crítica a respeito do relacionamento dos dois personagens (Homem e Juiz) sem que o narrador/autor tenha, de fato, que "sujar as mãos" comparecendo textualmente, embora seja possível perceber a presença desse autor na montagem da narrativa, que é organizada de determinada maneira para atingir certo efeito. Em outros termos, esses momentos destacam o papel do autor como o organizador, como aquele que promove a orquestração dos diversos elementos, acabando por indicar, segundo Telles (2009, p. 223), "[...] um outro espaço que estaria entre a categoria do narrador e do personagem — o da representação de uma autoconsciência ficcional.". Nesse caso específico,

verifica-se um processo de ridicularização do relacionamento entre o Juiz e o Homem, justamente pela sua comparação (ou mesmo transformação) com os dos namorados, apontando, ainda, para sua previsibilidade. Esse recurso é recorrente na narrativa antuniana que, de acordo com Reis (2003, p. 29), se marca pela "[...] deriva para a irrisão, até mesmo para a comicidade, desencadeada em função dos pequenos e grandes ridículos do viver quotidiano", ou seja, um texto em que a zombaria se faz presente como arma de combate ao sentimentalismo, procedimento característico do embate entre o exagero e o comedimento a que nos referimos anteriormente.

O segundo discurso referente ao uso do monólogo interior a que aludimos em páginas anteriores é o do pai do Homem, o louco, violinista que vive isolado na propriedade ao lado da quinta:

> [...] notei o rapaz no jardim. Não sei quantos anos tem. Não sei quantos anos tenho. Também não sei os anos da que me traz a comida e me dá ordens. Talvez duzentos. Ou trezentos. Ou mil. Não pergunto. Não digo nada. [...] Não posso matá-los porque as vozes me proíbem. Não posso matar a da comida. Nem as palavras. Não posso matar quase nada. (ANTUNES, 2005, p. 127).

Embora se possa dizer que, ainda aqui, não é propriamente a voz do louco que ganha espaço por se tratar de uma focalização interna, a presença de seu discurso é incontestável e aponta para uma tendência da obra de Lobo Antunes: a de abrir o romance para as mais diversas vozes, independentemente de sua valorização, seja em termos de narrativa (com personagens, em princípio, secundários assumindo a narração), seja em termos sociais (com a presença de vozes marginalizadas). Nesse sentido, não é de estranhar que um louco assuma o papel de narrador do capítulo final da primeira parte do romance.

Como se vê no excerto acima, nem sequer se trata de um discurso ilógico ou extremamente caótico, em certo sentido, talvez, só o que falte ao discurso desse louco seja empatia ("Não posso matá-los porque as vozes me proíbem. Não posso matar a da comida. [...] Não posso matar quase nada"; "E agora ali estava o rapaz [seu filho]. Magro. Sem a madeixa do costume na testa. Não fiquei contente. Nem triste. Não aprendi o que é isso. Mas sei que está ali alguém que posso matar como se mata uma galinha quando as vozes deixarem." (p. 129)), elemento que, no entanto, está ausente em boa parte dos personagens, em especial, nos homens que exercem algum poder. A esse respeito basta relembrar que tanto o Homem quanto o Juiz são sumariamente executados.

O reconhecimento dessa índole inclusiva abre espaço para a discussão de dois aspectos importantes, e interligados, na composição de *Tratado das Paixões da Alma*: por um lado, uma tensão entre dois procedimentos narrativos que se alternam e se confrontam, e, por outro, a diluição de determinadas categorias e possíveis hierarquias, o que pode ser visto como uma expansão do primeiro ponto aos mais diversos níveis da narrativa.

A primeira questão opõe aquele narrador heterodiegético e impessoal à multiplicidade de narradores que irrompem no romance, colocando em xeque uma das principais características do primeiro: o seu poder sobre o que vai ser narrado, sua posição autoritária e organizadora de toda a matéria narrativa. Nesse sentido, a diversidade de vozes, juntamente com os vários tempos e perspectivas, como afirma Cabral (2003, p. 372), "[...] faz com que não tenha cabimento nem a hegemonia de um narrador nem a predominância da perspectiva de uma das personagens". Isso porque a narrativa escapa das mãos daquele narrador, constituindo-se numa constelação de vozes que compõe um texto fragmentado e, em certo sentido, caótico, que tende a contestar não só o domínio daquela voz sobre a narrativa, mas até mesmo a sua própria possibilidade. De modo ambíguo, no entanto, percebe-se esse narrador na obra, uma voz que, continuamente, se vê desafiada e, de certo modo, fragilizada, mas que, todavia, se faz presente. Essa multiplicidade de vozes atua como um recurso estratégico a se erguer contra o autoritarismo ou as representações do poder, logo, como uma solução narrativa engenhosa para driblar a centralização do saber/poder. Ainda, aqui, pode-se pensar no desdobramento de outro embate: o do exagero contra a contenção, na medida em que a manifestação dessas diversas vozes, embora possa ser vista como um elemento do "exagero", atua no sentido de limitar, de restringir, a influência daquele narrador, questionando-o.

Essa problemática é desenvolvida por Luis Fernando Telles (2009) que, por meio da análise das narrativas dos dois primeiros ciclos romanescos antunianos, observa que a obra de Lobo Antunes pode ser lida como uma encenação do paradoxo, apontado por Adorno (1991, p. 55), da impossibilidade e da necessidade da narração no romance. Desse modo, o crítico brasileiro realiza um percurso destacando como, desde suas primeiras obras, verifica-se um movimento no sentido do questionamento do narrador como categoria totalizante, seja pelo encurtamento da perspectiva narrativa, restrito ao personagem, no primeiro ciclo, seja pelo processo de multiplicações de vozes e de fragmentação mais acentuada para que apontam as narrativas do segundo ciclo, até

chegar em *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), que, segundo o estudioso, apresenta-se como o ponto máximo dessa situação ao "[...] representar um narrador que não consegue completar a narrativa, levando ao paroxismo um fenômeno recorrente nas obras anteriores, qual seja, o de inserir o problema da construção ficcional dentro da própria ficção." (TELLES, 2009, p. 234).

Tendo em vista o trajeto proposto pelo crítico, *Tratado das Paixões da Alma* faria jus ao seu lugar, em termos cronológicos, na produção antuniana, em função da ambiguidade que cerca essa questão no romance, pois, se é verdade que a multiplicidade de vozes narrativas implica uma restrição do campo de ação e de influência do narrador impessoal, também é verdade que ele está presente em boa parte da narrativa e que, quando ele se manifesta, mostra-se ainda dominador. Dessa forma, é possível ver tal obra de Lobo Antunes como um momento em que o questionamento dessa voz está em curso e, em certa medida, o romance encena esse processo.

Ainda a respeito daquela voz impessoal, há uma possibilidade que vale a pena explorar. Dissemos, anteriormente, que se trata de um narrador heterodiegético, ou seja, que não participa da ação, limitando-se a observá-la. Entretanto, o segundo capítulo da primeira parte da obra permite pensar algo diferente:

> [...] e ele e o cavalheiro afiguraram-se-**me**, a **mim** a quem mandavam de autocarro, do Ministério, estenografar-lhes as conversas, instalado numa cadeira sem braços junto à mesinha dos telefones, um casal de adolescentes serôdios, de tristes meninos idosos que caminhavam sozinhos, atrás das macas dos pais [...] (ANTUNES, 2005, p. 44-45, grifo nosso).

Esse comentário, no final do capítulo, acaba por sugerir que o datilógrafo é o narrador, entretanto, mais do que isso, possibilita questionar se, de fato, não é dele a voz em terceira pessoa que atravessa a narrativa. Aqui, apesar de toda a narrativa se dar em terceira pessoa, a irrupção da voz do estenógrafo em primeira, como se nota pelos trechos grifados, é decisiva, colocando toda essa parte da narrativa sob uma grande interrogação. Isso porque, sendo o narrador um personagem, se esperaria que, como nos romances da primeira fase do escritor, houvesse "[...] um encurtamento da perspectiva narrativa, que estaria, agora, restrita à da personagem" (TELLES, 2001, p. 222). Todavia, esse narrador não apenas está presente em todos os lugares, como ainda narra segundo a consciência dos personagens por meio de focalizações internas. Pensando dessa maneira, esse narrador atua de modo a romper com certos aspectos da "representação realista", pois subentende a possibilidade de alguns conhecimentos (mais

especificamente, acesso a certas fontes de conhecimento) que não seriam possíveis a uma "pessoa normal", aspecto que, segundo a perspectiva de Adorno (1991), age no sentido daquele paradoxo a que nos referimos anteriormente, pois, para o filósofo alemão, "*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas a auxilia na produção do engodo.*" (ADORNO, 1991, p. 57). Além disso, a possibilidade de se pensar o datilógrafo como o narrador impessoal implica – como o termo "narrador impessoal" sugere – uma voz que se "esconde" por trás de uma terceira pessoa, que se despersonaliza, o que encontra um paralelo interessante com os autos, redigidos pelo estenógrafo, mas no qual sua presença, enquanto voz narrativa, se apaga em favor dos fatos objetivos e imparciais. O trecho acima, portanto, sugere um "escorregão" ou uma "distração", um momento em que esse narrador se permitiria o direito de opinar sobre a narrativa, logo, de ser parcial e subjetivo.

Outro aspecto que chama a atenção é a presença desse personagem/narrador nas conversas entre juiz e cavalheiro ("e ele e o cavalheiro afiguraram-se-me, a mim a quem mandavam de autocarro, do Ministério, estenografar-lhes as conversas" (ANTUNES, 2005, p. 44-45)) que, se por um lado, resolve, em parte, um problema da repartição dos conhecimentos, uma vez que indica como esse personagem sabe o que foi discutido entre os outros dois; por outro, atiça a pergunta: por que essas conversas tinham que ser oficialmente registradas? Mas talvez mais instigante do que isso seja a analogia que o comentário do datilógrafo permite estabelecer entre as relações do juiz com o Homem e do juiz com o cavalheiro, pois, ao descrever a conversa entre os últimos dois como a de "um casal de adolescentes serôdios, de tristes meninos idosos", ele realiza uma inversão irônica em que vê, no contato entre ambos, as mesmas características da ligação entre juiz e réu, características essas que, como já mostramos, são motivo de escárnio por parte do cavalheiro.

Como aproximação da questão da diluição das hierarquias no romance antuniano, partiremos daquele aspecto que, provavelmente, encontra-se mais adiantado na nossa reflexão até aqui, a saber, o da variação de narradores que não se submetem ao controle de uma voz totalitária, pelo contrário, eles atuam de forma a favorecer uma visão fragmentária, partindo dos mais diversos personagens que ocupam as mais diversas posições, seja em termos narrativos, seja em termos de prestígio social no interior da narrativa.

Quanto às posições no interior da narrativa, nota-se, inclusive, um interessante desvio, pois tanto o Homem quanto o Juiz que, em princípio, poderiam ser caracterizados como "protagonistas" da história, talvez sejam os que possuem menos espaço em termos de voz propriamente dita[22], pois, de modo geral, as suas narrativas introduzem-se no romance ou moduladas pela voz do narrador impessoal (que se utiliza, muitas vezes, do discurso direto), ou por meio das focalizações internas que, apesar de conterem os seus discursos e as suas perspectivas, não são, propriamente, as suas vozes. Em contraposição, encontram-se personagens que, do ponto de vista do "eixo central da narrativa", seriam coadjuvantes, mas que assumem a palavra e contam uma história. É o caso, por exemplo, da mulher do juiz (4.4.), do policial Tavares (6.2.), ou de Berta (2.3). Em termos de prestígio, já se referiu ao louco, mas vale acrescentar que cada um dos envolvidos no movimento, ou seja, do ponto de vista da justiça, criminosos, também tomam parte na narração: o estudante (3.2.), o artista (3.3.), o sacerdote (3.4.), a dona de casa de repouso (p.3.5) e o bancário (3.6), além do Homem (4.2.).

Esses variados narradores, além das diversas perspectivas individuais que trazem à obra, também contribuem com as mais diferentes narrativas que passam a desestabilizar ou a concorrer com aquela que poderia ser chamada de "central da narrativa", de tal maneira que é possível afirmar que "[...] os discursos das personagens são os motores da intriga porque as perspectivas vão construindo a narrativa num processo de nivelamento entre os factores insignificantes, os relevantes, os factuais, os imaginados, os colaterais, os pontualmente cruciais". (CABRAL, 2003, p. 372). O elemento propriamente policial, de investigação acerca do movimento bombista que, a principio, surge como central, vai cedendo espaço, primeiro, para as rememorações tanto do homem quanto do juiz, mas também para as inúmeras outras narrativas que vão surgindo no decorrer do romance, de tal maneira que não é possível determinar que uma seja mais importante do que outra, o que se verifica também no fragmento abaixo:

> – Não é tanto assim, contrariou o dactilógrafo sumido no seu piar humilde. Quando começam nessas guerras, a engrossar o tom e a insultarem-se, cada qual a queixar-se das traiçõezinhas do outro, o Juiz avisa-me sempre Esteja quieto, Martins, que isto são assuntos pessoais, não é matéria para figurar nos autos, o declarante e eu temos contas antigas a ajustar. (ANTUNES, 2005, p. 82).

[22] O homem é o narrador do capítulo 2 da parte 4. A partir de agora utilizaremos, para nos referirmos a um capítulo específico do romance, a seguinte notação: número da parte (np), ponto (.), número do capítulo (nc), ponto, ou seja: np.nc. Exemplificando: esse capítulo narrado pelo homem seria, portanto, referenciado como 4.2.

O que se constata é precisamente um processo de hierarquização presente na constituição dos autos que separa e valoriza mais os tópicos referentes aos crimes do que aqueles de cunho pessoal. Trata-se, evidentemente, de uma triagem com o objetivo de selecionar o que é pertinente (e, também, no caso específico, o que não é constrangedor), e o que não é, para a instrução da justiça. Essa atitude de selecionar o que deve e o que não deve compor a narrativa dos autos entra em choque com o modo como o próprio romance se constrói. Se nos autos não cabem as discussões e as rememorações da infância, no romance de Lobo Antunes são esses os aspectos que parecem ganhar relevo. Nesse sentido, aquele procedimento, já analisado, de construir o interrogatório com respostas que não se produzem na prática (ou seja, o homem responde ao juiz apenas em sua cabeça), mas apenas na subjetividade do personagem, ganha em profundidade se lembrarmos o modo como o Homem, finalmente, abre espaço para o diálogo: "– No mês passado desci ao poço sem ti, disse ele". O que se opõe aqui é a dita objetividade do procedimento policial com a subjetividade da conversa entre os dois amigos: se ao juiz, em princípio, o que interessa é investigar o caso, ao homem (e, logo, ao juiz também), é a possibilidade de rememoração.

Institui-se, portanto, uma flagrante oposição entre o modo de composição dos autos e do romance, que, em certo sentido, se ocupa daqueles elementos que são deixados ou postos de lado pela oficialidade. Essa particularidade da narrativa antuniana vai ao encontro da imagem do narrador como trapeiro ou catador de lixo de que nos fala Gagnebin ao reler os postulados benjaminianos:

> O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *cbiffonnier,* do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...]
>
> Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler)* não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.[...] (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54).

Trata-se, portanto, no texto de Lobo Antunes, da adoção de uma perspectiva que contesta a história oficial ou dos vencedores, entendida aqui como "[...] um certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível. Sob a aparência da exatidão científica [...] obedece a interesses precisos." (GAGNEBIN, 2006,

p. 50). Um romance que, na negativa da possibilidade de uma visão verdadeira, totalizadora, se constrói pelo recurso aos mais variados discursos, às mais diversas perspectivas, que não anulam uma às outras, antes, enriquecem a malha narrativa. Esse rompimento com a história oficial aponta para uma crescente descrença na noção de autoridade, pois, o que se revela é que a história, e mesmo as ciências, são narrativas, como quaisquer outras, e que estão sujeitas a interesses e atenções particulares, trabalhando no sentido de legitimá-las. Esse pensamento atinge em cheio a relação que *Tratado das Paixões da Alma* estabelece com o romance policial, em especial o clássico, uma vez que nele o detetive é vestido com uma aura de autoridade e de verdade que aqui não são mais possíveis.

Se esse processo de diluição das hierarquias representa um desvio significativo em relação ao paradigma policial tradicional, o próprio diálogo com esse gênero, paradoxalmente, é visto como um reforço dessa ideia, pois se trata de um tipo de texto estigmatizado, considerado por muitos como "baixa-literatura", "literatura de massa" ("massa" assumindo aqui um sentido pejorativo) ou mesmo "não-literatura"[23]. Visão que não é compartilhada pelo romance de Lobo Antunes, que estabelece um profícuo diálogo com esse gênero literário, procedimento que o aproxima da estética dita pós-moderna em que, como quer Linda Hutcheon (1991), uma das características relativamente frequentes é a atração pelas formas "inferiores" de arte como uma maneira de contestar, a partir de dentro, os processos da indústria cultural. Segundo Colmeiro (1994, p. 24-25), isso parece ser mesmo um aspecto fundamental das obras de arte de nosso tempo que nos obrigam a "[…] adoptar una visión más amplia y más completa de los fenómenos culturales y artísticos.[24]". Nessa perspectiva, pode-se falar até mesmo em um questionamento de determinada crítica literária que tende a deixar de lado, de esquecer, certas manifestações culturais e literárias em prol de um constante processo de legitimação daquelas obras já canonizadas, pertencentes, portanto, ao discurso oficial e conservador, já autorizado.

---

[23] Assim, Cunha (2002, p. 278), por exemplo, em texto intitulado "A tentação do policial no romance português contemporâneo", diz não pretender distinguir em obras que se relacionam com o policial o que é próprio desse gênero e o que "transcendendo as suas leis, será do domínio do literário". No mesmo sentido, Todorov (1970, p. 95) afirma que o romance policial por excelência será, sempre, literatura de massa. Como parâmetro para essa afirmação, ele contrapõe a obra-prima da literatura dita "elevada" com a considerada "de massa". Enquanto a primeira transgride as regras do gênero a que pertence, criando um novo; a segunda é, ao contrário, o livro que melhor se inscreve no seu gênero.

[24] "[...] adotar uma visão mais ampla e mais completa dos fenômenos culturais e artísticos." [tradução nossa].

1.2.2. Navegando por águas turvas

Em nossa argumentação, até aqui, percebe-se que uma das direções para as quais o romance de Lobo Antunes aponta diz respeito a um processo de fragmentação que passa pela questão da voz narrativa, mas que também atinge a sua matéria, e acaba por se tornar um dos princípios constitutivos do livro. Esse princípio se articula seja com a diluição das hierarquias, seja com o próprio questionamento do romance policial (e da recusa de se prender a um dos – ou a qualquer – modelos); ressaltamos, no entanto, dois pontos a ele associados: um diz respeito à divisão das informações e o outro a um processo de turvação do relato.

O processo de fragmentação a partir do qual *Tratado das Paixões da Alma* se constrói abala a noção de tempo tradicional, uma vez que nos deparamos, por um lado, com uma constante contraposição entre o "tempo cronológico" e o "psicológico", entre os acontecimentos narrados e os recordados de tal maneira que se cria a impressão de uma dilatação do tempo, de um investimento na noção de duração; e, por outro, presencia-se um questionamento do tempo entendido como linear em prol de uma concepção descontínua ou mesmo sincrônica do tempo. Desse modo, além da altercação entre tempo cronológico e psicológico das personagens, distingue-se a intercalação entre momentos cronologicamente contíguos, mas que se apresentam, no romance, de maneira fragmentada:

> – Voltemos à patroa, à avó do menino, disse o chefe de nariz no gravador [...] Quando você foi lá trabalhar a Senhora era uma criatura entradota, não? Pelas minhas contas à roda dos sessenta, sessenta e cinco, julgo eu.
>
> – **Os meus diamantes, exigiu a esposa ao Super-Rato, a suspender-se-lhe das abas do casaco. Onde pararam os meus diamantes, vigarista?**
>
> **Apressei-me para o gabinete dos suplícios** [...]
>
> – Sabemos que foi amante da patroa e que ela a mandou embora por ciúmes, não vale negar, disse o chefe [...]. (ANTUNES, 2005, p. 54, grifo nosso).

Narrado por um dos policiais, o trecho acima expõe a visita e o questionamento da calista (antiga empregada dos avôs do homem), intercalando a conversa entre ela e os policiais com os momentos que a antecedem (em negrito na citação). É como se ambos os momentos ocorressem simultaneamente, embora em termos textuais surjam alternadamente. Novamente, aqui, presencia-se um procedimento que se coaduna com a

noção de diluição das hierarquias, inclusive as do tempo. Há certa fluência entre as noções de presente, passado e futuro que se relacionam com a problematização do historicismo[25].

Essa mobilização constante de diversos tempos não poderia deixar de ter influência na apresentação da intriga, visualizando-se dois processos importantes na composição do romance: as antecipações e as suspensões. Devido a esse questionamento das concepções tradicionais de tempo é de se esperar que determinados eventos que se situam cronologicamente mais à frente no tempo (segundo uma concepção linear) sejam apresentados de maneira antecipada e outros episódios mais antigos sejam suspendidos até momentos mais tardios do texto. Nesse sentido, tem-se, logo no capítulo 1.1., a confissão completa do homem que elimina a possibilidade, proeminente nos romances policiais, de aguçamento da curiosidade do leitor a respeito de quem perpetrou os atentados. Algo semelhante se dá em relação à morte do juiz, pois o leitor já sabe que ela ocorrerá no capítulo 4.4., ou mesmo a respeito dos integrantes do movimento, pois no capítulo 3.2., por exemplo, antecipa-se que o estudante vai ser preso, ou seja, adianta-se o resultado da cilada preparada pela Judiciária.

Falamos, aqui, de antecipações, mas, é claro, elas só o são, de fato, em relação a elementos suspensos pela narrativa, isto é, sabe-se da morte do juiz pela narrativa em que sua mulher já se encontra viúva, mas não foi apresentada ao leitor a história da morte dele; tem-se conhecimento de que o estudante está preso devido à referência que ele faz à ausência de seus pais em seu julgamento, mas não nos foi narrada a sua prisão. Desse modo, as antecipações de informação estão correlacionadas com a supressão de outras, motivo pelo qual se pode contestar a afirmação de Seixo:

> A peripécia (que o não é para o leitor, preparado para os dois golpes e dispondo do excedente de informação que permite a um grupo sobrepor-se ao outro – pelo que estes romances não contemplam formas de suspensão psicológica da matéria narrada, antes a arte de contar o que, em grande parte, é já sabido) gera o conhecimento de várias outras personagens [...] (SEIXO, 2002, p. 213).

Se parece correto que, em grande parte, as informações são antecipadas ao leitor, conforme diz Seixo, e, portanto, ele sabe que determinados eventos vão acontecer, ele não sabe como ocorrerão, exacerbando a expectativa criada justamente pelo fato de o

[25] Essa noção de tempo aproxima-se daquela descrita por Fernando Catroga (2001, p. 32), quando afirma que "As transformações sociais e a contestação do historicismo e seus postulados – perfectibilidade, evolução, progresso, previsibilidade – instalaram um exclusivo sentimento de descontinuidade, pluralidade e não sentido em relação ao tempo psicológico e ao tempo histórico.".

leitor saber que alguma coisa está para acontecer. Esse tipo de produção do suspense aproxima-se de um procedimento narrativo que tem, talvez, em Hitchcock, no cinema, seu ícone maior. Trata-se da estratégia de criar uma situação tal que o leitor/espectador sabe que alguma coisa ruim vai suceder, mas o personagem que sofrerá os efeitos dessa ação não o sabe. É o que se verifica, por exemplo, na famosa cena da banheira em *Psicose* (1960) ou ainda no episódio da tentativa de assassinato em *Disque M para Matar* (*Dial M for Murder,* 1954). A diferença, aqui, está no relativo imediatismo desses exemplos citados, em oposição ao que se observa no texto de Lobo Antunes; por outro lado, no entanto, nos dois casos a narrativa se aproveita de um sentimento de impotência que acomete o leitor, que é tanto mais enfática quanto maior for a simpatia que ele sente em relação ao personagem. É possível, ainda, entender o suspense em *Tratado das Paixões da Alma* segundo outra perspectiva:

> Fazendo em regra coincidir o seu momento de maior intensidade com o clímax da acção, o suspense pode revestir duas variantes conforme a natureza do desfecho e o grau de conhecimento que o texto dele proporciona. A primeira ocorre quando se torna impossível prever o teor do desenlace, consistindo em saber o que, como e com quem acontecerá. A segunda surge sempre que (como, por exemplo, sucede em certas tragédias) o desenvolvimento da acção torna inevitável e, portanto, previsível um determinado final, residindo a expectativa em saber quando acontecerá. (FURTADO, 2012).

Ora, a construção do suspense no romance antuniano está bastante próxima desse segundo tipo descrito por Filipe Furtado, em que o leitor, de posse das informações de que algo irá suceder, fica na expectativa de saber o como e o quando. Essa situação é exacerbada pelo procedimento de retardamento da narração desse acontecimento que dará ao suspense sua marca característica, pois, como afirmam Boileau e Narcejac (1991, p. 66), "No suspense, o que é 'suspenso'? O tempo. É a ameaça que transforma o tempo em duração dolorosamente vivida. A expectativa é essa duração retardada ao extremo e, por isso mesmo, torturante; a perseguição é essa duração acelerada". Não é de se espantar, portanto, que a narração do assassinato do juiz seja o epílogo do romance, sua apresentação é retardada até o último momento, averiguando-se um instigante jogo com o suspense no episódio do atentado ao juiz:

> [...] o Sacerdote, de mãos no peitoril, berrou Agora, o Estudante, de bazuca ao pescoço, enrugou a testa, dobrou as clavículas, premiu o gatilho e nada, tornou a premi-lo e nada, teimou uma terceira vez, escutou um clic murcho e nada, Larga isso e vamos embora, vamos todos embora depressa, implorou o Homem a solicitar a concordância

> da do lar de idosos com os olhos, Atira, tornei eu, desesperado, a ficar o do colete [...] As bazucas são isto mesmo, estimulou-o o Sacerdote, parecem os esquentadores que só chispam quando lhes dá na gana, não desistas, de modo que o Estudante reajustou a pontaria e clic, pregueou ainda mais a testa e clic, optou por uma salva de disparos e clic, clic, clic [...] Dessa forma não, contrariou o Sacerdote a chocalhar o tubo, pode ser que agitando esta bodega alguma coisa solta se ajuste. Encontrávamo-nos no tapete da sala, o Estudante, o Sacerdote e eu, escoiceando carregadores e pistolas, abanando a bazuca e apertando o gatilho, clic, e nisto rebentou um estrondo imenso, a sala saturou-se de gazes, uma força sem mão projectou-nos de encontro ao papel de florinhas e aos quadros da parede. (ANTUNES, 2005, p. 274-275).

Tudo preparado para o assassínio que o leitor sabe, a princípio, que não vai ocorrer, no entanto, tudo na situação aponta para ele. Institui-se, assim, um episódio tal em que o leitor vê apresentada a ele uma cena na qual os "criminosos" têm o juiz em mira e disparam (notar a parada, antes do disparo para descrição de detalhes que retardam a narração do tiro, aumentando, portanto, o suspense). Para frustração dos personagens, e também, em certa medida, do leitor, a arma não funciona, o que se repete por diversas vezes. Cria-se, dessa forma, um jogo entre expectativa e frustração, o leitor está atento e ansioso para ver o atentado (mesmo que se sinta mais ou menos seguro de que ele não vai resultar), mas suas expectativas são constantemente frustradas pelos problemas de desempenho da bazuca. A repetição do mesmo procedimento leva ao humor, a cena toda transforma-se num grande embuste e a tensão e o suspense são contrapostos por um sentimento de ridículo, de bufonaria, que culmina com o disparo, quase acidental, que provoca mais danos no interior da casa onde estão do que no Juiz ou na Judiciária. Há a anulação do *páthos* (apelo à emoção e à empatia do leitor) em favor do cômico, do que resulta que a tensão se transforma em distensão, relaxamento, o que possibilita aproximar esse trecho do romance antuniano ao desenho animado, por exemplo, aquele em que o Coyote se utiliza de esforços engenhosos para capturar o Papa-Léguas, mas vê, sempre, seus intuitos fustrados.

Vislumbra-se, aqui, também uma visão crítica e derrisória da violência a partir de seu deboche e ridicularização como soluções em relação à vida humana. Trata-se de um trabalho de orquestração das emoções em que o cômico não vem apenas diluir a tensão e a apreensão, antes ele parece se alimentar delas, do investimento emocional que os personagens depositam na ação de atirar, mas que se perde num simples "clic". Simultaneamente, se a tensão em torno do atentado ao juiz vai se transformando em zombaria, avulta a pergunta: e quanto àqueles que atentam contra sua vida? Percebe-se

o cerco se fechando sobre eles e, numa dupla inversão irônica, eles se transformam em vítimas, não só das artimanhas da PJ, mas de seu próprio atentado quando finalmente conseguem realizar o tiro.

Entendido justamente como um processo de dilatação temporal, o suspense instaura uma imbricação entre os dois aspectos que nos propomos a discutir nesta parte de nosso estudo. O processo de intercalação de diversos momentos temporais, bem como das mais diferentes narrativas relatadas por vários narradores, implica uma narrativa não-linear, construindo um romance que, pela sua fragmentação, caminha aos solavancos, trilhando caminhos inesperados, detendo-se em histórias que poderiam ser vistas como meramente laterais, mas que são, em certo sentido, centrais na obra, devido àquele processo de diluição das hierarquias a que nos referimos anteriormente. Os dois aspectos sobre os quais refletimos aqui estão inter-relacionados, como quer Cazalas (2011, p. 58), porque a fragmentação coloca em questão dois vetores: por um lado, o suspense, "ao retardar a progressão da narrativa", mas, por outro, atua como um fator de complexidade. Dessa maneira, se a interrupção de uma narrativa em prol de outra tende a favorecer o suspense, ela também causa uma turvação do relato, uma vez que requer mais trabalho de seu leitor, na medida em que ele é obrigado a recuperar as histórias toda vez que há uma intercalação. Esse modo pelo qual a obra se constrói leva Carlos Jorge (2003), referindo-se a *Que farei quando tudo arde?*, a estabelecer um paralelo com a noção de ruído:

> [...] como nos ensina tradicionalmente a teoria da informação, o ruído é uma tendência de perturbação da boa circulação da mensagem mas, inversamente, é o modo pelo qual se intensifica a informação, a nível semântico, quando ultrapassamos o nível meramente tecnológico da comunicação e a emergência da ambiguidade se afirma como elemento importante na produção do sentido. Do ponto de vista da «boa clareza», o ruído não deve existir: mas uma mensagem sem ruído corre, no entanto, o risco de se tornar *transparente*. [...] O ruído, ao contrário, concentra informação, na medida em que provoca um máximo de busca de conhecimento e uma quase perda dos apoios ao *reconhecimento*. (JORGE, 2003, p. 201).

Com base nessas observações, a noção de "ruído" relaciona-se, na obra de Lobo Antunes, com a "complexidade" da narração, com aquilo que chamamos de "turvação", uma vez que se trata de uma narrativa que se inflige um forte processo de intrincamento, tendo como uma das suas consequências a imposição, ao leitor, de uma maior atenção, maior cuidado na leitura. Aqui é possível dizer que todos os procedimentos narrativos anteriormente apontados se dirigem para uma questão em especial – a relação entre

leitor e texto, construída como um constante processo de aproximação e distanciamento, de atração e repulsa. O romance exige que o seu leitor se mantenha o tempo todo atento, próximo, pois suga-o para dentro do relato, pedindo que ele trabalhe como um coautor, requerendo que ele estabeleça as conexões de sentido e construa uma narrativa mais ou menos coerente a partir dos estilhaços que lhe são apresentados; contudo, esses mesmos procedimentos que garantem a concentração levam à "complexificação" da narrativa e, consequentemente, à constante interposição de obstáculos que dificultam a aproximação do leitor.

Esse paradoxo está intrinsecamente ligado àquele oxímoro ("desmedida ponderada") com o qual Maria Alzira Seixo (2002) caracteriza não somente *Tratado das paixões da alma*, mas toda a obra de Lobo Antunes subsequente. Isso porque é aqui que se pode falar deliberadamente em um "plano de construção" em que aquilo que foi denominado como "excesso" mostra-se fundamental para a edificação do romance. Essa noção não implica mais "demasia", não se afigura – e aqui retomamos a citação de Tolstoi feita por Lobo Antunes em entrevista a Blanco[26] (2002, p. 66) – como simplesmente uma pirueta ou uma firula, pelo contrário, ela se conjuga com o seu contrário, a moderação, para compor algo diferente e, em certo sentido, inesperado. Dessa maneira, não deixa de ser inusitado que a "implacabilidade do relato" antuniano esteja justamente fundada em um artifício que tem na contenção um de seus aspectos primordiais. Pensando ainda nessas ambiguidades que se instauram na obra há ainda que ter em conta pelo menos mais uma que se relaciona com o jogo entre aproximação e distanciamento acima referido: o diálogo com o gênero policial.

A esse respeito interessa-nos discutir, especificamente, a turbação da narrativa, que entra em choque com um aspecto constantemente presente nas teorizações acerca do romance policial, a sua aversão aos "ornatos da narração", geralmente colocada nos seguintes termos:

> É visível, em Poe, que o estilo não conta quase nada. Certamente, ele é escritor bom demais para cair na ênfase oratória. Mas quando a narrativa se faz raciocínio, quando abandona os ornatos da narração em proveito da língua seca e abstrata da lógica, é evidente que só conta o rigor. A história policial apenas vale mais pela riqueza da invenção. É a invenção, e não mais a "escrita", que faz o estilo. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 28).

[26] "Só quero que a minha escrita seja eficaz no sentido em que dizia Tolstoi para quem um bom escritor era aquele que não sacrificava a implacabilidade do seu relato à tentação de uma pirueta, de uma metáfora ou de um adjetivo." (BLANCO, 2002, p. 66).

Com essa afirmação Boileau e Narcejac demarcam um ponto: o de que a lógica do enigma e da sua resolução é o mais importante nos textos policiais, qualquer outro elemento presente nesses relatos é secundário, pouco relevante. Não é de se estranhar tal posicionamento dos autores franceses, uma vez que vai ao encontro da teoria deles a respeito desse gênero, entendido como uma espécie de investigação científica que, estruturalmente, se constrói pela afirmação da razão, o que o levaria a exigir uma expressão clara e direta. Ora, a motivação para essa exigência de transparência do discurso policial está justamente na relação, proposta pelos teóricos, entre detetive e cientista, o que afetaria a própria escrita dessas obras, pois os detetives se submeteriam às técnicas científicas de construção textual. Em outros termos, as narrativas policiais deveriam ser objetivas, imparciais e claras porque são, como a ciência, um fruto da razão.

Se a expurgação dos "ornatos da narração" se adéqua a essa visão positivista de romance policial, também evidencia que ela esconde problemas. O principal deles, talvez, seja o não reconhecimento de que a objetividade e a imparcialidade da narrativa são construídas a partir de artifícios retóricos que passam a impressão de que dado fato é crível, e, portanto, a pretensa objetividade e imparcialidade que seriam próprias do romance policial são, elas mesmas, um estilo, uma determinada forma de escrita. Dessa maneira, o máximo que se poderia falar é que as obras policiais teriam o seu próprio estilo e que este tenderia a apagar o do seus autores. Aliás, esse é, de fato, nos textos científicos, um dos objetivos desse tipo de escrita: eliminar a figura do autor de modo que os dados pareçam se introduzir por si mesmos, negando, portanto, qualquer interferência (algo virtualmente impossível) daquele que o escreve. A simples percepção dessa dificuldade, contudo, põe em xeque o romance policial como o entendem Boileau e Narcejac, ou seja, como uma forma de explicar o mundo racionalmente, de construir uma narrativa transparente, que aponte para a verdade acerca de um fato. A contestação, aqui, está relacionada justamente com a percepção da verdade como uma narrativa que é criada por alguém com algum objetivo.

Levando em conta a nossa argumentação até esse momento, consideramos que *Tratado das Paixões da Alma* situa-se no lado oposto daquele proposto pelos teóricos franceses como próprio do gênero policial, pois o romance de Lobo Antunes é construído, em grande parte, por narrativas extremamente subjetivas, muitas vezes narradas em primeira pessoa ou apresentadas como focalizações internas. Tocada pelo

que se pode chamar de sua condição "pós-moderna" – ou seja, por uma "[...] linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação." (EAGLETON, 1998, p. 7) –, a obra antuniana é avessa a se constituir como uma narrativa totalizadora e como uma verdade, preferindo, em vez disso, se construir como uma obra que, por meio do recurso aos mais variados relatos e perspectivas, posiciona-nos diante de diversas verdades possíveis, segundo distintas perspectivas, mas sem hierarquizá-las e sem subjugá-las a um discurso[27]. Aqui o detetive, ademais bastante desfigurado no texto de Lobo Antunes, não se apresenta como aquele que se eleva acima dos outros homens, dotado de capacidade para resolver o enigma, organizar o caos e capturar a verdade[28], pelo contrário, opta-se por submergir o próprio leitor nesse mar de histórias, nessa caoticidade, ficando a cargo deste montar o quebra-cabeça, ou não o fazer.

É interessante notar como, embora só venha a ser realizado de maneira mais insistente na pós-modernidade, o questionamento do tipo de escrita proposta pelos autores franceses como específica do gênero policial (rigorosa, clara, objetiva, imparcial) – justamente pela sua relação com o método científico, logo, com a razão e a lógica –, deixa entrever a sua própria crítica desde o princípio. Tomemos, por exemplo, o texto "Os crimes da Rua Morgue" (1841), de Edgar Allan Poe, hoje considerado um dos pilares das narrativas policiais, em que, segundo Reimão (1983, p. 19-20), dois pontos correlacionados se destacam: primeiro, "[...] a substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico [...] nada, no ato de criar literatura, pode ser atribuído ao acaso, mas que tudo caminha rigorosamente para a solução desejada", e segundo, "[...] a história deve ser escrita ao contrário, de trás para diante, para que todos os incidentes convirjam para o fim desejado". Nesse conto de Poe, embora o detetive, por meio de um rigoroso e preciso processo lógico, consiga elucidar o caso, a sua resolução, mesmo que cientificamente comprovada, é questionável, porque inverossímil.

---

[27] Isso, evidentemente, não significa uma negação de que os diversos discursos ocupam diferentes lugares na estrutura social, pelo contrário, tende, por um lado, a indicar o poder que esses discursos exercem, e, por outro, apontar para sua condição discursiva, ou seja, para o fato de que não são incontestáveis.

[28] A esse respeito Martin Cerezo (2005, p. 371) afirma: "[…] la mirada del detective es fundamental en el género policíaco, ya que dará la coherencia y el significado necesarios a los distintos signos que aparecen repartidos en el discurso para dar sentido a la historia y conducirlo a la elucidación de los interrogantes planteados". ("[...] a visão do detetive é fundamental no gênero policial, uma vez que dará coerência e significado aos diversos signos que aparecem espalhados pelo discurso para dar sentido à história e conduzi-lo à elucidação das questões apresentadas." [tradução nossa]).

Ao apontar o macaco como o assassino, Poe põe em foco uma "lei" do gênero policial, a de que "A revelação deve obedecer a estes dois imperativos: ser possível e inverossímil." (TODOROV, 1979, p. 99). Segundo Todorov, o gênero policial tem como tema o verossímil, mas a sua lei é o "anti-verossímil", uma vez que nessas narrativas impera uma "lógica da verossimilhança invertida" em que os suspeitos se revelam inocentes e vice-versa, ou seja, o culpado é aquele que não parece ser o culpado. Ora, em "Os crimes da Rua Morgue" quem prova ser o assassino é aquele que nunca seria um suspeito, talvez, o ser mais improvável de todos. Faz-se valer, portanto, a "lei do gênero policial", mas, mais importante do que isso, liga-se aquela narrativa rigorosa, precisa, a um artifício narrativo e a um gênero textual. Não se trata aqui de uma lei do conhecimento científico ou da razão ou da lógica, mas, pelo contrário, de um procedimento narrativo cujo objetivo é manter o interesse do leitor e impedir que ele desvende o caso antes que o detetive o resolva, ou melhor, antes que o narrador entenda que é o momento de o leitor ter acesso à resolução. Há, aqui, um "ornato da narrativa", na medida em que é simplesmente um procedimento retórico que não contribui para a resolução do enigma.

Chegamos, assim, ao segundo problema suscitado pelo trecho citado anteriormente de Boileau e Narcejac (1991, p. 28): essa teoria da intolerância aos "ornatos da narração" presta, em certo sentido, um desserviço ao romance policial, pois foi (e ainda é) muitas vezes utilizada para atestar a sua "a-literariedade", seja pela indicação de sua "transparência" – sua falta de recursos estéticos -, seja pela sua aproximação com jogos como o quebra-cabeça e a advinha. Essa primeira objeção verifica-se, por exemplo, em Todorov (1970, p. 94), para quem "O romance policial tem suas normas; fazer "melhor" do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer "pior": quem quer "embelezar" o romance policial faz "literatura", não romance policial."; a segunda, por sua vez, encontra sua manifestação nas palavras de Colmeiro:

> Esta novela, caracterizada por su concentración en la resolución de un enigma misterioso, pone a su servicio todos los demás elementos novelísticos (dicción, caracterización, verosimilitud, profundidad, simbolismo, etc.). Su preocupación central se aleja así del ámbito de la «literatura», pues coincide con el mismo principio subliterario que sostiene fenómenos tales como el acertijo, la adivinanza, el juego de azar o el crucigrama.[29] (COLMEIRO, 1994, p. 33).

[29] "Esse romance, caracterizado por sua concentração na resolução de um enigma misterioso, coloca a seu serviço todos os demais elementos romanescos (dicção, caracterização, verossimilhança, profundidade, simbolismo, etc.). Sua preocupação central se afasta assim do âmbito da "literatura", pois coincide com o

Não deixa de ser irônico, entretanto, que, por um lado, o uso de recursos "emprestados" de outras formas seja um dos principais meios de dilatação das possibilidades do romance, e, por outro, que uma análise mais próxima dos romances policiais revele, justamente, a recorrente presença daquilo que foi chamado de "ornatos da narração". A esse respeito Colmeiro afirma:

> Asimismo, tras el aparente objetivo primario de los mecanismos retardativos se encuentran otras razones igualmente importantes. Una de ellas es la introducción de elementos extrínsecos a la investigación propiamente dicha, «innecesarios» para su resolución, pero necesarios para crear la textura de la novela. Para Porter, son precisamente estos efectos digresivos, y no las secuencias progresivas de las acciones, los que dan carácter e individualidad a una novela policiaca: «el arte de la investigación literaria depende en gran parte de la manera en que somos desviados/divertidos mientras esperamos el inevitable desenlace»[30] (COLMEIRO, 1994, p. 84).

Em *Tratado das Paixões da Alma*, conforme viemos argumentando, constata-se a diluição da hierarquia entre os elementos tipicamente policiais e esses outros que, do ponto de vista da teoria do gênero policial, são entendidos como "ornatos" ou como desnecessários. Constrói-se, desse modo, uma narrativa em que esses elementos se tornam tão ou mais importantes do que os que se referem à investigação policial, pelo fato de, como dissemos anteriormente, a investigação se libertar do crime propriamente dito e se expandir para outras questões, entre elas, a memória das personagens, em especial no que se refere à infância do juiz e do homem. Tratando-se aqui, portanto, de uma espécie de investigação "sentimental", o que, de imediato, provoca um desvio em relação às noções de rigor, de objetividade e imparcialidade que seriam características dos textos policiais. Noções que, além do mais, são reiteradamente postas em xeque pela constante recusa, no romance, de uma visão totalizadora, não permitindo a sedimentação de uma noção fechada de verdade, dando lugar, pelo contrário, à fragmentação em diversos relatos que, sob o ponto de vista de seus narradores, podem ou não ser verdadeiros, ainda mais porque se referem a rememorações, a suas próprias

---

mesmo princípio subliterário que sustém fenômenos tais como a charada, a advinha, o jogo de azar ou a palavra cruzada." [tradução nossa].

[30] Além disso, por trás do aparente objetivo primário dos mecanismos retardatórios se encontram outras razões igualmente importantes. Uma delas é a introdução de elementos extrínsecos à investigação propriamente dita, "desnecessários" para a sua resolução, mas necessários para criar a textura do romance. Para Porter, são precisamente esses efeitos digressivos, e não as sequências progressivas das ações, que dão caráter e individualidade a um romance policial: "a arte da investigação literária depende, em grande parte, da maneira como somos desviados/divertidos enquanto esperamos o inevitável desenlace" [tradução nossa].

histórias. Nessa medida, pode-se entender esses "ornatos" como correspondentes, aproximadamente, àqueles elementos descritos por Tomachevski (1976, p. 175) como "motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra", sendo, portanto, responsáveis por tornar a textura da obra densa, não transparente.

Se nesse romance de Lobo Antunes a relação com aqueles jogos "subliterários" poderia se enfraquecer pelo fato de se antecipar quem são os criminosos, alegando-se que, nesse sentido, não há, de fato, enigma, acreditamos que isto não acarreta a perda do interesse do leitor. Em todo caso, no geral, as obras antunianas permitem falar da presença do enigma, embora de maneira um pouco distinta. Desse modo, a respeito de *Que farei quando tudo arde?*, Carlos Jorge, ao refletir acerca do papel do ruído no texto do escritor português, postula a ideia de que "o enigma desloca-se, curiosamente, do dito para o dizer como acto, e não tanto pelo sentido do enunciado, mas pela forma da *entidade que formula*." (JORGE, 2003, p. 202). Essa ideia parece fazer bastante sentido em *Tratado das Paixões da Alma*, texto que, por sua fragmentação e pelos processos de turbação que lhe são próprios, incita o leitor a assumir o papel de detetive, propondo-se como um enigma ou um quebra-cabeça a se resolver. Trata-se, evidentemente, de um novo desdobramento da noção de investigação que recai, agora, sobre o próprio romance.

1.2.3. O texto como enigma

Elegemos, neste momento, o leitor como tópico de nosso trabalho, cientes, no entanto, de que, pelas constantes referências à sua importância no constructo narrativo antuniano, algumas das suas principais linhas já foram apontadas. Talvez, a de maior destaque diga respeito ao processo de aproximação e afastamento associado ao processo de turbação do romance que, por um lado, se estabelece como um entrave à leitura, impondo uma relativa distância entre a narrativa e o leitor, mas, por outro, se afirma como um elemento que implica maior e constante atenção, solicitando que ele se embrenhe nos labirintos do texto. Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo entre essa turbação do romance e a noção de singularização, tal como desenvolvida por Chklovski (1976, p. 45), uma vez que dela resulta a apreciação do texto como visão e não como reconhecimento ao "[...] aumentar a dificuldade e a duração da percepção". Embora a

analogia entre leitor e detetive seja óbvia e perceptível em vários textos, o fato é que em poucos ela se institui de maneira tão críptica quanto nos romances de Lobo Antunes. Ressalta-se, desse modo, o processo de constituição narrativa que emerge como um dos principais polos de atenção do romance, chamando para si os holofotes. Em certo sentido, a obra deixa de nos apresentar *um enigma* para se apresentar *como enigma*, convidando o leitor a investigá-la.

Instaura-se, desse modo, um processo metalinguístico em *Tratado das Paixões da Alma* cujas ressonâncias podem ser vistas em, pelo menos, três níveis, tratando-se: primeiro, de uma narrativa que inclui o seu próprio comentário; segundo, de um texto que, relatando uma investigação, implica a sua própria investigação; terceiro, de um romance que estabelece um diálogo ambíguo de contestação e apropriação de recursos policiais, promovendo uma paródia do gênero policial. A respeito do primeiro nível, sua manifestação mais evidente é visualizada no seguinte trecho:

> – Para lhe ser franco, senhor, já nem sei quem pergunta e quem responde, é uma confusão completa, disse o dactilógrafo, embaraçado, a entregar ao cavalheiro um maço de fotocópias batidas à máquina. Contam as vidas deles um ao outro, falam ao mesmo tempo, irritam-se, zangam-se, reconciliam-se, o Juiz levanta o telefone e manda vir sanduíches e cafezinhos, levam a noite a comer e a lembrarem-se dos castanheiros da Beira [...]. (ANTUNES, 2005, p. 81).

Manifesta-se, aqui, um processo semelhante àqueles momentos, já citados, em que o cavalheiro comenta o que se passa entre juiz e homem; a diferença fundamental, no entanto, reside no fato de que o foco não está mais nas reações dos personagens ou nas informações extraídas de suas falas, mas, especificamente, na sua forma. O que se ressalta, e se critica, nesse trecho do romance, é a maneira fragmentada e caótica pela qual o interrogatório se apresenta para o datilógrafo. Tem-se, portanto, uma crítica à narrativa que se constitui pelo interrogatório do homem e, por extensão, pode-se entrever uma crítica ao próprio romance, que se constrói por meio de procedimentos semelhantes. É sintomático, no entanto, que essa apreciação venha do datilógrafo, que cumpre um papel, no contexto do interrogatório, semelhante ao do leitor da obra e que, por isso, tenta (ou tenha que) interpretar o que escuta, dar coerência àquela conversa, formar um sentido a partir daquele diálogo. A expressão chave aqui, novamente, é "um sentido" porque, enquanto leitor e também, talvez principalmente, como representante da polícia judiciária, interessa-lhe extrair a verdade do relato, "verdade" que é obstruída

por outro interesse, o do juiz e do homem de explorarem e relembrarem a amizade deles.

Se nesse primeiro nível distingue-se um comentário acerca do modo de apresentação da narrativa e, consequentemente, sobre o seu processo de construção; no segundo, é a própria enunciação do romance, pela sua conformação enigmática, que coloca o leitor na função de detetive ao confrontá-lo com uma obra densa em que diferentes vozes, tempos e espaços se entrelaçam e se confundem, mas que, como nota Seixo (2002, p. 200), é marcada por uma "lógica implacável" que sempre permite a "destrinça" dos fios que compõem sua tessitura. Percebe-se, desse modo, como o texto antuniano aproxima-se de um jogo, muito parecido, aliás, com aquele que, segundo Boileau e Narcejac (1991, p. 37), é próprio do romance policial clássico, em que se oferece ao leitor um enigma que ele não conseguirá resolver, embora tenha capacidade para isso. Tal desafio aguçará a sua curiosidade e a vontade de decifrá-lo, mas, quando bem feita, a intriga o impedirá de desvendá-lo.

De maneira semelhante, na narrativa de Lobo Antunes, muitas vezes, o leitor é deixado às cegas em relação a quem enuncia determinado trecho ou mesmo a que tempo ele se refere e isso só é explicitado (em certas vezes apenas sugerido, em outras, nem isso) em um momento tardio do romance, deixando o leitor na posição de adivinhar, de conjeturar, quem fala. Não é sem razão, portanto, que Cazalas afirme que em romances plurivocais como *A ordem natural das coisas* (1992) e O *manual dos inquisidores* (1996), por exemplo, "[...] o leitor tem o prazer – eminentemente romanesco – de unir as pontas soltas: adivinhar a identidade da personagem que fala nos monólogos, compreender de que modo se insere na história e tecer novamente os elos com as outras personagens." (CAZALAS, 2011, p. 58). Desse modo, se ao leitor é vedado o enigma eminentemente policial de descobrir por quem (e por que) o crime foi cometido, a ele é apresentado outro enigma, o do próprio texto que ele deverá desvendar, sem a ajuda, no entanto, de um detetive.

Tal procedimento aponta para um desvio em relação ao paradigma policial, mas também para um jogo com as expectativas do leitor, que, em última instância, se vê diante de um movimento paródico quanto a esse gênero, em especial se o entendermos como um código que "[...] ensina o leitor a activar certas expectativas e a suprimir outras de acordo com o género que tenha sido escolhido" (FOKKEMA, 1988, p. 21). Expectativas que são frustradas em relação à construção do enigma policial, uma vez que sua solução está evidente e enunciada desde o princípio, ou ainda quando se

antecipa a morte do Juiz, e que tendem a tornar mais complexa a relação com o gênero policial, uma vez que esses desvios, como diz Briones (1998, p. 269), revelam "[...] uma atitude irônica que se serve de uma certa intertextualidade para parodiar o género (não ridicularizar; reutilizar)". Paródia, aqui, é o termo chave, principalmente se entendida, segundo a perspectiva de Hutcheon (1985), que pressupõe que entre o texto paródico e o parodiado fica implícito um distanciamento crítico que marca a diferença entre ambos.

O texto paródico situa-se, portanto, numa posição ambígua, uma vez que para que dado texto seja entendido como uma paródia é necessário que o leitor atualize determinados códigos, que conecte certos pontos, que compartilhe de certo cabedal de informações, em suma, que consiga identificar o objeto parodiado nesse novo texto. Trata-se, em certo sentido, de um jogo, porque ironicamente muitos dos elementos que poderiam ser reconhecidos foram subvertidos, desviados, desvirtuados. Nesse sentido, tem razão Eunice Cabral, ao afirmar a respeito das obras antunianas:

> [...] o facto de o leitor não considerar, de forma imediata, os romances do autor como sendo de costumes ou policiais alicerça-se na ideia que estes textos romanescos têm sempre uma história contada por variadíssimos pormenores da intriga, mas a narração apaga o modelo tradicional do romance (o de costumes, o policial), ao submeter a matéria efabulativa a uma escrita subjectiva e ao inscrever uma voz personalizada que formula o movimento, o caos e o tumulto do mundo de modo labiríntico, secundário, e evidenciando-o através de detalhes laterais. Tomemos como exemplo o crime: como componente importante do tipo de romance convencional atrás mencionado, é representado, nestes romances, por pormenores dotados de coerência e de meticulosidade, mas, no conjunto do texto romanesco, acaba por ser lateralizado. De facto, o crime transcende a acção individual para ser imputado ao sistema sócio-político do qual emana e, desta feita, é nele realçado o factor de enigma. Assim sendo, nenhum dos romances é policial, como, aliás, não é de costumes no sentido convencional dos termos em causa visto que a estrutura pós-modernista destes romances reelabora, reescreve o material efabulativo de modo não seleccionado, não hierarquizado decorrente da recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante, como é modelar no código literário pós-modernista. (CABRAL, 2011, p. 141).

Para a estudiosa portuguesa, portanto, o leitor pode encontrar dificuldades em reconhecer a relação dos textos antunianos com o gênero policial devido aos "enviesamentos", característicos da obra de Lobo Antunes, e ao processo de indiferenciação que atinge o texto. De fato, tanto a turbação da narrativa quanto a contestação de noções como verdade, autoridade, relevância e tempo contribuem decisivamente para um afastamento do "modelo tradicional do romance policial",

todavia, talvez, mais importante do que isso, acentuam o diálogo com esse gênero, um diálogo crítico é bom que se diga, contudo sempre presente.

Boileau e Narcejac (1991) consideram que o romance policial tem como fundamento a necessidade do homem de explicar, racionalmente, o mundo onde vive. Essa necessidade de construção ou criação de sentido era, e ainda é, o ponto fulcral das narrativas policiais e o motivo da importância que a noção de investigação assume nesses textos. Ressalta-se, no entanto, que os modos pelos quais se produz a construção de sentido vêm mudando radicalmente. Uma dessas mudanças, própria da visão pós-moderna, marcada pelo questionamento das "grandes narrativas", é a percepção do mundo "[...] como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas" (EAGLETON, 1998, p. 7). Tal ateração, contudo, é, em termos literários, vislumbrada muito antes naquilo que Adorno (1991, p. 55) vai chamar de crise do "preceito épico de objetividade", ou seja, o questionamento da própria capacidade de se "dominar artisticamente a mera existência". O que é posto em xeque é justamente o realismo que, segundo o filósofo alemão, era imanente ao romance e passa a ser confrontado com o subjetivismo "[...] que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la". A esse aspecto soma-se o da queda ou da fratura da experiência, entendida como a capacidade de comunicar algo significativo, que nos seria vedada, pois implicaria a capacidade de dar sentido ao mundo, este mundo "[...] administrado, pela estandardização e pela mesmice." (p. 56). Esse contexto cria aquele paradoxo, a que nos referimos anteriormente, de que "[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (p. 55) e que demandará, do romance e do narrador, acossados, na opinião de Adorno e de Benjamin, pelos jornais – e pelo cinema – uma rebelião contra o realismo para ser fiel a suas tradições realistas. Institui-se uma tendência ao questionamento do próprio realismo da representação como uma maneira de se manter realista, pois parte-se do reconhecimento da falácia do realismo, ou seja, trata-se, nas palavras de Adorno, de "[...] uma tomada de partido contra a mentira da representação" (p. 60).

Ora, tendo em vista essa situação, compreende-se que, na contemporaneidade, as obras que estabelecem um diálogo com o gênero policial partam de maneira cada vez mais acentuada de uma descrença em valores que eram fundamentais nos romances policiais mais tradicionais, em especial, as noções de verdade e autoridade sobre as quais se erigiam as investigações e as construções de sentido. No "romance de enigma",

a figura e a voz do detetive estão revestidas de tal legitimidade que não é possível questioná-las (sob certo ponto de vista, não faz nem sentido fazê-lo), o detetive surge investido de poder para dar coerência ao caos do mundo, é uma figura desinteressada (seu único interesse seria a resolução do caso, a montagem do quebra-cabeça) e sobre-humana, uma máquina, livre de erros, que se utiliza unicamente da lógica e da racionalidade para desvendar os fatos. O detetive é, portanto, a voz da autoridade e, consequentemente, da verdade, ele organiza e dá sentido ao mundo.

Esse modelo de conhecimento e de representação, no entanto, é contestado pelas obras mais recentes que parecem insistir que o que se vê depende do ponto de vista que se toma e que uma mudança de perspectiva pode implicar uma alteração na "verdade" do que se vê. Além disso, parecem realçar a ideia de que a própria verdade, enquanto categoria epistemológica, foi posta em causa, esvaziada, desacreditada pelas filosofias pós-estruturalistas. A possibilidade de uma visão totalizadora é questionada e o mundo passa a ser visto de modo fragmentário. Esse parece ser o ponto de vista de *Tratado das Paixões da Alma*, que, de acordo com Cabral, "[...] reescreve o material efabulativo de modo não seleccionado, não hierarquizado" (2011, p. 141), uma narrativa que se distancia do "realismo tradicional", mas que, por isso mesmo, ressalta seu realismo em pelo menos dois sentidos. O primeiro diz respeito à "[...] destruição das relações objectivas" ou, ainda, à disseminação da subjetividade do autor[31] que, de acordo com José Cardoso Pires, talvez possa ser chamado de "hiper-realismo":

> Raro ou talvez nenhum romance português se jogou com tão extrema violência na destruição das relações objectivas como o **Tratado das Paixões da Alma**. Passado e História recente confrontam-se em conflitos-limite; atravessam o sonho da liberdade em pesadelo assassino e o real assume-se fantástico, [...] através duma ordenação pessoalíssima de dados e de acontecimentos implacavelmente objectivos. Hiper-realismo? Sim, talvez lhe possa chamar assim pela caracterização, minuciosa até à abjeção da humanidade que descreve. (PIRES, 2011, p. 112).

Em certo sentido, trata-se de uma perspectiva que, dada a impossibilidade de uma narração objetiva, reafirma o seu realismo justamente na sua subjetividade, ou seja, se toda verdade só o é em relação a um determinado ponto de vista, o movimento de apontar essa particularidade torna a narração mais "honesta" e mais realista porque francamente subjetiva. Sob essa configuração, destaca-se, no texto antuniano, a primazia concedida às narrativas dos mais diversos personagens, bem como a própria

[31] Entendido aqui como uma instância do discurso, conforme postula Tacca (1983).

invasão das suas consciências, que servem como contraponto também àquela voz impessoal, a que nos referimos anteriormente, e que parece aspirar a uma visão totalizadora que é, entretanto, constantemente questionada.

O segundo sentido por meio do qual se ressalta o "realismo" no romance de Lobo Antunes nos remete ao processo de metalinguagem, em função de a narrativa focar o seu processo de construção à medida que se faz. Tal procedimento chama constantemente o leitor para o espaço discursivo daquilo que se apresenta: trata-se de uma história, contada por alguém sob determinada perspectiva, e que recusa a feição de verdade unívoca para se propor como "verdade" possível. Esse recurso põe o leitor de sobreaviso e reforça sua condição de investigador, não mais do crime, mas da própria narração que se coloca a si própria como discurso em questão.

Acreditamos ser este um dos principais desvios que os romances policiais mais recentes efetuam em relação aos modelos mais tradicionais do gênero (o romance de enigma, o *noir*, o romance de suspense): a noção de que a resolução do crime está no próprio processo de feitura-leitura do romance, a "verdade", é uma narrativa que se constrói e, como tal, deve também ser investigada. Estabelece-se, portanto, uma alteração no estatuto dessas narrativas, a qual se interliga ao processo de descentralização ou de des-hierarquização, que é, em certo sentido, uma relativização dos (ou uma desconfiança em) pontos de vista e discursos presentes no romance, aspecto correlato à diversificação das vozes e perspectivas nas obras que tendem a conferir-lhes um tom fragmentário. Como resultado, são contestadas as posturas unívocas e totalizadoras justamente pelo seu embate com as mais diferentes versões que se postulam também como verdades, mas situadas, contextualizadas, relativizadas, subjetivas; confrontam-se, assim, as verdades oficiais, institucionais, geralmente sem rosto, com as histórias pessoais, individuais, particulares que se sobrepõem, se contrapõem, e criam uma realidade muito mais complexa e que tende, por isso mesmo, a ser mais "real".

É nesse sentido que o diálogo de *Tratado das Paixões da Alma* ganha força e seu mais incisivo caráter paródico e, consequentemente, crítico. Isto se dá, por um lado, em função de sua "voz personalizada [...] formula[r] o movimento, o caos e o tumulto do mundo de modo labiríntico, secundário, e evidenciando-o através de detalhes laterais" (CABRAL, 2011, p. 141), e, por outro, pela reescrita do gênero que recusa uma hierarquização entre ficção e verdade, passado e presente, irrelevante e relevante, uma vez que ambos os aspectos singularizam, de acordo com a autora portuguesa, o texto de

Lobo Antunes em relação à matriz ou modelo "original". Entretanto, o impulso para a diferença acaba paradoxalmente por relevar as similaridades e, dessa forma, o próprio movimento de "apagar" (CABRAL, 2011, p. 141) indicia o rastro, as marcas, da tradição policial na obra antuniana.

Assim, é possível dizer que o romance do escritor português questiona o caráter unívoco e totalitário dos textos policiais tradicionais. Desde a autoridade (também autoritarismo, que se relaciona com os sistemas opressores que repercutem na ficção portuguesa pós-salazarismo) e o teor de verdade com que se cinge o discurso do detetive, a que já nos referimos, até a apresentação, para o leitor, de uma verdade pronta e, na maioria das vezes, indiscutível; passando, evidentemente, pela não discussão a respeito de a quem interessa (ou beneficia) essa "verdade" incontestável e por quais meios ela é legitimada.

Tendo em vista essas questões, entende-se porque alguns críticos[32] vêm associando esse gênero a uma visão conservadora, cujo objetivo seria manter a ordem social vigente. Não passa despercebido, então, que a obra antuniana se inicie com a explanação desse tipo de interesse por meio da conversa entre o Juiz de Instrução e o Secretário de Estado, quando este pede àquele que colabore na captura dos bombistas, afirmando ainda que "[...] apenas os resultados interessam ao Governo porque são os resultados que conquistam votos, e o país não pode dar-se ao luxo, com a Europa à canela, de perder a maioria que o serve." (ANTUNES, 2005, p. 16). Esse trecho põe o dedo na ferida ao trazer a mentalidade dos governantes que implica uma inversão (de certa forma, perversa) do modelo democrático, uma vez que idealmente esse regime supõe que o poder está nas mãos do povo, entretanto, o discurso do Secretário de Estado subverte essa noção ao colocar o povo a serviço do país ("o país não pode dar-se ao luxo [...] de perder **a maioria que o serve**", grifo nosso). Além disso, denota a ideia de que aqueles que deveriam, de fato, representar a maioria estão mais preocupados em se

[32] Embora com matizes diferentes, nota-se essa tendência nos escritos de Mandel, para quem "[...] o espaço crescente dos romances policiais na literatura popular corresponde a uma necessidade objetiva da classe burguesa de reconciliar a consciência do "destino biológico" da humanidade, da violência das paixões, da inevitabilidade do crime com a defesa e a justificação da ordem social vigente. A revolta contra a propriedade privada se torna individualizada. Com a motivação deixando de ser social, o rebelde se torna ladrão e assassino. A criminalização dos ataques sobre a propriedade privada torna possível transformar esses próprios ataques em apoios ideológicos da propriedade privada." (MANDEL, 1988, p. 26); e também nos de Martin Cerezo (2005, p. 362), em que o detetive "Recompone el desorden que el crimen ha desencadenado. Su objetivo es el retorno del orden, del orden mental por medio de la verdad, y del orden social por medio de la justicia." ("Arruma a desordem que o crime havia desencadeado. Seu objetivo é o retorno da ordem, da ordem mental por meio da verdade, da ordem social por meio da justiça." [tradução nossa]).

manter no poder (“são os resultados que conquistam os votos”) do que em fazer valer os interesses daqueles que os elegem.

Esse ponto torna-se ainda mais relevante no romance de Lobo Antunes quando se atenta ao contexto que se mobiliza, um período posterior ao 25 de Abril de 1974, marco da Revolução que põe fim ao Estado Novo, vindo à tona uma visão bastante particular a respeito de Portugal, definida nos seguintes termos por Carlos Reis (2003, p. 24): “O Portugal contemporâneo de Lobo Antunes é, evidentemente, um Portugal pós-revolucionário, envolvendo essa posterioridade um juízo de desencanto e de falência.”. Desencanto que pode ser relacionado aos rumos da Revolução, entendida por Fernando Rosas como:

> [...] um movimento revolucionário que tentou introduzir profundas alterações na estrutura económica e social do país, nacionalizando o capital financeiro e os grandes grupos económicos, ocupando e expropriando as terras de latifundiários, instituindo o controlo operário. [...] Escusado será dizer que foi nestes domínios [...] que se verificou, de forma mais imediata, mais profunda e continuada a contra-revolução política e legislativa [...] desde o I Governo Constitucional aos nossos dias, o pano de fundo permanente do argumento sobre a «normalização democrática», a «recuperação económica» ou a «integração européia». (ROSAS, 2004, p. 141-142).

Esse texto de Rosas nos faz lembrar a atuação dos membros do governo, em especial do Secretário de Estado, em *Tratado das Paixões da Alma*, no sentido da “normalização democrática” ser utilizada como argumento para justificar a urgência e a falta de escrúpulos ao se livrarem do Movimento Popular Dezassete de Outubro. Entretanto, mais importante do que isso talvez seja a noção de que, apesar de a Revolução de 25 de Abril depor um governo notadamente autoritário e que se marcava por um constante entendimento entre as oligarquias, “O «grande medo» não acabou, como então se pretendia, com as oligarquias, mas talvez tenha contribuído para a modernização da cultura política” (ROSAS, 2004, p. 138-139). Se a Revolução representou (e representa) um real avanço, particularmente em termos de liberdades individuais e políticas, fica também a frustração em relação ao que ela poderia ter sido e, mais especificamente neste caso, em relação ao que é esse governo regido pelo povo, principalmente em função do papel fundamental que, segundo Rosas (2004, p. 139-140), ele representa no movimento revolucionário, “[...] domínio em que a iniciativa popular largamente substituiu e ultrapassou o movimento militar.”. Tal frustração pode

ser associada às modalizações que a noção de "democracia" vem a sofrer nos Estados Modernos:

> [...] o Estado moderno vem a cumprir este papel de estruturação da sociedade a partir de uma nova posição: o lugar onde se cria o mecanismo que, independentemente do espaço público dos cidadãos, ganha existência própria e controla a sociedade desde fora.
> [...] O Estado moderno configura historicamente um fenômeno político desconhecido que termina por fazer da democracia uma forma de legitimação do seu próprio poder. (ROSENFIELD, 2003, p. 12-13)

É essa noção de mecanismo, no qual aqueles que seriam os representantes do povo estão voltados para sua própria permanência e auto-sustentabilidade no poder, que está em destaque na fala do Secretário de Estado, mas esse não é o único aspecto contestado no romance de Lobo Antunes. Também nos é apresentada uma polícia (e demais órgãos de poder) sob uma ótica que ressalta a sua truculência e mesmo violações das liberdades individuais e dos direitos humanos: "O arrependido, animado pela compreensão do Bancário, lamentou-se dos pontapés dos polícias, da proibição do sono, da ferocidade dos interrogatórios contínuos, das ameaças de chantagem com a mãe doente." (ANTUNES, 2005, p. 137). Chantagens e armações, aliás, são constantes dos órgãos (e homens) de poder na narrativa antuniana, podendo-se lembrar, por exemplo, do modo como o Juiz é convencido a participar do "aliciamento" do Homem, bem como as falsas promessas que lhe são feitas para que colabore. Ao revelar, portanto, alguns dos mecanismos de controle e de coerção do Estado, o romance leva-nos a um questionamento da extensão dos seus poderes, questionamento que se opõe à ingenuidade com que as pessoas assistem à cena em que o Homem e a Dona da Casa de Repouso são mortos:

> [...] de modo que mais de duzentos militares em tanques blindados, armados de mísseis e canhões como para um ataque nuclear, atravessavam Lisboa [...] O Serrano recuou um passo, a enxotar mirones, lançou o ombro contra a fechadura, ganiu Ai Jesus que se me quebrou um osso e tombou, sentado no soalho, a palpar a clavícula, enquanto a inválida aplaudia, encantada, os do corrimão se riam, debruçados na balaustrada, do que supunham ser um intermédio cómico do filme [...] É tudo brincadeira, Bruno Miguel, não te assustes, é exactamente como os bandidos nas fitas. Não vejo é o fulano da câmara, contrapôs uma voz intrigada [...] Que realismo, excitou-se o tenente da Índia, parece que a porta se partiu mesmo, bolas, estas técnicas modernas conseguem coisas do camandro (ANTUNES, 2005, p. 392)

A hipérbole que inicia o parágrafo ("duzentos militares em tanques blindados, armados de mísseis e canhões como para um ataque militar") dá o tom de toda a operação e da linguagem que a enuncia: a invasão de um asilo de idosos com o intuito de aniquilar dois personagens (o Homem e a Dona da Casa de Repouso). A situação, por si só, é tão sem sentido que não causa espanto que os outros a tomem, de fato, como a realização de um filme, mas, paralelamente, não deixa de colocar em pauta certa inconsciência em relação às arbitrariedades e aos excessos das forças de repressão. Ademais, o fato de as pessoas pensarem que se trata de uma gravação cinematográfica dá à narrativa o cariz de absurdo que o ato em si suscita, além de criar um efeito cômico que contrabalanceia com a tensão do momento, procedimento semelhante ao que se observa na cena do atentado à vida do Juiz.

Outro elemento a ser ressaltado no fragmento citado é o contraponto tenso que se estabelece entre a frase "é exactamente como os bandidos nas fitas", a ação da polícia e a seguinte afirmação do Juiz de Instrução: "Isto não é cinema, isto não é a reinar, gritou o Juiz de Instrução para os pijamas que aplaudiam, estes cabrões andam a matar pessoas de verdade" (p. 395). Isso porque o texto de Lobo Antunes, e este é outro aspecto que o distancia do paradigma policial clássico, foge aos maniqueísmos. Na cena da invasão do asilo, as ações da polícia são questionáveis e os fugitivos não são mais exatamente como os bandidos nos filmes, aliás, pelo contrário, fica indicado que se há alguma atividade criminosa, ela realizada pela polícia, com seu excesso de força e suas ordens para matar. Em certo sentido revela-se a polícia como ela é: um órgão de repressão a serviço do Estado e das pessoas com poder, mas, ainda aqui, não há essa polarização entre bem e mal, especialmente porque é desvelada a violência nas ações do Movimento Popular e de seus membros. Além disso, conforme afirma Eunice Cabral (2011, p. 141), ao enfocar as ações do Movimento Popular e o seu combate pelo Governo, no romance de Lobo Antunes "[...] o crime transcende a acção individual para ser imputado ao sistema sócio-político do qual emana". Nesse sentido, ele se opõe ao protótipo do romance policial, no qual, geralmente, o motivo do crime é alguma paixão individual, mas, assim mesmo, as relações não são unilaterais. Se os atentados e assassínios perpetrados pelo grupo bombista se realizam em nome da causa operária, a motivação dos seus membros para o ingresso no movimento é bastante diversificada, mas também notoriamente pessoal, tendo, de modo geral, muito pouco a ver com as reivindicações trabalhistas:

> Com o Movimento foi mais ou menos assim, disse o Homem ao Juiz de Instrução e ao dactilógrafo, a roer o espigão de uma unha. Conheci o Artista por um bambúrrio e quando dei por mim tinha uma espingarda do Exército nas mãos. (ANTUNES, 2005, p. 63).

> Nunca tive coragem de confessar isto ao Bancário com medo que ele me respondesse com três horas de doutrinação política cerrada, mas o odor das batatas coradas sempre foi mais importante para mim do que as obras completas do Lénine, essa ridícula mumiazinha calva estendida numa urna como uma pescada numa travessa mas sem limão na boca. (p. 222).

> [...] ingressei no Movimento por razões puramente teológicas (para não falar no deputado democrata-cristão que roubou a minha catequista favorita, uma pequena de dezassete anos que prometia bastante), e na semana seguinte, à hora do almoço, rebentava à bomba, no Terreiro do Paço, o automóvel de um director-geral do Ministério da Justiça (p. 243).

Esses três fragmentos dão conta do envolvimento do Homem, que entrou para o Movimento quase por acaso, do Estudante, cuja crença nos ideais marxistas é posta em causa, o que também se identifica em relação ao homem: "[...] só me falava das maçadas da companhia de seguro, do pai agarrado ao violino numa vivenda aos destroços, da sua descrença no marxismo e [...] do seu desejo de sair da Organização" (p. 260), e do Sacerdote, que busca vingança em relação a um deputado democrata-cristão. Essas manifestações dos personagens atuam no sentido de reforçar a ideia da perda de convicção em qualquer "grande narrativa" (aqui, especificamente, o marxismo, mas pode-se pensar algo semelhante no que diz respeito à noção de democracia a que nos referimos anteriormente) em favor de um embrenhar-se na vida e nas motivações miúdas, particulares, pessoais.

Tal configuração acompanha a tendência, presente no romance, de contrapor a História à "pequena história do dia-a-dia", sendo procedente o paralelo com a análise que Maria Alzira Seixo faz de *Fado Alexandrino*, obra em que, segundo a autora, o 25 de Abril passa ao largo dos personagens principais, perdendo o seu significado político. O processo revolucionário é embebido "[...] nos altos e baixos inelutáveis ou almejados de um quotidiano sempre rotineiro.", distinguindo-se "[...] a História como acontecer miúdo e perspectivado pelo horizonte estreitado à medida das mentalidades impreparadas ou colaterais" (SEIXO, 2002, p. 126). Em certo sentido, delineia-se uma visão semelhante em *Tratado das Paixões da Alma*, romance em que o envolvimento da maioria dos personagens em um Movimento que, em princípio, luta pela causa operária, deve-se mais a questões de relacionamento interpessoais e paixões pessoais, como se

aquele grupo, sob certa perspectiva, marginalizado, oferecesse a eles uma possibilidade de contato humano e de um sentimento de pertencimento. Não é por acaso, portanto, que José Cardoso Pires tenha afirmado que a cumplicidade é um fator essencial nessa narrativa antuniana, uma vez que "Entre o preso e o juiz de instrução há a comunhão da infância a condená-los, entre os revolucionários delatores há o passado recusado como incitação ao combate e depois à resignação, entre os amantes guerrilheiros há a cumplicidade da morte." (PIRES, 2011, p. 112).

Nota-se, além disso, em todos os três fragmentos a inserção de um humor ou de caracterizações grotescas. Dessa maneira, a descrição banalizadora, ridicularizadora, vulgarizadora, do datilógrafo no primeiro trecho se opõe ao oficialismo que ele representa. No segundo excerto há a comparação, em certo sentido, esdrúxula entre as batatas e as obras de Lênin que parece contrapor o prazer em comer batatas com a dificuldade de se engolir ideologias que lhe são empurradas goela abaixo. Por fim, na última citação há uma falta de correspondência entre a pretensa razão nobre que levaria o sacerdote a se juntar ao movimento e a mesquinhez da realidade.

Todos esses aspectos até aqui apontados revelam, por fim, um ativo processo de reescritura ou de revisão dos paradigmas policiais, uma revisão que, como já foi afirmado, passa pelo questionamento do autoritarismo, da univocidade, que seriam característicos do gênero policial. Esses elementos são as arestas configuradoras da paródia desse gênero, uma vez que implicam a sua atualização num diálogo de recusa a certos traços que o definem, mas também de afirmação de outros.

Em *Tratado das Paixões da Alma* identifica-se ainda uma crítica à tendência do romance policial de se consolidar como uma narrativa fechada, que impõe e promove discursos de verdade, principalmente porque é um gênero que se forja sob forte influência do pensamento positivista[33] e cientificista. Essa diferença de princípios, no entanto, não esconde que tanto o romance policial tradicional (em qualquer das suas vertentes, seja o romance de enigma, o *noir* ou o de suspense) quanto a obra de Lobo Antunes estão conectados pelo que se firma como o elemento essencial do gênero: o

[33] Sandra Reimão afirma que as obras de Poe, fundadoras do gênero, estão bastante relacionadas a certas condições de época (por volta de 1840) que tiveram grande ressonância na conformação do gênero policial. Entre elas, ressalta que foi, no século XIX, que se deu a introdução de jornais de grande tiragem na Europa; a consolidação das cidades industriais, resultado da Revolução Industrial; a consolidação na noção de polícia como a conhecemos hoje, bem como a do criminoso como "inimigo social"; e, é claro, o positivismo: "O Positivismo [...] tinha como crença básica, como pressuposto fundamental, a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis. Essas leis existiriam tanto no nível do mundo natural quanto do orgânico e do universo humano. Uma das consequências dessas concepções positivistas é a crença de que o espírito humano está submetido a leis como qualquer outro fenômeno" (REIMÃO, 1983, p. 14-15).

processo de investigação. *Tratado das Paixões da Alma* constrói-se sob a mesma égide, a mesma ânsia, que é crucial no romance policial, a vontade de construir o sentido – de reconstituir ou representar dada história –, que tem no processo de investigação a sua manifestação primordial. Nesse sentido, julgamos que a obra de Lobo Antunes compartilha o mesmo DNA dos textos policiais de Edgar Allan Poe, de Conan Doyle, de Agatha Christie, de Raymond Chandler, de Dashiell Hammett, entre outros.

Sob essa perspectiva, se, por um lado, é apropriado considerar que, pela sua fragmentariedade e complexidade, o texto antuniano distancia-se das convenções do gênero e que, por isso, não se pode chamá-lo de romance policial porque tal "rótulo" não dá conta de sua singularidade[34]; por outro, o não reconhecimento do seu diálogo com esse gênero implicaria um empobrecimento das potencialidades de sentido do romance do escritor português. Dessa maneira, talvez, a postura mais razoável seria a de que, de fato, a obra não é um texto policial no sentido em que são os de Conan Doyle, os de Agatha Christie, ou mesmo os de Hammett, mas que se trata da releitura crítica desse gênero por Lobo Antunes. Uma releitura que, como não poderia deixar de ser, deixa marcas tanto no romance policial quanto na obra antuniana, possibilitando, inclusive, voltarmos aos romances clássicos do gênero para os ler sob nova ótica. Esse processo de iluminações recíprocas é um dos aspectos que deflagram o caráter metalinguístico do romance de Lobo Antunes que, para além de colocar a si próprio em foco, revelando alguns dos procedimentos que o compõem e abrindo espaço para que o leitor se inteire da sua ficcionalidade ou, pelo menos, do seu caráter discursivo, acaba por desvendar os meandros do gênero policial, indicando as suas idiossincrasias, as suas peculiaridades e os seus princípios constitutivos.

Trata-se, portanto, de mais um desdobramento da noção de investigação que, agora, coloca sob escrutínio o próprio gênero com o qual dialoga e no qual o conceito de investigação é fundamental. Tal atitude representa uma guinada nesse tipo de narrativa, revelando sua autoconsciência em relação ao fato de ser, ela mesma, o produto de determinada organização textual, ou seja, não se põem mais em xeque somente os diversos discursos presentes nos romances (o do detetive, das vítimas, das testemunhas, dos suspeitos, do narrador, entre outros), mas também o gênero que parodia e a si mesmo. Nesse sentido, Vera Figueiredo ressalta que esses textos vão:

[34] Há que se lembrar, no entanto, que geralmente a concepção genérica implica traços pertinentes a uma série de obras que mantêm, contudo, suas peculiaridades, sendo, portanto, distintas.

> [...] privilegiar o que, nesse tipo de narrativa, é o germe de sua própria negação, constituindo o seu caráter potencial de metaficção: na origem do gênero policial está uma questão filosófica - a busca da verdade, a reflexão sobre as formas de atingi-la - e, também, algo que chama a atenção do leitor para o aspecto construído dessa verdade, ou seja, as artimanhas do discurso lógico, o artificialismo de suas convenções, a face de jogo, de quebra-cabeça montado pelo autor. (FIGUEIREDO, 2002).

Essa interpelação do texto enquanto discurso é um elemento que está presente desde as origens do gênero policial (basta que se lembre, por exemplo, que "Crimes da Rua Morgue" se constrói, em grande parte, da análise e do confronto de diversas notícias dos jornais), mas de modo latente, só se tornando um elemento central quando as noções de verdade, objetividade e racionalidade, entre outras, são minadas. Não causa estranheza, portanto, que esse aspecto dormente das narrativas policiais ganhe força na atualidade, assim como não causa espanto que, em parte, por esse pendor metaficcional, seja um gênero revalorizado e constantemente atualizado na pós-modernidade por autores tão distintos como Umberto Eco, Jorge, José Cardoso Pires, Rubem Fonseca, Roberto Bolaño, Jô Soares, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Fernando Veríssimo, Tony Bellotto, Dan Brown, Stieg Larsson, etc., promovendo diálogos, apropriações e/ou releituras dessa tradição literária. É essa abertura que torna possível pensar num novo tipo de romance policial, um tipo que, segundo nosso ponto de vista, coloca o texto de Lobo Antunes na linha de frente.

2. Trajetórias entre Portugal, Brasil e África

2.1. Uma narrativa difusa

Em *As vozes do romance*, Óscar Tacca afirma que o objetivo de seu estudo é reforçar duas ou três ideias a respeito dessa forma narrativa, entre elas, a do romance como "audição" e como um "jogo de informações". Para tanto, o crítico argentino contrapõe a noção do romance como um espelho à do romance como um "complexo e subtil *jogo de vozes*" (TACCA, 1983, p. 17), afirmando que esse tipo de narrativa se caracteriza mais como um modo de contar do que como um modo de ver. Partindo dessa concepção, não é difícil perceber porque, para Tacca, o "jogo de informações" é fundamental na estrutura romanesca, uma vez que, ao ressaltar o papel da audição nessas narrativas, ele coloca em foco o processo de composição, de regência das diferentes vozes, de seu convergir e contrapor. Além disso, cada voz presente em um romance carrega consigo certo saber. A manipulação desse conhecimento é, segundo o estudioso, primordial para a estruturação das obras, pois, nessa concepção, o romance é visto como uma "recomposição do mundo" (p. 18) realizada pelo leitor por meio das informações repartidas, na obra, entre as vozes do autor, do(s) narrador(es) e dos personagens. Com base nessa ideia, Tacca (p. 63) vai afirmar, por exemplo, que as obras de Balzac, Camus, Mauriac e Proust se notabilizam, entre outros fatores, pelo modo como manipulam as informações. Para ele, Balzac cria seu universo apoiando-se na diversidade e na insuficiência de informações dos personagens a respeito dos outros; enquanto *O Estrangeiro*, de Camus, prima pela falta de conhecimento mútuo dos seus personagens; a obra de Mauriac, por sua vez, alicerça-se sobre informações erradas; e a de Proust, por fim, sobre a interrupção das informações.

Tendo em vista essas considerações, no nosso estudo acerca da obra *Longe de Manaus*, do escritor português Francisco José Viegas, partiremos de uma abordagem que privilegie a análise do modo como a narrativa se constrói, enfocando, primordialmente, neste primeiro momento, a narração, ou seja, a maneira como o relato se apresenta ao leitor, com destaque, evidentemente, para o narrador e a sua relação com as outras vozes presentes no romance. Essa perspectiva nos encaminhará para a percepção do jogo de informações fundamental na constituição de qualquer romance, mas, mais importante ainda, na composição de romances policiais, que se estruturam sobre o desconhecimento de certos dados (quem, como e por que se deu o crime?, por exemplo), tendendo essas narrativas, de um modo geral, a nos apresentar, justamente, o processo pelo qual um dado personagem (ou mesmo, o leitor) passa a conhecê-los.

Desse modo, a busca por entender de que maneira o texto de Viegas estabelece um diálogo com o gênero policial passa, necessariamente, por uma aproximação dos procedimentos e estruturas narrativas articuladas pelo romance do escritor português.

Longe de Manaus gira em torno da investigação do assassinato de Álvaro Severiano Furtado, encontrado morto em seu apartamento no Porto. O trabalho do policial Jaime Ramos[35] e de seu subalterno Isaltino de Jesus torna-se complicado pela ausência de rastros deixados pela vítima, cujo único documento encontrado é o passaporte com muitas viagens para o Brasil e para a África. O caso ganha em peculiaridade quando Henrique Praia Portocarrero, um advogado de renome, surge para reclamar o corpo a fim de cumprir os últimos desejos do falecido: que seu corpo fosse cremado e as cinzas entregues ao filho, Salim Furtado, que herdaria também uma generosa herança. A esse assassínio juntam-se outros dois: o de uma prostituta brasileira em Amarante, e o de Helena, uma funcionária de um banco em São Paulo. Esses dois crimes, como mais tarde se descobrirá, estão relacionados com o primeiro, cuja investigação leva o detetive ao Brasil e abre espaço para muitos outros relatos que acabam por criar uma imagem da presença portuguesa ao redor do mundo, em particular, nas suas ex-colônias.

Do ponto de vista da narração, um dos elementos que mais chamam a atenção no texto de Viegas é certa tensão que se estabelece entre um determinado modo de construir a narrativa (e, logo, por uma maneira de manipular as informações), que opta por um relato relativamente fragmentado e variado (segundo diversas perspectivas), em contraponto com a presença de uma voz narrativa impessoal que, de uma maneira ou de outra, perpassa o romance e parece controlar toda a narrativa. É essa a voz observada abaixo:

> Soltou o botão dos calções, em Luanda dizia-se shorts ou bermudas, correu o fecho, deixou que caíssem ao longo das pernas. (VIEGAS, 2007, p. 10).
>
> Isaltino dobrou os papéis e entregou-os a Jaime Ramos. Se o tampo da secretária fizesse parte do corpo do inspector Jaime Ramos, Isaltino teria entregado os papéis a Jaime Ramos, sim [...] (p. 31).

[35] Jaime Ramos é um personagem recorrente nas obras de Viegas. Ele está presente em *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime na capital* (2001), *A poeira que cai sobre a terra* (2006), *O mar em Casablanca* (2009), e *O colecionador de ervas* (2013). Tal como o detetive, seu subalterno, Isaltino de Jesus, também surge em diversas dessas narrativas.

Poderíamos facilmente caracterizar essa voz como o "clássico relato na terceira pessoa", ou seja, trata-se de uma narrativa contada por uma entidade que não toma parte nos acontecimentos – a não ser na medida em que quem relata traz algo de si mesmo para a história que conta, em certo sentido, alterando-a, cingindo-a a sua perspectiva. Se concordarmos com Tacca (1983, p. 14) que o "[...] narrador (na maioria dos romances) é uma ausência, quando muito uma voz", convém atestar, paralelamente, que mesmo os narradores impessoais, às vezes, acabam revelando algo de si mesmos, o que contribui para que o leitor vislumbre algo mais e passe a construir uma imagem desse narrador, contrariando, portanto, a ideia, expressa pelo estudioso argentino (p. 65), de que ele não pode ter uma personalidade. É o que acontece no primeiro fragmento citado, no qual, ao preferir o termo "calções" e, posteriormente, adicionar a informação que em Luanda dizia-se "shorts" ou "bermudas", o narrador parece indicar que, apesar de ter conhecimento de Angola, ele, na verdade, não é de lá. Nesse sentido, mesmo não tomando parte na ação propriamente, ele não pode ser entendido como uma "figura neutra", pois traz algo de si para a narrativa, cravando, indelevelmente, sua marca no acontecimento.

Na segunda passagem, por sua vez, encontramos, novamente, esse narrador que não participa do evento narrado, mas que, por meio da narração, parece desviar a atenção do acontecimento em si para o seu próprio discurso, seu fazer narrativo. Tal processo se dá pelo questionamento de um detalhe do que antes fora relatado por ele mesmo (a entrega dos papéis a Ramos), chamando a atenção para a convencionalidade e, em certo sentido, a inexatidão do que fora contado, pois Isaltino deixa os papéis na mesa de Ramos, em vez de entregá-los, efetivamente, a ele. Estabelece-se, assim, uma espécie de quebra do pacto de leitura, porque o narrador faz questão de ressaltar um pequeno desvio que, do ponto de vista do leitor, poderia ter sido facilmente superado (a diferença entre realmente entregar os papéis a Ramos e deixá-los em sua mesa, nesse caso específico, é pragmaticamente nula), criando certo humor e desconfiança. Essa leve comicidade está relacionada à revelação de um caráter "mecânico", convencional e inexato da comunicação – e, em certo sentido, das relações humanas – que é, no entanto, posto a nu, sendo ressaltado e, consequentemente, singularizado.

Apesar de apresentar-se como uma entidade estrangeira a respeito do que é narrado, essa voz parece dispor de uma grande quantidade de informação que a aproxima ainda mais da noção de narrador clássico em terceira pessoa, em especial, porque, em alguns momentos, parece flertar com a onisciência:

> – Quem é você? – perguntou ela.
> – Henrique, sou o Henrique.
> – Não me lembro.
> Mas lembrava. Durante semanas, Lurdes Nogueira de Castro lembrar-se-ia de Henrique e de lhe terem dito que a mulher dele o traíra com vários oficiais de um regimento de infantaria, o que não era verdade – apenas dois, falando verdade. (VIEGAS, 2007, p. 89).

Destacam-se duas questões nesse fragmento. Primeiro, a "intervenção" do narrador para esclarecer os fatos ("apenas dois, falando verdade"), o que o coloca como aquele que tem o saber sobre os acontecimentos, o "dono da verdade". Trata-se, portanto, de uma voz que surge para corrigir uma informação imprecisa e que aparenta ter, consequentemente, mais conhecimento do que outros personagens (no caso, Lurdes). E essa é, segundo Tacca (1983, p. 68), a própria definição de narrador onisciente, entendido como aquele que possui um saber maior que o dos personagens. Segundo, se o narrador vem corrigir informações que Lurdes tem a respeito de outros, ele também se manifesta no sentido de resguardar o leitor sobre a tentativa de Lurdes de enganá-lo, é o que ocorre quando o narrador afirma que ela, na verdade, se lembra de Portacarrero. Esse fato é importante porque revela um dos procedimentos mais recorrentes e proeminentes da narração: a invasão da consciência, da subjetividade, dos mais diversos personagens. Esse tipo de recurso aumenta exponencialmente o conhecimento do narrador, uma vez que lhe dá acesso aos pensamentos e sentimentos alheios, mas também é, por vezes, fundamental para a composição de alguns personagens, pois permite ao leitor uma maior familiaridade, intimidade e mesmo cumplicidade com eles:

> Sabia que era perfeita, vista àquela luz que atravessa o fumo dos cigarros [...] (VIEGAS, 2007, p. 10).

> Isaltino não respondia nunca. Murmurava qualquer coisa e acenava com a cabeça. Sim, chefe. Sim. Se lhe apetece dizer que o mundo está fodido, faça o favor. Eu concordo, concordarei sempre consigo. Cabrão velho. (p. 15).

> Num último olhar para o interior tomou nota, mentalmente, daquele cheiro indecifrável e abafado, sombrio, que parecia desprender-se dos móveis (p. 24).

> Mas o frio de maio ou junho, em São Paulo, não deixava que a terra secasse tão cedo, pensou ela. (p. 72).

> [...] ele imaginou-a debruçada sobre os códigos, os livros, os processos, falando ao telefone, imaginou-a também através da blusa branca, translúcida [...] (p. 170).
>
> [...] era disso que se lembrava, e das malas arrastadas pelos aviões, emigrantes que iam um mês à terra [...] (p. 184).
>
> Ela precisava dele ali, não na sala. Queria saber como ia ser tratada: como namorada do polícia ou como a mulher que trabalhava num bar, mas sabia que teria de se contentar com essa dúvida, não iria saber, isso dependeria da primeira frase do inspector. (p. 245).

Cada um desses trechos nos apresenta a invasão da subjetividade de um personagem e nos põe em contato com os sentimentos, medos, desejos, lembranças, pensamentos de Mara, Isaltino, Ramos, Helena, Ramiro, Corsário das Neves e Fátima, respectivamente. De um modo geral, todos esses fragmentos trazem um narrador em terceira pessoa que se introduz entre a consciência dos personagens e o leitor como uma espécie de intermediário que traduz (ou torna legível) o que eles pensam. Ele atua, portanto, como um narrador que se utiliza do discurso indireto dizendo o que as pessoas pensam e sentem ("ele imaginou-a", "pensou ela", "se lembrava", "tomou nota, mentalmente", "Sabia que era perfeita") em vez daquilo que as pessoas falam. Uma dessas ocasiões, entretanto, está configurada de maneira um pouco distinta, pois parece nos colocar mais diretamente em contato com a subjetividade do personagem. Trata-se, evidentemente, da que diz respeito à consciência de Isaltino. Nota-se, nesse caso, um discurso mais direto (não à toa surge em primeira pessoa), que não é "modelado", por assim dizer, pela voz do narrador, afigurando-se, mais propriamente, como uma focalização da interioridade do personagem, mais do que uma "tradução" de seus pensamentos. Além disso, revela um pouco da dinâmica de admiração e irritação que dá o tom do relacionamento entre Ramos e seu ajudante mais próximo.

A demonstração da variedade de consciências trazidas por esse narrador permite-nos fazer uma diferenciação que pode ser vista em termos de confronto entre quantidade e qualidade e, ainda, entre variedade e preferência. A primeira dicotomia destaca o fato de que, embora tenhamos visto anteriormente exemplos pontuais da intromissão do narrador na subjetividade dos personagens, a verdade é que, no decorrer do romance, esse procedimento torna-se cada vez mais amplo e dominante, a tal ponto que Ana Martins (2006) afirma: "[...] em *Longe de Manaus* o narrador funde-se na consciência de cada personagem, a que geralmente é dedicado um capítulo integral: isso acontece com Jaime Ramos, primordialmente, mas também com José Corsário e com

Helena e Daniela.”. Observamos esse mesmo procedimento em relação a Ramiro (cap.36), a Isaltino (cap.34) e com o provável assassino de Shirlei (cap.26). No fragmento abaixo, o narrador se aproxima da consciência de Helena:

> Helena foi invadida por uma súbita timidez: como poderia justificar junto do dr. Padilha a utilização do computador do banco para obter informações sobre Álvaro Severiano Furtado? Era uma pergunta ridícula, mas ela sentia o olhar do dr. Padilha pousando sobre ela, por trás dos óculos presos na ponta do nariz.
>
> – Que razões, digamos, a levaram a consultar a ficha do cliente? Como desconfiou?
>
> – Alguma coisa não estava bem, doutor. Senti que alguma coisa não estava bem – ela podia justificar. Um olhar, a mentira sobre a ida para Porto Alegre, um acaso, uma intromissão do destino, às vezes um pressentimento vem ter conosco, é uma sorte. É uma seqüência de alarmes soando na cabeça. (VIEGAS, 2007, p. 105).

Nota-se a revelação da interioridade da personagem que se consubstancia numa pergunta (como ela justificaria que investigou, por interesse pessoal, um dos clientes?) reveladora da perturbação de Helena, que, ao descobrir, por meios escusos, uma possível fraude (o Álvaro que ela encontrou no banco não correspondia ao dos registros bancários), teme ter de explicar os motivos que a levaram a percebê-la. Essa questão que tanto a atormenta é dramatizada por Helena, tomando a forma de uma hipotética conversa com Padilha em que ela testa a sua resposta. Do ponto de vista da narração, aquele narrador impessoal parece estar sempre presente, embora “se esconda” no diálogo imaginado, cedendo a voz aos personagens. Um aspecto que chama a atenção, entretanto, é que, como nota Martins:

> [...] é neste contexto - o contexto de reprodução (e demonstração encenada de uma consciência) - que tem lugar a activação da variedade do português do Brasil. Helena e Daniela são brasileiras, vivem em São Paulo, e a transparência daquilo que sentem e pensam, assume forma, verosimilmente, em português do Brasil. (MARTINS, 2006).

Invadindo a consciência desses personagens, o narrador tem o escrúpulo de utilizar da variedade brasileira da língua portuguesa[36], um elemento que contribui tanto para a construção da identidade dos personagens, como para a verossimilhança do relato, mesmo que, em grande parte, essas intromissões estejam apresentadas pela voz

[36] Para um contraponto retomemos alguns termos de trechos do romance já citados neste trabalho que apontam para o uso do português tal como falado/escrito em Portugal: “fumo” (VIEGAS, 2007, p. 10) em vez de “fumaça”; cabrão (p. 15); "Se lhe apetece" (p. 15); "consigo" (p. 15), pronome oblíquo pouco utilizado no Brasil a não ser em textos formais; "namorada do polícia" (p. 245), em vez de “do policial”; "inspector" (p. 245) e não “inspetor”.

do narrador impessoal que se interpõe entre a interioridade dos personagens e o leitor. Se, como quer Martins, torna mais realista a apresentação das subjetividades de brasileiros, esse procedimento pode, também, se transformar em um problema, do qual o excerto em que a narração se dá desde a consciência de Helena é um exemplo. Há duas ocorrências que chamam a atenção do leitor brasileiro: primeiro, o uso de "Alguma coisa não estava bem" que, talvez, soe estranho, preferindo-se, provavelmente, uma construção do tipo "Alguma coisa estava errada"; segundo, a utilização do pronome pessoal oblíquo "conosco", cujo uso no Brasil não é muito comum[37], a tal ponto que nem mesmo numa conversa com o dr. Padilha (é de se ressaltar, aqui, o uso do "dr." como um elemento de marcação social, funcionando como uma espécie de pronome de tratamento que revela prestígio, relacionado com o papel que Padilha ocupa dentro da hierarquia do banco) é provável que ocorra.

Desse modo, o recurso às variedades da língua portuguesa como maneira de promover uma maior verossimilhança está sujeito, em alguns momentos, a se tornar um tiro que sai pela culatra, uma vez que alguns "escorregões" no uso da vertente brasileira da língua portuguesa, por um lado, minam a coerência em que a noção de verossímil geralmente se apoia, uma vez que a recorrência do uso dessa forma choca-se com a inverossimilhança de usos pouco comuns nessa variedade do português, em especial, quando esses usos nos remetem à outra variedade; e, por outro, reforçam, ainda mais, a presença do narrador como intermediador entre a consciência dos personagens e o leitor, além de marcar, novamente, outro traço da personalidade desse narrador impessoal: trata-se de uma voz que parece se sentir mais confortável (ou estar mais acostumado) utilizando a língua portuguesa tal como falada/escrita em Portugal.

Esse processo de narração que se serve da consciência de vários personagens permite um cotejo com o que Tacca (1983, p. 89-90) chama de "visão estereoscópica", ou seja, uma forma de "quase onisciência" em que o conhecimento deriva "[...] já não de um ponto de vista superior e inumano, à maneira do narrador omnisciente, mas acumulando informação que sobre um personagem (ou episódio) têm os restantes" (p. 90). A diferença, ainda segundo Tacca, é que, na visão onisciente, o mais importante é a capacidade de "penetração", de "clarividência", já, na visão estereoscópica, a

[37] Outras ocorrências são: "caipira do interior" (VIEGAS, 2007, p. 103), "piscou-lhe o olho, sorrindo" (p. 97), no qual se ressalta uma redundância incomum. Ou ainda, "quem é Djuna Barnes, que nome com graça" (p. 115), estrutura que soa rara a um brasileiro, sendo mais comum algo como "que nome (mais) engraçado"; e "escondida de toda a gente" (p. 116), em que, talvez, em território tupiniquim se prefira "escondida de todo mundo". Por fim, há o termo "contactos" (p. 236) presente na representação da fala de um fiscal de alfândega brasileiro, que está grafado segundo a ortografia portuguesa.

"ubiquidade" é fundamental. Essa distinção, proposta pelo teórico argentino, refere-se especificamente a um narrador que combina várias perspectivas e que, dessa maneira, tem acesso a uma soma de informações superior a cada personagem isoladamente, sem, no entanto, invadir a consciência de cada um deles. Não há, portanto, o que Tacca denomina como dom da "penetração", apenas a capacidade de se colocar no ponto de vista de cada personagem. Em termos de *Longe de Manaus*, talvez, possa-se falar num outro tipo de "visão estereoscópica", uma que resulta da narração a partir de uma espécie de fusão, utilizando-nos do termo empregado por Martins (2006), entre a voz impessoal, de um narrador que poderia ser descrito como onisciente, e a interioridade de cada personagem, de tal maneira que temos a impressão de que a narração se dá, de fato, segundo a consciência dos personagens.

Trata-se, em certo sentido, de uma restrição à onisciência do narrador, uma vez que essas fusões implicam, justamente, um mergulho na subjetividade dos personagens, mas com certa cumplicidade, voz de um e consciência do outro estão unidas de tal modo que não sobra, ao narrador, a possibilidade de surgir à superfície e questionar o que vem escrito. Estabelece-se uma espécie de pacto em que a interioridade dos personagens se apresenta pela voz do narrador, do que resulta uma narração, mesmo que numa voz impessoal, bastante subjetiva. Temos, portanto, no romance de Viegas, uma voz narrativa que ao se fundir com a consciência dos personagens adquire um conhecimento (mesmo que recorrendo à penetração e não à ubiquidade) simultaneamente maior e menor, maior porque capta o que sabe cada personagem, menor porque, ao cingir-se a uma consciência, limita-se, mesmo que temporariamente, a ela. Por isso, a noção relacional de onisciência proposta por Tacca (1983) torna-se interessante, pois ele a define em termos de comparação em relação ao conhecimento dos outros personagens: um narrador é onisciente quando tem acesso a mais informações que os personagens, o que não significa que ele tenha conhecimento sobre tudo, como o nome pode supor.

Essa situação é recorrente no texto do escritor português: encontramo-nos frente a uma narrativa que, por assim dizer, acaba por nos apresentar uma visão estereoscópica de outro tipo, uma que se vincula não ao ponto de vista dos personagens num sentido restrito (ou seja, da visão "segundo o lugar de", ou "por trás de"), mas a partir da consciência de cada um deles. Esse tipo de procedimento, desde a perspectiva do jogo de informações, ocupa uma posição paradoxal, pois, por um lado, indica um conhecimento somado, compartilhado, e, consequentemente, mais amplo, uma vez que capta diferentes visões dos personagens; por outro lado, no entanto, evidencia que cada

um desses pontos de vistas e percepções aponta para uma visão individual e limitada, podendo, inclusive, serem conflitantes.

Lembrando que vínhamos descrevendo esse narrador como onisciente, esse fato ganha ainda mais destaque, pois, embora essa voz narrativa vá se firmando ao longo do texto como dominadora, não deixa de ser instigante essa opção de se cingir à perspectiva de determinados personagens, apresentando-nos os pontos de vista deles. Cria-se, assim, uma tensão entre a presença desse narrador "onisciente" e o processo de perspectivação adotado em partes do romance, o que leva a um questionamento dos saberes do narrador e, consequentemente, das informações fornecidas no texto. Não é de estranhar, portanto, que Antonio Gonçalves Filho (2007, p. D11) afirme que "A narração de *Longe de Manaus* é difusa. Ou o narrador assume uma informação contestável ou ele aparece tão amalgamado na consciência dos personagens que é difícil saber se as informações que estamos lendo são ou não confiáveis.". A desconfiança se dá devido à incompatibilidade de certas informações que tem origem, principalmente, nas visões individuais de determinados fatos. Exemplar, nesse sentido, são as diferentes versões acerca da primeira vítima, Álvaro Furtado, apresentadas no decorrer do romance:

> – Este homem não é deste mundo, Isaltino.
> – Já não é, não chefe. Foi-se
> – Não me refiro à morte. Refiro-me à vida. Ele não era deste mundo, não se dava com ninguém, não tinha família. (VIEGAS, 2007, p. 26).

> – O Álvaro teve uma vida fodida, mas quando desertou foi o enterro dele. [...] Quer dizer-me por que um homem se faz desertor? Por nada. [...]
> – Se um homem tem medo não é homem. [...]
> – Só não soube porque se entregou [...]
> – Isso, meu amigo, é fácil. O dr. Lavrador quis safá-lo. [...] vais dizer-lhe que se apresente no quartel, e pelo caminho dizes-lhe que se deixe de paneleirices [...]
> – [...] E sabe o caso mais fodido ainda? Ele estava para casar quando se deu como desertor. Uma rapariga daí. Ela ainda lhe pediu para se apresentar, mas ele nada, desapareceu. (p. 136-137).

> [...] um homem como o Álvaro não pertence à vida civil, não se habitua. [...] Ele não ia trabalhar atrás de um balcão nem às ordens de ninguém. Ele tinha aquele vício, o cheiro da pólvora, se me entende. Um dedo treinado para o gatilho. (p. 159).

> – Vi-o quatro ou cinco vezes e confiei nele, tinha um passado em que se podia confiar. Foi um desertor do exército que regressou ao exército e nunca fugiu à luta, combateu no mato. Podia ter fugido e

> depois seria amnistiado. Ele entregou-se e quis pagar. Por vingança, como sabe. Quando o vi pela primeira vez, pareceu-me um homem honrado. [...] Os homens honrados eram aqueles em que se podia confiar, aqueles que seriam leais, fosse o que fosse que lhe pedíssemos para ser feito. É uma definição pobre. (p. 419).

Cada uma dessas versões isoladas acerca de Furtado não dá conta de sua complexidade enquanto personagem, embora, em conjunto, forneçam uma visão do que foi sua vida e de quem foi ele. É de notar, também, os momentos em que elas surgem no texto: as três primeiras são apresentadas ainda nos primeiros estágios da investigação de seu assassinato, a última, já num momento em que as peças começam a se encaixar para compor de modo mais nítido a sua história. Essa peça final, de um modo ou de outro, vem coroar a imagem primeira, que corresponde à dos detetives, segundo a qual Álvaro surge como um enigma, um homem sem passado, sem memória e sem rastros, pois, mesmo nos momentos finais da investigação a resolução do crime está estreitamente vinculada ao entendimento de sua história, de sua vida. Essa é aos poucos relembrada ou reconstituída a partir da ideia que dele formaram os que com ele conviveram. Nesse sentido, há que destacar as incongruências ou divergências que surgem da imagem dele construída pelos seus conterrâneos de Sambade; um companheiro de armas, Pedro Luís, que combateu com ele na África; e o pai de Lurdes Pereira de Castro, Raul Gomes. Em Sambade, a imagem que sobressai é a do desertor, com a conotação, para alguns (o pai de Furtado e mesmo para o dr. Lavrador), de desonra, de covardia. Em contraposição, a descrição que dele faz Pedro Luís aponta para a noção de um guerreiro, corajoso e muito capaz. Já Raul Gomes traça uma figura na qual os atributos realçados são a honra e a lealdade. Essa última, evidentemente, é uma visão mais elaborada, uma vez que parte de um maior conhecimento acerca da vida de Furtado.

Da composição dessas imagens surge um homem que, devido a sua convocação para a guerra colonial, acaba perdendo tudo o que tinha, incluindo aqui: a noiva, que se casa com outro, após ele desertar; a família, com um pai que não aceitava o fato de o filho ter desertado; um ano de vida, pois ele fica escondido no telhado de uma casa em frente à Igreja, onde vê sua ex-noiva se casando; a liberdade, uma vez que a deserção o colocava numa situação em que tinha que viver escondido; o respeito dos outros moradores de sua vila que o viam como um covarde. Dessa maneira, mesmo a sua recusa em ir à guerra implicou perdas irreparáveis que representam, basicamente, a perda da vida como era até então, motivo que, ao que parece, foi determinante na sua negativa em tomar parte na guerra.

Não é de estranhar, portanto, que, como afirma Raul Gomes, ele tenha ido à guerra como uma vingança, mas, talvez, mais do que isso, ele tenha ido, por fim, porque não tinha nada mais a perder. Note-se, entretanto, que a descrição feita por Pedro Luís indica algumas particularidades da identidade de Furtado que se articulam com o fato de ele ter tomado parte nos combates, mas que se relacionam também com um certo sentimento de perda, decorrente da experiência da violência na guerra. Em outros termos, o cenário pintado pelo romance leva a crer que as perdas a que ele é submetido ao desertar poderiam ou mesmo deveriam ter acontecido, ainda que ele fosse, já no primeiro momento, ao combate. Essa noção de perda, segundo nos parece, pode ser articulada com a ideia de "impossibilidade de regressar ao que se foi" de que nos fala Eunice Cabral em texto sobre a obra de Lobo Antunes:

> [...] o que essa personagem (como tantas outras) perde é fundamentalmente uma estabilidade de vida decorrente de um conjunto de vectores previsíveis que tem a ver com o tempo de «paz» que reinava em Portugal quando estas personagens masculinas nasceram, cresceram e entraram na idade adulta. Mesmo que essa vida tenha sido muito medíocre [...] a verdade é que existia um quotidiano previsível, o que, comparado com a violência e a crueldade da guerra, constituía uma forma de estabilidade (mesmo que inerte e desinteressante) portadora de uma identidade securizante. (CABRAL, 2003, p. 364).

Tal impossibilidade fica demarcada pelo fato de que Furtado, depois da guerra, "não pertence à vida civil", conforme fala Pedro Luís. Ainda com relação à imagem de Álvaro que se constrói, há que ressaltar a contraposição que se estabelece entre a noção de "homem honrado" de Raul Gomes, aquele que faria o que lhe pedíssemos, e a relação de Furtado com o Estado, uma vez que a deserção pode ser vista, justamente, como uma negativa em fazer o que o governo (ou o seu país) lhe pede. Tal situação leva-nos a imaginar que essa recusa está fortemente vinculada a um enfraquecimento do poder do Estado – na medida em que o personagem não consegue perceber como a guerra corresponde aos seus interesses – que tenta se impor, ou melhor, impor o interesse dos grupos que o sustentam, mediante o uso da violência legalizada, ou seja, da obrigatoriedade do serviço militar e da criminalização da deserção.

Como argumenta Hannah Arendt, o uso da violência pelo Estado está sempre relacionado ao enfraquecimento do poder, principalmente se entendido como a "[...] habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas

na medida em que o grupo se conserva unido" (ARENDT, 1994, p. 36). Pensando dessa maneira, a violência daqueles que estão no poder implica, justamente, a falta de poder, pois se há verdadeiramente poder, ou seja, consenso popular, não há necessidade de violência. Em certo sentido, essa falta de identificação com a política do regime autoritário pode ser vista como sintomática das condições que, mais tarde, levariam à Revolução de 1974, uma vez que, conforme considera Fernando Rosas, o fim à guerra na África foi um dos carros-chefes do movimento revolucionário, uma vez que as forças armadas tomam "[...] consciência da necessidade de derrubar o Governo pela força e instaurar a democracia como condição para pôr termo à guerra colonial. Esse torna-se o objectivo central do movimento" (ROSAS, 2004, p. 133).

A composição da imagem de Furtado – que se dá de maneira entrecortada e espalhada pela narrativa, só vindo ao fim a "peça" que contribuirá decisivamente para a montagem do "quebra-cabeças" – está relacionada com o processo de perspectivação da narrativa, de acordo com o qual o narrador, em alguns momentos, limita-se a narrar segundo a consciência de um determinado personagem, tendo em vista que ambos representam o espectro de um recurso amplamente utilizado no romance de Viegas: a exploração da deficiência das informações ou, em outros termos, a ocultação de dados. Esse procedimento não é, de maneira alguma, desconhecido das narrativas policiais, em que, como observa Tacca (1983, p. 79), "A hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos. Nesse sentido poderia dizer-se que todo o romance é vagamente policial.".

Um primeiro vestígio, em escala microscópica, desse processo de ocultamento de informações pode ser visto na maneira como o narrador, em especial nos primeiros capítulos, tende a postergar a apresentação de determinados personagens, como ocorre, por exemplo, no primeiro capítulo: "A garrafa rodopiou, veloz, o que deu tempo para que Júlio acendesse um cigarro, um CT, antes de ela se imobilizar diante da mulher de cabelo preto que estava sentada, sozinha, no chão, e que lhe pedira coragem a instantes." (VIEGAS, 2007, p. 9). Estabelece-se, aqui, um interessante contraponto entre o fato de o narrador nomear o cigarro, mas não a "mulher de cabelo preto", especialmente porque ela, anteriormente, já interviera na ação. Essa demora em mencionar o nome da personagem tende a criar certo suspense e instigar a atenção do leitor que fica se perguntando qual o motivo para a sua não menção, projetando a ideia de que o nome terá importância posteriormente, o que, no entanto, não acontece.

Um recurso semelhante a esse, embora numa escala maior, verifica-se no segundo capítulo do romance, em que o narrador impessoal apresenta-nos um sujeito, que não sabemos quem é, pois um dos recursos recorrentes no romance, como nota Martins (2006), é a confrontação do leitor, em especial nos inícios de capítulo, com um personagem apenas pronominalizado, o que, neste caso especificamente, é mantido até o fim. Além disso, a própria localidade em que a ação decorre só aos poucos vai sendo desvendada, a partir, primeiramente, de indícios (calor, chuva, coqueiros, periquitos) e, posteriormente, referências a nomes de postos comerciais como o banco "Bradesco", o restaurante "O Point do Gaúcho", a barraca de bebidas "Fiel ao Senhor" (VIEGAS, 2007, p. 13), e a imobiliária "Central de Macapá" (p. 14), que o leitor, em teoria, deve deduzir serem referências ao Brasil e, pontualmente, à capital do Amapá. A descoberta de quem é o sujeito que ali está, no entanto, só fica mais ou menos tangível nos últimos momentos do livro.

Essas situações apontam para uma tentativa de manter o leitor no escuro em relação a determinados fatos e circunstâncias. Essa busca do engodo é uma das características básicas da "história de detetive" que, conforme afirma P. H. James, faz com que mesmo que tenha como principal preocupação "[...] o estabelecimento da verdade, [...] ela empregue o engano e se vanglorie disso: o assassino tenta enganar o detetive; o escritor planeja enganar o leitor, [...] e quanto melhor o engano, mais eficaz é o livro." (JAMES, 2002, p. 155).

Em *Longe de Manaus*, verifica-se um processo de "desorientação" do leitor já no primeiro capítulo em que, como vimos, há um adiamento da nomeação dos personagens, mas o que esse procedimento, de fato, esconde são os outros actantes presentes naquela cena e que são, na verdade, os que estão diretamente relacionados ao crime e à sua resolução. Dessa maneira, o romance de Viegas estabelece um instigante jogo com as expectativas do leitor, uma vez que o leva a imaginar que os acontecimentos ali descritos vão, de um jeito ou de outro, contribuir para o desvendamento do crime, pois se crê que num texto policial todos os elementos devam confluir para o desfecho. Acreditar cegamente nesse preceito associado ao gênero policial pode, contudo, revelar-se um erro, pois esse gênero também é pródigo em espalhar pistas falsas, em desviar a atenção do leitor, na maioria dos casos, portanto, morder a isca é se deixar ludibriar pelo texto. Lembremo-nos de que os únicos personagens cujos nomes são fornecidos são Mara e Júlio, entretanto, como informa o narrador, "Os risos vêm de três homens e três mulheres sentados em redor de uma mesa

quadrada, baixa" (VIEGAS, 2007, p. 8). Desses dois personagens nomeados, apenas Mara é referida novamente na narrativa (trata-se da "mãe" de Salim, uma brasileira que deixara Manaus com Gabriel, um português, com quem se casara) e tem alguma importância para a resolução do enigma. Justapõem-se, assim, dois aspectos característicos do romance policial: primeiro, a ideia de que todos os elementos estejam dispostos em relação ao desenlace; segundo, a noção de que é necessário que o leitor não consiga resolver o enigma antes do detetive. Disso resulta que o senso de importância atribuído pelo leitor a esse primeiro capítulo, ou aos personagens nele apresentados, poderá guiá-lo a uma cilada, pois são os elementos ocultos desse relato (provavelmente Portacarrero e Furtado são os dois outros homens presentes e Rita é uma das mulheres) os fundamentais para solucionar o crime.

A segunda "dicotomia" que estabelecemos, entre variedade e preferência, refere-se ao fato de que, apesar das distintas perspectivas e consciências a que o narrador recorre, há, no relato, um privilégio da mobilização da consciência do personagem Ramos enquanto meio narrativo. Sobrepondo-se a todos os outros pontos de vista presentes no romance, a proximidade que se cria entre ambos (narrador e protagonista) é tanta que parece haver uma fusão, de fato, entre ambos. É como se essa preferência se devesse ao fato de que, no essencial, narrador e detetive compartilhassem a mesma visão. Um vislumbre dessa amalgamação identifica-se no seguinte trecho:

> Ele sabia. Ele sabia que a ideia de pintarem de branco absolutamente branco estas paredes não era despropositada nem absurda; [...] tudo isso tinha uma intenção clara que ele conhecia e sobre a qual ministrava cursos a novos agentes que em breve seriam chamados de inspectores, título que, no seu tempo, era uma designação austera, cheia de coletes e gravatas escuras, colarinhos hirtos [...]
>
> – O inspector Ramos, e não leve a mal a pergunta, tem, por acaso, uma gravata? [...]
>
> – Várias, senhor director [...]
>
> Estávamos em 1983, o novo director fumava cachimbo [...] cidadãos circunspectos esperavam para serem ouvidos num processo, numa inquirição. Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983. (VIEGAS, 2007, p. 52-53).

A narração começa, aqui, com uma intromissão na subjetividade de Ramos, que traz as divagações do inspetor a respeito de certas particularidades da delegacia e de como elas se articulam com um objetivo particular: criar um ambiente que favorecesse a análise científica dos crimes. Essa linha de pensamento se desenvolve, levando-nos diretamente a uma recordação do passado do detetive, e, a partir do segundo parágrafo,

à apresentação de sua memória. Até esse momento a invasão da consciência de Ramos não difere muito da de Daniela, por exemplo, na medida em que se tem uma voz que relata os pensamentos, memórias, opiniões, etc. do personagem. A diferença, segundo nos parece, ocorre no último parágrafo citado, quando o narrador situa-se na própria memória do investigador, colocando-se ao lado dele ("Estávamos em 1983"). Sob certo ponto de vista, a fusão entre narrador e personagem, aqui, ultrapassa a ideia de um meio para a representação da interioridade alheia porque ele compartilha com Ramos um momento, uma memória. Trata-se de uma fusão mais ampla, pois o narrador faz sua, toma para si uma recordação do detetive. Nesse sentido, ela se opõe tanto ao "no seu tempo [de Ramos]" que vinha logo antes, quanto à frase que finaliza o parágrafo citado: "Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983." (p. 53), pelo fato de que, ao contrário do que ocorrera naquela, o narrador assume uma distância em relação a Ramos (na recordação partilhada estavam ambos em 1983, depois o tempo era de Ramos, não dele; e "eles", os policiais, é que faziam-nos esperar). Essa última passagem, no entanto, destaca-se porque revela uma espécie de migração da simpatia do narrador, pois, se em dado momento a voz narrativa parece se incluir num contexto com o protagonista (além, provavelmente, do leitor), ao fim, há uma clara separação entre os policiais, grupo no qual se inclui o inspetor, referidos como "Eles", e aqueles que esperam, nós. Essa disjunção (poder-se-ia dizer antagonização entre polícia e cidadãos) é, portanto, significativa na medida em que deixa transparecer uma posição crítica do narrador em relação à polícia, tomando distância de seu investigador quando este é generalizado como um integrante dessa instituição, relacionando-se com a burocracia e com as técnicas repressivas que a caracterizam.

A proximidade entre narrador e detetive coloca-nos frente a uma opção narrativa que merece atenção, em especial se comparada ao protótipo da narração do romance policial clássico. Nesse tipo de texto, a narrativa tende a ser conduzida por um narrador homodiegético que acompanha o detetive, tendo acesso aos mesmos dados que ele e pondo o leitor a par de seus movimentos. Esse recurso – do qual Watson, personagem de Arthur Conan Doyle, é, provavelmente, o maior expoente – instaura a ilusão de que leitor e detetive possuem os mesmos dados e têm as mesmas informações, o que não é, contudo, inteiramente verdadeiro, pois o leitor só tem acesso àqueles dados que o companheiro/narrador considera relevantes, vendo-os segundo o seu ponto de vista, segundo a sua interpretação, e não conforme essas informações são processadas pelo detetive, portanto, eles não compartilham o mesmo conhecimento. Um dos objetivos

centrais desse procedimento, como aponta Martin Cerezo (2005, p. 372), é interpor o narrador entre o detetive e o leitor que o acompanha, buscando resolver a questão de como controlar, orientar e desorientar a leitura para que ninguém roube ao detetive a glória de solucionar o caso.

Em *Longe de Manaus*, a fusão entre voz narrativa e consciência do inspetor, apesar de aproximar o leitor do modo como o detetive vem entendendo os fatos, não o aproxima, na verdade, da solução do caso propriamente dito, porque, mesmo para Ramos, os acontecimentos só aos poucos vão se revelando e, em alguns casos, aniquilando teses anteriores, construídas com menos informações:

> – Quando o Furtado levou o filho pela primeira vez às aulas, o registo escolar mencionava esse facto. Falava disso. Que a mãe tinha morrido. [...] Está na ficha escolar. [...] como entrou Salim em Portugal? (VIEGAS, 2007, p. 396).

> Por isso, Salim Furtado não viajou para Lisboa, nem para o Porto, nem para Amarante. O nome Salim foi-lhe dado por Mara e por Álvaro Furtado, mas a mãe, de facto, era Rita Pereira Gomes. E o pai era Henrique Praia Portocarrero. (p. 458).

Essas duas passagens representam momentos diferentes da investigação em que, devido a informações desencontradas e enganosas, Ramos fabrica versões distintas sobre os acontecimentos. No primeiro trecho, levando em consideração as informações oficiais, a dúvida do detetive centra-se no modo como Salim entrou em Portugal, uma vez que não havia registros dessa viagem. Sendo ele filho de Mara, o mais provável é que ele tivesse nascido na África e depois ter sido trazido a Portugal e levado ao Brasil. Só mais tarde, conforme atesta o segundo fragmento, verifica-se equivocada a suposição de que ele teria entrado em Portugal, pois ele não era, na realidade, filho de Mara, mas sim de Rita, e nascera na Europa. Em ambos os momentos, o leitor encontra-se bastante próximo do detetive, compartilhando suas dúvidas e angústias, dividindo os problemas da investigação, suas projeções e hipóteses. O leitor segue-o tão de perto que até mesmo os processos mentais que levam o investigador às descobertas lhe são expostos, embora isso não signifique que ele consiga, realmente, acompanhá-los, como se vê abaixo:

> Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canaveses. Camilo Castelo Branco. O calor da tarde. [...] Osmar e a ex-mulher Regina. Jaime Ramos fazia associações ridículas para chegar a conclusões igualmente ridículas que o ajudassem a chegar ao Porto. E de repente, numa curva mais acentuada, quando a auto-estrada se despedia para sempre do rio Tâmega, Jaime Ramos parou o

> carro, batendo com a mão direita no volante, murmurando palavrões, procurando o telefone (VIEGAS, 2007, p. 433).

Esse trecho traz as associações que Ramos faz mentalmente, conexões que o narrador chama de "ridículas", mas que, no entanto, conduzem-no à descoberta de um dos aspectos mais obscuros do romance (a paternidade de Salim). Note-se que o leitor acompanha o processo do pensamento desorganizado do detetive que remete a cidades do norte de Portugal (Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canavezes), passando pela referência a Camilo Castelo Branco, autor português que morou nessa região, na qual muitas das suas narrativas têm lugar; o calor é associado, provavelmente, ao Brasil e, mais especificamente, a Manaus, que o remete a Osmar (delegado brasileiro que o ajuda nas investigações) e à relação extraconjugal dele com Regina. Tudo isso somado, ao que parece, leva-o a pensar no relacionamento entre Rita, Portocarrero e Furtado e a descobrir a sua dinâmica, que lembra, como veremos mais a frente, um romance de Camilo Castelo Branco. Aqui, a "glória" ainda cabe ao detetive, embora o leitor acompanhe os seus pensamentos.

Estabelece-se, entretanto, uma diferenciação que é importante ser ressaltada: ao mostrar o processo de construção da história do crime, e de suas adjacências, com as hipóteses, os questionamentos, as dúvidas do inspetor, o romance de Viegas acaba por revelar um investigador que é essencialmente diverso do protótipo do detetive clássico do qual Sherlock Holmes é, possivelmente, o maior exemplo. Isso porque, nas narrativas policiais tradicionais, segundo nota Martin Cerezo (2005, p. 367), "El héroe encarna los deseos frustrados u ocultos de la colectividad que representa. Es un superhombre: inteligente, astuto y honrado."[38]. Esses personagens são, portanto, infalíveis e sobre-humanos, gênios acima dos outros homens; o protagonista de *Longe de Manaus*, por outro lado, configura-se como um indivíduo relativamente normal, do tipo que se pode encontrar nas ruas, que comete erros e tem medo[39]. Logo, não é de estranhar que, em entrevista a Rui Azeredo (2005), Viegas afirme: "O Jaime Ramos nasceu de uma ideia que eu tinha sobre as pessoas do Porto, do pequeno-burguês portuense, céptico, pessimista, que não gosta muito de coisas modernas, novas."[40]. Para

[38] "O herói encarna os desejos frustrados ou ocultos da coletividade que representa. É um super-homem: inteligente, esperto e honrado." [tradução nossa].
[39] Em certa medida, portanto, aproxima-se dos detetives *noir* cujo protótipo é uma espécie de anti-herói.
[40] Nessa mesma entrevista, o autor, a respeito das ações de seus personagens, diz ainda: "acho que se fala das coisas normais da vida de uma pessoa. As minhas personagens fazem essas coisas: bebem vinho, cozinham, comem, escolhem um charuto. Isso são coisas normais, mas nós não estamos habituados na literatura portuguesa a falar dessas coisas. A literatura portuguesa é muito anti-prazenteira, é muito

nós, é justamente o fato de o personagem ter essas características, ou seja, a especificidade de não ser um "super-homem", que permite ao narrador a intrusão na subjetividade do detetive, pois lhe possibilita a falha, a criação de hipóteses que não se confirmam, mas que são apresentadas ao leitor. Os investigadores clássicos, como Holmes, Poirot ou Dupin, não nos fornecem suas hipóteses, apenas suas conclusões, ao final da história. É como se eles fossem super-homens com imensos escudos, criados, por um lado, pela circunstância de a narração não nos revelar seus pensamentos, e, por outro, pela condição de eles mesmos se protegerem, só revelando suas resoluções para os enigmas quando não resta nenhuma dúvida sobre elas; já o detetive do autor português é um sujeito falível, além de "transparente".

Aliás, até mesmo na quantidade de informações de que dispõe, o investigador de Viegas situa-se um degrau abaixo daquele típico detetive clássico, pois se este possui tanta, ou mais, informação que o narrador, e, consequentemente, que o leitor, Ramos encontra-se em déficit porque o modo de apresentação do romance, em teoria, antecipa algumas suspeitas e indícios (representados pela cena em Luanda e pela do assassino de Furtado em Macapá, nos dois primeiros capítulos) que o detetive vai ter que ir construindo com o tempo, pondo tanto o narrador como o leitor em vantagem em relação ao inspetor. Essa vantagem, entretanto, é, mais uma vez, contrapesada por procedimentos que levam à desorientação – ou a um jogo com a atenção – do leitor. Nesse sentido, é fundamental, no texto de Viegas o trabalho com as noções de tempo e espaço:

> Há um vento daqueles, carregado de poeira, quente, tenso. Nada que a noite não desfaça à medida que as luzes dos carros desaparecem a caminho da Corimba [...] À meia-noite de 26 de maio de 1973, a Ilha de Luanda está as escuras [...] É uma quinta-feira de maio a ilha é uma restinga cinzenta diante do mar, batida pelo vento [...]. E há um silêncio de mar à volta [...] (VIEGAS, 2007, p. 7).

Observa-se, aqui, o parágrafo inicial do romance, com a narração de uma cena em Luanda, em 1973. É de destacar, no entanto, que a narrativa se constrói, basicamente, por meio de verbos que nos remetem a um tempo presente. Em contraposição, o segundo capítulo, assim como outros que o seguem, apresenta, de modo geral, uma narrativa que transcorre no ano de 2004: "Jaime Ramos chegou ao

---

reservada, é uma literatura demasiado literária. É cheia de clichés literários e de personagens demasiado literárias. A generalidade das personagens da literatura portuguesa conhece muita literatura, são muito bem comportadas, não fazem asneiras. Estes não..." (AZEREDO, 2005).

Brasil no dia 14 de junho de 2004, quase sessenta anos depois do seu antepassado." (VIEGAS, 2007, p. 235). Essa coexistência de dois momentos que, do ponto de vista da narração, se colocam como presente vão ao encontro do que diz Martins (2006): "Não há só um presente, uma só actualidade (que seria grosso modo o tempo pós-crime) mas sim diferentes actualidades, diferentes projecções de momentos actuais", o que faz, ainda segundo a crítica portuguesa, com que o leitor esteja continuamente ocupado em contextualizar os dados e os acontecimentos, distraindo-o da busca pelo assassino, mas também implicando uma certa desorientação do leitor.

Sintomático desse recurso é o modo como surge o "capítulo 12", após Ramos e Isaltino terem ido ao encontro do corpo de Furtado e terem realizado as primeiras inquirições. Isso porque, em outro contexto, o brasileiro, Furtado ressurge numa narrativa que parece se passar num momento próximo àquela que acompanhávamos, mas que, no entanto, deveria ser anterior, pois, nela, Furtado ainda está vivo. Cria-se, desse modo, certo estranhamento e o leitor é levado a projetar explicações para a presença desse personagem na narrativa, sendo a mais simples a que determina que aquela cena precede o momento em que Furtado é encontrado morto no Porto. Outra possibilidade seria a que o corpo encontrado não era de Furtado e que ele estava agora no Brasil, ou ainda que alguém estava se passando por ele. Descobre-se, posteriormente, ser esta última alternativa a verdadeira, e, portanto, essa aparição de Furtado no Brasil é contígua ou paralela às investigações realizadas por Ramos.

Contribuem, também, para esse efeito de desorientação as constantes mudanças espaciais. Para se ter uma ideia, os três primeiros capítulos do texto de Viegas se passam em três diferentes continentes: o primeiro na África, em Angola; o segundo, na América, Brasil; e o terceiro na Europa, Portugal. Assim como as "múltiplas atualidades", essas deslocações exigem do leitor um trabalho ativo de "relocalização" (MARTINS, 2006), tendendo a atrair a atenção do leitor para esse aspecto específico, e não para outros, em particular os referentes ao trabalho de investigação. Além disso, esse processo de "presentificação" tende a criar, de acordo com Martins (2006), "um efeito de imersão imediata do leitor numa nova situação", que, por meio da descrição de objetos específicos, permite que ele rapidamente se adapte ao novo ambiente, mesmo quando não sabe exatamente onde se passa a ação.

Ainda no que diz respeito às indeterminações há que notar um caso especial que se introduz na narrativa quando, novamente, ao leitor são vedadas determinadas informações, mas não ao detetive:

> Em 2002, salvo erro, Glória morreu no Lobito. De Benguela a Lobito, inspector, são poucos quilómetros, e Benguela parece-se, ao longe, com uma aldeia árabe espalhada por muitos quilómetros, cheia de pó, daquelas marroquinas que se vê na televisão. [...] Mas eu nunca estive em Benguela, isso é absurdo – só estive no Lobito. Apaixonei-me pela restinga [...] (VIEGAS, 2007, p. 389).

Trata-se de uma narração em primeira pessoa que se estende por todo o capítulo 63 e que relata alguns aspectos da vida de Glória (antes referida como Teresa), irmã de Furtado, posterior ao envolvimento dela com as FP-25[41]. Mais importante ainda é o fato de ser um testemunho de alguém que conheceu Glória no período em que ela viveu na África e que vem confirmar que ela tinha morrido, informação que Portocarrero já havia dado, embora sem comprovação, a Ramos. Ainda que esse testemunho ajude a compor as informações acerca da irmã de Furtado, o que mais chama atenção, do ponto de vista do jogo de informações, é a tensão que se estabelece em função de se estar diante de uma narração em primeira pessoa, indeterminada. Em outros termos, há uma voz narrativa que se inclui na narração (enquanto um "eu"), mas cuja identidade é desconhecida do leitor.

Em certo sentido, esse procedimento conjuga dois aspectos de mundos diferentes: por um lado, observa-se uma narração extremamente subjetiva, com a reiteração da instância do sujeito emissor do relato ("Mas **eu** nunca estive em Beguela", "Apaixonei-**me** pela restinga", "Lembro-**me** de passear a pé" (p. 389), grifo nosso), pontuando constantemente que se trata de uma visão bastante pessoal; por outro lado, a indeterminação do sujeito tende a tornar a narrativa universal, no sentido de que poderia ser contada por qualquer um. Apesar de não se saber quem fala, sabe-se quem é o interlocutor: o inspetor Ramos ("De Benguela a Lobito, inspector, são poucos quilômetros", "Repare nesta fotografia, inspector." (p. 389), entre outras referências). Embora estejam presentes os dois polos da comunicação (falante-ouvinte), não se tem um diálogo propriamente dito, pois somente essa voz em primeira pessoa se manifesta. É como se fosse apresentado um falso diálogo, pois o interlocutor é apenas presumido.

[41] A FP-25 (Forças Populares 25 de Abril) foi uma organização clandestina de extrema esquerda que agiu em Portugal entre 1980 e 1987, cujas manifestações "[...] foram responsáveis por 17 assassinatos, 66 atentados à bomba e 99 assaltos a bancos." (LUSA, 2010). A ação armada do grupo, no entanto, conforme afirma Gubern Lopes (um dos fundadores das PF-25) em entrevista ao *Diário de Notícias*, consistia em uma maneira de defender os valores primeiros da Revolução de Abril: "Desde 1975 [que se sentia crescer] uma ofensiva contra um conjunto de conquistas que os trabalhadores tinham conseguido. Acaba o controlo operário, a autogestão das empresas, é liquidada a reforma agrária. [...] Os PIDES não tinham sido julgados, alguns até estavam a ser reintegrados" (LUSA, 2010).

Recurso semelhante, ainda que com resultados distintos, é observado em outro momento do romance:

> Bom, havia muitas cartas do estrangeiro, isso eu reparei, porque o meu marido faz colecção de selos, e reparamos nas cartas, mas hoje em dia já não se usam selos. Bom, tem razão, também já não se escrevem cartas, vêm todas dos bancos. Sim, tem razão, senhor inspector, também vêm de lado nenhum, sim. [...] é como lhe digo, esse homem ia e vinha, passava grandes temporadas fora de casa [...]. Enfim, não era propriamente um morador do prédio, não. Ruído estranho, ontem? Não, senhor inspector. Nada de ruído. [...] Pareceu-me sempre um homem sossegado. Mas se tivesse vindo alguma [mulher], seria normal. Quantos anos ele tinha? Era o que eu pensava, isso mesmo. (VIEGAS, 2007, p.29-30).

Nessa pseudo-conversa, o leitor só tem acesso a uma das vozes em questão, a outra fica subentendida, seja pelo ecoar da pergunta ("Ruído estranho, ontem?"), seja pela ausência mesmo dela. De qualquer modo, a voz do interrogador é, mais uma vez, apagada (ou subentendida), mantendo-se somente a do interrogado, que é, no fim, a que mais interessa do ponto de vista da investigação. Nesse trecho, no entanto, a voz subentendida é "emulada" no próprio discurso de quem fala, no caso uma das vizinhas de Furtado, e contribui para a construção da imagem de uma senhora que fala demais, talvez, uma espécie de fofoqueira do prédio, a tal ponto que a sua voz se sobrepõe. Entretanto, essa voz parece estar sendo direcionada pelo interrogatório, contrapondo-se, desse modo, àquela voz indeterminada, que instaura uma espécie de fluxo narrativo, não permitindo nem o diálogo, nem o direcionamento. Nesse sentido, pode-se entender esse recurso como precursor de outra ocorrência presente na narrativa. Trata-se do surgimento de vozes que parecem se revestir de autonomia frente àquela voz quase onisciente a que nos referimos anteriormente. Tendo em vista o estatuto que o narrador impessoal assume, apenas em poucos momentos do romance podemos dizer que há, realmente, uma voz que concorre com a dele. Esses casos, salvo engano, estão vinculados a situações em que ele parece "baixar a guarda", ou ainda, a momentos em que a narração parece fugir do seu controle:

> Nunca mais vi Murilo. Nunca mais queria vê-lo. [...] Foda. A vida é foda. Meu nome é Daniela. As mulheres em geral são como eu ou não são como eu. Meus namorados andaram em acampamentos de faculdade ao lado dos sem-terra e quebraram vidros de vitrine em passeata, fumaram baseado em casa, cheiravam pó no intervalo do emprego, discutiram política e eram inteligentes, [...] mas eu não quis um namorado inteligente, tal como não quis um namorado bovino, rico, gordo, nem mesmo depois de oito anos sem ver Murilo. A

> inteligência dos homens é meio babaca. Meio triste. Muito Ridícula. Por que depois você descobre que são babacas, tristes, ridículos. E que é tudo teatro muito ruim. (VIEGAS, 2007, p. 344-345).

Esse fragmento em primeira pessoa traz à tona a consciência de Daniela. Trata-se de uma imersão nos pensamentos do personagem que substitui a voz do narrador, pois ele não se afigura mais como um intermediário entre a subjetividade da personagem e o leitor. Pode-se compreender esse recurso como muito próximo ao "monólogo interior", entendido como um submergir nos processos mentais do personagem (LEITE, 2002, p. 67-68), diferenciando-se da "análise mental" porque não há uma ingerência do narrador no sentido de comentar a subjetividade de Daniela, e do "fluxo de consciência" porque se presencia um discurso relativamente bem encadeado e coerente.

Esse recurso, que ocupa boa parte do capítulo 54, acaba por fornecer uma instigante visão do modo como Daniela pensa a vida, as pessoas e, principalmente, os relacionamentos. Contribui para isso o fato de que se dá num momento em que, após a morte de Helena, sua amiga íntima, por quem estava apaixonada, Daniela começa a se interessar pelo detetive Walmir. Em certo sentido, essa focalização de sua interioridade configura-se como uma espécie de revisão ou reavaliação de sua vida amorosa até então, refletindo sobre alguns de seus relacionamentos, entre eles, o com Murilo, e sobre o prospecto de relação com Adalberto, que termina na seguinte conclusão: "A vida é foda mesmo. Mulher adora canalha. [...] Adalberto é babaca, sim, ele se preocupa, ele telefona [...]" (VIEGAS, 2007, p. 347). Daniela constrói, dessa maneira, uma visão negativa em relação aos homens, avaliando-os ora como canalhas em que não se pode confiar, ora como "babacas" que levam uma vida monótona e previsível, sem emoções. Essa perspectiva negativa é amplificada por um certo sentimento de frustração, e até mesmo de raiva, pela perda de Helena, que pode ser vinculada à noção de "desperdício de amor" a que ela se refere quando fala dos homens: "[...] homens maravilhosos só existem mesmo na literatura, onde não há desperdício de amor. Mas se desperdiça bastante, na vida real. Muito, bastante, demais." (p. 348). Deve-se observar a ironia que se impõe pelo fato de Daniela dizer que na literatura não há desperdício de amor, sendo, segundo a perspectiva do leitor, ela própria um personagem fictício que teve seu amor "desperdiçado". Além disso, há que se contrapor essa visão a respeito dos homens com outra focalização interna de Daniela a respeito de Helena:

> – Alô, quem tá falando? – jeito simples, menina simples, interjeições populares, roupa que se vê na televisão, conselhos de saúde da Marie Claire, cuidado com os carboidratos, Daniela, eu li sobre isso. Mesmo aquele interesse por futebol, uma frase caipira de vez em quando, o gosto pelo picadinho, caipirinhas com vodca. [...] Daniela detestava caipirinhas com vodca, caipiroscas, a mania carioca de praticar luta de classes em nome dos novos-ricos [...]. Tem que aprender, menina tonta, tem que aprender que caipirosca é meio patricinha, uma traição carioca. A princípio lhe emprestara livros, a formação intelectual das classes médias era importante. Menininha de banco. Como fora se apaixonar por Helena? [...] Ah, Helena sonhava com Paris desde adolescente. Sonhava com a Europa, uma terra onde refrigerante não era bebida para a hora da refeição, com castelos, jardins cheios de tulipas e de roseiras [...] e foi quando reparou, de novo, porém mais intensamente [...], que Helena tinha aquela cara de quem gostava de açúcar, de quem sorria de felicidade por ir ao futebol, e não sabia como fora apaixonar-se por Helena [...] (VIEGAS, 2007, p. 110-113).

Entre as reflexões de Daniela sobre homens e sobre Helena, destaca-se uma tendência pungente para a crítica. De certo modo, todos esses seus pensamentos em relação à amiga convergem para o questionamento do motivo do seu interesse por ela. Nesse sentido, é importante ressaltar que, embora pareça se desenhar a imagem de Helena, o que acaba por ocorrer, simultaneamente, é o delineamento de alguns dos traços fundamentais da personalidade de Daniela. Enquanto se elabora uma figura de Helena como uma garota simples, de classe média baixa, ingênua, com gostos e opiniões afetados (ou mesmo moldados) pelos meios de comunicação de massa e que criou uma imagem idealizada (e "eurocêntrica"), calcada em estereótipos, da Europa; surge a visão de uma Daniela "aristocrática" e esnobe, na medida em que conscientemente se vê como "superior" à Helena, acima das "modas" dos "novos-ricos" e dos meios de comunicação em massa, porque sua educação foi mais "sofisticada". Estabelece-se um relacionamento entre Daniela e Helena que, de alguma forma, remete à visão que o colonizador dispensa ao colonizado, uma relação que inclui certo "paternalismo", como se a primeira se pusesse na posição daquele que deve "civilizar" o outro. Sob essa perspectiva, outro detalhe instigante é a própria percepção desmistificada e crítica que Daniela revela a respeito da Europa.

Do contraponto entre as imagens das duas surge uma tensão que se manifesta, tanto nos pensamentos de Daniela sobre os homens, quanto sobre Helena, pois o que se realça é justamente a diferença entre a vida de Daniela e Helena e o modo como Daniela parece projetar as características que destaca em Helena nos homens. Em outros termos, Helena transforma-se numa espécie de paradigma de "par ideal", mesmo que nas

reflexões da amiga muitos dos aspectos de sua personalidade sejam criticados. Daniela coloca-se, assim, na ambígua posição de querer no outro, naquele com o qual se pretende estabelecer uma relação afetiva, amorosa, sexual, as características que esnoba em Helena: simplicidade, certa ingenuidade, felicidade em viver a vida, aspectos esses que sua vida como professora universitária parece lhe negar e que torna, portanto, um relacionamento com Adalberto, também professor universitário, pouco atrativo. Tal situação leva-a a imaginar a seguinte circunstância: participando de um congresso, outra professora lhe perguntaria: "[...] 'seu marido também trabalha em hermenêutica, escreve sobre história da arte?', e ela [Daniela] responderia [...]. Não, meu marido é saudável, ele se preocupa com o preço da soja, com a meteorologia, com a zaga do Fluminense" (VIEGAS, 2007, p. 346).

Institui-se, portanto, uma situação em que a dita "superioridade" de Daniela, embora amplamente divulgada por ela mesma, acaba por atuar, sob determinado ponto de vista, como algo negativo, uma vez que a impossibilita de conquistar a felicidade que ela vê nos outros, especialmente em Helena. Nesse sentido, não se deve estranhar que Daniela veja sua própria vida como insalubre, em oposição à vida "saudável" daqueles que se preocupam com coisas que, talvez, para ela, fossem amenidades, tais como jogos de futebol, meteorologia e o preço da soja. Entretanto, o relacionamento com a amiga, mesmo que de maneira vicária (porque não é bem o que ela gostaria de ter), aproxima-a dessa felicidade, mas até mesmo isso lhe é negado com a morte de Helena.

Outro momento em que se percebe um enfraquecimento da voz do narrador ocorre no oitavo capítulo, se bem que, aqui, observa-se uma situação ambígua em que não se sabe muito bem se se trata de uma focalização interna de Ramos ou se é uma espécie de "sermão" que o inspetor dá ao seu subordinado:

> A liberdade dos cidadãos, Isaltino. Coisas que tu não entendes, mas não se pode vigiar um homem só porque nos apetece, pormo-nos à porta de casa ou, melhor, estar lá dentro, abrir gavetas, tirar a roupa das camas, abrir os armários, espreitar pelas janelas, folhear álbuns, entrar nas cozinhas, abrir o frigorífico, entrar nas despensas, cheirar os quartos. As coisas que se aprendem. (VIEGAS, 2007, p. 36).

Percebe-se mais uma daquelas situações em que o diálogo, suposto pela presença do vocativo, não ocorre de fato. Constata-se, em certo sentido, uma apreensão, um sermão de Ramos a Isaltino cujo objetivo é demonstrar a consciência da violência, ou da violação, implicada no trabalho policial, além de adverti-lo de que constitui uma exceção da normalidade, uma ilegalidade permitida, ou, como diz Antonio Candido

(1972, p. 1), é "[...] disfarçar o arbítrio da vontade dos dirigentes por meio da simulação de legalidade.". Em outros termos, a polícia, enquanto órgão governamental, responde ao Estado e defende os seus interesses, ou melhor, defende os interesses daqueles que controlam os mecanismos do Estado, dirigindo sua parafernália para sustentá-lo, subvertendo, muitas vezes, a própria lei.

É sobre essa ambiguidade que se assentam as forças policiais e é necessário, para o detetive, que o seu subalterno tenha consciência desse fato: "E nós andamos a pescar, a violar permanentemente a privacidade dos outros." (VIEGAS, 2007, p. 402), diz Ramos a Portacarrero. O conhecimento dessa situação põe também Ramos numa posição conflitante, uma vez que, mesmo com essas restrições, esse é o seu trabalho, conforme ele mesmo afirma: "É um trabalho abjecto. E há polícias que fazem esse trabalho com gosto e outros que acham que ele é mesmo abjecto. Mesmo assim, é um trabalho que tem que ser feito." (p. 402). Essa consciência, no entanto, pode ser vista como um meio de legitimação do próprio papel da polícia, pois, conforme postula Candido, enquanto o policiamento de um soberano absoluto se dá de forma ostensiva e brutal porque ele não deve explicações a ninguém, "[...] a de um Estado constitucional tem de ser mais hermética e requintada. Por isso, vai-se misturando organicamente com o resto da sociedade [...] estabelece uma rede sutil de espionagem e de delação irresponsável" (CANDIDO, 1972, p. 1). Pode-se pensar, portanto, que o fato de os policiais estarem conscientes de que o seu trabalho resulta em violências aos indivíduos e depreciarem esse aspecto, é já uma das maneiras de tornar seu trabalho menos intrusivo. É, por assim dizer, um meio de legitimá-lo.

Como consideramos anteriormente, todo o oitavo capítulo pode ser visto como uma digressão porque se apresenta ou como um sermão de Ramos a Isaltino – nesse caso estaríamos frente à voz do personagem que seria o narrador dessa parte – ou um "monólogo interior" – procedimento parecido com o que vimos há pouco a respeito de Daniela. Parece corroborar esta ideia a constante repetição da expressão "A liberdade dos cidadãos, Isaltino" que surge como uma espécie de *leitmotiv* em torno do qual gira todo esse capítulo. Tal organização pode ser entendida como uma alternativa a um discurso "racionalmente articulado" (embora, há que ressaltar, toda a discussão presente no capítulo seja bem encaminhada), optando por uma composição mais "artística" que poderia revelar determinadas formas de atividade psíquica. Em outros termos, esse procedimento discursivo remete a um tipo de ordenação textual que foge de uma lógica

rígida calcada no conceito de causalidade, preferindo uma construção que se calca no ritmo, na repetição.

Além disso, apresenta-se como mais um momento em que a própria posição da polícia é posta em xeque, ainda mais que isso, esse posicionamento crítico se dá internamente, pois é realizado por um dos seus integrantes. Segundo essa perspectiva, cabe destacar o contraponto que pode ser traçado entre esse momento do romance e aquele, analisado anteriormente, em que, ao embarcar nas recordações de Ramos, o narrador faz questão de se colocar em polo oposto ao detetive, confrontando a polícia com os "cidadãos circunspectos" (VIEGAS, 2007, p. 53). Nessa situação, o simples fato de Ramos pertencer à organização policial é suficiente para antagonizá-lo, como que a dizer que a simpatia do narrador, independentemente do grau de proximidade que assume em relação ao investigador, está, sempre, ao lado dos cidadãos e que ele condena determinados procedimentos da entidade policial. Quando Ramos discorre sobre a "liberdade dos cidadãos", no entanto, o narrador não vê necessidade de um afastamento, o que deixa entrever que ele concorda com a visão do detetive, possibilitando que ele tome o controle da narrativa.

Entre os recursos utilizados pela polícia, vistos de maneira crítica pelo narrador, e também, muitas vezes, pelo detetive, está o acordo tácito entre essa instituição e o submundo do crime, que, em princípio, ela deveria combater. Esse é o caso, por exemplo, dos bares envolvidos com a prostituição e com a escravização de estrangeiras como Shirlei, descritos nos seguintes termos: "[...] bares como aquele mantêm uma relação de cumplicidade com a polícia, [...] entre o mundo da noite e o mundo da polícia havia uma cumplicidade vagabunda [...] Isaltino [...] limitava-se a admitir que as coisas eram assim e não de outra maneira." (p.258). Está em questão, aqui, o que Antonio Candido (1972, p.1) chama de "parte secreta" do serviço policial que se liga a uma rede de informantes que se conectam com o mundo do crime, tirando, muitas vezes, vantagem dessa duplicidade que o caracteriza.

Além desse elo típico da polícia, outro, talvez ainda mais significativo, é ressaltado em *Longe de Manaus*. Trata-se de sua relação com o poder. Nesse sentido, um primeiro problema a ser levantado é o da independência do detetive, elemento que, segundo Martín Cerezo (2005, p. 368), é fundamental, uma vez que a filiação a qualquer entidade tende a restringir a liberdade do investigador. Ramos é um funcionário da Polícia Judiciária e, como tal, deve explicações seja ao poder público, seja ao povo português, noção que, no romance, vem expressa da seguinte maneira: "[...] teria toda a

tarde para aumentar os seus conhecimentos de mundo, aproveitando o dinheiro dos contribuintes, que não se tinham oposto – por princípio – a que investigasse aquela morte inesperada" (VIEGAS, 2007, p. 234). Importante ressaltar que esse trecho é mais um no qual o narrador narra segundo a perspectiva do detetive, sendo essa passagem, portanto, indicativa do modo como o personagem percebe o seu lugar no mundo: ele expressa consciência tanto do seu papel de subordinado ao interesse público, quanto da relação indireta manifesta entre os cidadãos propriamente ditos, os contribuintes, e aqueles que, de fato, tomam as decisões sobre como gastar as suas "contribuições".

Essa percepção abrirá as portas para outra questão que diz respeito mais especificamente à podridão das relações entre a polícia e os que ocupam posições de poder dentro do mecanismo estatal, em especial porque, de um modo geral, a atuação da polícia coincide com os interesses daqueles que detêm o poder econômico e social e que se utilizam da polícia como uma extensão e um instrumento de perpetuação de sua vontade e poder:

> Essas mulheres eram prostitutas de Manaus e foram contratadas para uma viagem de barco com alguns convidados que estavam de visita. Deputados, médicos, uma convenção sobre o futuro da Amazônia. Algumas dessas garotas estão marcadas a golpes de faca. Hoje em dia, há gente que só consegue trepar depois de um filme desses. A tragédia é que o barco veio recolhê-las, um desses barcos de porte médio, naufragou durante a madrugada, era muita gente. O barco dos convidados tinha partido e não voltou atrás. Elas não sabiam nadar e morreram.
> – Naufragou?
> – É o que ficará escrito.
> – Mas não foi isso que aconteceu?
> – Provavelmente não. [...] (VIEGAS, 2007, p. 283-284).

A narrativa, ao focalizar os assassinatos na Amazônia, vai fundo nos problemas e idiossincrasias brasileiros. Paradigmático, nesse sentido, é o retrato da barbárie e da crueldade de uma sociedade que se constrói sobre uma desigualdade social alarmante, que se funda na exploração da miséria e dos miseráveis, ou seja, dos que não tem acesso aos bens de consumo, muitas vezes nem mesmo ao essencial à subsistência, mas são constantemente insultados pela presença deles nos meios de comunicação de massa. Desejosos de possuí-los e de viver o modelo de vida propalado na mídia, esses indivíduos se sujeitam a situações degradantes, como a das jovens que são seduzidas pela oportunidade de faturar algum dinheiro, além da possibilidade de desfrutar de boa comida, bebida e presentes. Diminuídas enquanto sujeitos, transformadas em objetos

compráveis, as suas mortes e o modo como as entidades governamentais reagem a elas revelam o que essas garotas, de fato, representam para o poder instituído: são indigentes, números, em última análise, praticamente nada. Nem sequer direito à memória elas têm, uma vez que as suas histórias são escamoteadas, negligenciadas. São ignoradas pelas autoridades que, mais uma vez, perpetuam a máxima de que a justiça só funciona quando os ricos, os poderosos são prejudicados e que, ao contrário, quando são estes que realizam ações ilícitas, reina a impunidade[42].

A desigualdade dessa "justiça" que ignora os mais necessitados e está sempre pronta a dar a mão e relevar os malfeitos dos poderosos é o cerne da história dessas garotas que vão para um cruzeiro com gente rica e, depois, aparecem mortas. A polícia sabe exatamente o que ocorreu, basta que se recorde o "filme" narrado pelo delegado Osmar a Ramos ("É um filme saboroso, italiano, lento, cheio de pecado" (VIEGAS, 2007, p. 325)) que parte de um princípio semelhante ao do filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, baseado, por sua vez, no conto "Las babas del Diablo" (1959), de Julio Cortázar, pois descreve a história de uma jovem com uma câmera que fotografa, sem querer, algo que não deveria.

A diferença do caso brasileiro, contudo, está na brutalidade – em parte, talvez, devido à certeza da impunidade – com que não apenas a garota diretamente envolvida, mas todas aquelas que participaram da viagem são assassinadas, numa espécie de queima coletiva de arquivo. Elas se transformam, segundo o ponto de vista dos presentes, em memórias permanentes daquelas ações que se passaram no barco e, mais importante, com uma memória concreta, comprovável, a fotografia, cujo rastro deve ser eliminado. Essa configuração, por si só, dá a ideia do quanto essas vidas são menosprezadas. Elas não terem valor para aqueles que ordenaram as mortes, entretanto, talvez não cause tanto desconforto quanto a atitude da polícia (e da própria sociedade como um todo) diante dessas mortes. Esse é um dos aspectos cruciais denunciados pelo romance: a cumplicidade da polícia com os "donos do poder" e sua incapacidade, muitas vezes, de desafiá-los. Não é a toa que, conforme diz o delegado brasileiro (VIEGAS, 2007, p. 282-283, 310), os pobres são as verdadeiras vítimas, os coitados, no Brasil, e são eles, sempre, que pagam as contas.

[42] Aliás, segundo essa lógica, não é de estranhar que Luis Fernando Veríssimo, em crônica denominada "A alegria do ladrão de galinhas", caracterize o ladrão de galinhas como uma figura folclórica representativa das desigualdades de nossa justiça, pois ele é, nos termos do escritor brasileiro, "[...] o cara que vai preso por um crime menor, sem apelos e recursos, enquanto crimes maiores ficam impunes, ou suspeitos de roubos maiores escapam da prisão." (2008, p. D12).

A existência das duas versões narradas por Osmar, por um lado, a oficial, não verdadeira, mas desenhada para agradar os ricos; e, por outro, a "fílmica", muito mais próxima do que realmente aconteceu, põe em xeque o próprio discurso policial, deslegitimando-o, justamente por revelá-lo falso. Trata-se de mais um recurso cujo propósito é tornar a narrativa ambivalente, no sentido de que ela se investe, ou melhor, investe os discursos que mobiliza e que a constroem, de uma perspectiva crítica.

Se, como dissemos anteriormente, a proximidade do narrador em relação aos personagens tornava, do ponto de vista de sua veracidade, a narrativa duvidosa, difusa, o questionamento dos discursos que conformam o romance, em especial, o da polícia e, consequentemente, o do detetive, tendem também a desestabilizar as informações e os relatos aí presentes. Nesse sentido, a primazia que a perspectiva de Ramos tem, como meio de narração, colabora para a desestabilização do conceito de verdade na narrativa, uma vez que a voz da polícia, enquanto instituição cujo trabalho diz respeito à aplicação e cumprimento da lei, é minada. Em certo sentido, portanto, instaura-se um sentimento de descrédito, de incredulidade e de ceticismo no âmago do romance que se refere à desconfiança com que todos os discursos são tratados, incluído, aqui, o do próprio narrador que, em certos momentos do romance, coloca em foco a sua própria narrativa, bem como os discursos que a compõem, de modo a relativizá-la:

> E um silêncio de mar. Mais tarde, quando alguém tentar reconstituir esta noite, falará de um silêncio de mar; há outros pormenores, outras formas, outros movimentos na noite e qualquer um deles aparecerá no retrato final, mas o silêncio do mar é a nota dominante e a mais estranha. Como se num relatório sobre as condições meteorológicas da ilha de Luanda [...] aparecesse de repente, ao lado da pressão atmosférica, esse dado inútil: um silêncio de mar.
>
> É certo que ninguém escreverá esse relatório, mas há ainda uma garrafa de White Horse sobre a mesa, tombada [...] (VIEGAS, 2007, p. 7-8).

Em primeiro lugar, há que destacar como se insinua acima um princípio de diferenciação entre o discurso romanesco e o investigativo que tem seu centro na questão do "silêncio de mar", uma caracterização dessa noite que remete a um discurso literário, mais propriamente do que a um registro policial, geralmente relacionado com descrições mais sóbrias e precisas. Entretanto, a voz narrativa antecipa que esse elemento literário constará do relatório da investigação, junto com os elementos, digamos, empíricos, científicos, como as condições meteorológicas. Estabelece-se, dessa maneira, uma tensão entre esse "dado inútil" e, em certo sentido, deslocado, e a

rotina do discurso institucional ou, em outras palavras, entre a exigência de precisão documental e de comprovação da narrativa oficial e a liberdade expressiva indicada na expressão "silêncio de mar". E, por um viés muito sutil, podemos ler esse "silêncio do mar" como alusão ao silenciamento desse motivo arquetípico da cultura portuguesa – mar – tão presente na literatura, ao longo de sua trajetória.

A literariedade do texto é ainda ressaltada pela presença da ironia na passagem em que o narrador afirma que esse relatório não será escrito, justamente porque, embora segundo um modelo peculiar, a própria voz narrativa acaba por fazê-lo, ou seja, ao mesmo tempo que nega a existência futura do relatório, ele vai construindo-o ao descrever os fatos que se passaram naquela noite. Nota-se, portanto, a construção de um relato em que não há uma hierarquização entre elementos úteis e inúteis, pois todos eles, de uma maneira ou de outra, contribuem para a narração.

Esse tipo de atitude do narrador, ironizando a própria narrativa, não é um procedimento isolado, podendo ser observado, por exemplo, quando a respeito da recomposição de outra cena, o narrador informa: "Não há indicações meteorológicas sobre esse dia." (p. 86). Trata-se de uma referência direta ao trecho citado antes, mas, ao negar a existência das informações sobre o clima, o narrador parece sublinhar o fato de que a narrativa sobre esse dia se dá, na realidade, sem fontes comprováveis, não podendo ser testada, mas, ainda assim, não menos verídica ou representativa de uma verdade. Institui-se, dessa maneira, uma espécie de auto-ironia que propõe um jogo com a insistência do narrador em repetir a importância do "silêncio de mar" para a construção da memória daquela noite em Luanda, principalmente porque a recomposição desse outro dia se dá, basicamente, sobre suposições e conjecturas vagas, fornecendo, contudo, uma imagem essencial do relacionamento entre Portocarrero e Rita. Nesse sentido, essa memória parece corroborar a ideia de que, muitas vezes, para se completar uma investigação, é preciso inventar histórias e até mesmo, como veremos na segunda parte deste capítulo, corrigir a realidade. Ainda nessa dinâmica de questionamento dos discursos que constituem o romance, cabe ressaltar uma última passagem:

> Daniela ficou vendo Walmir partir. Como se estivesse assistindo a um filme. Ele parte. Ela fica. Tem gente que parte sempre, gente que fica mais longe. Walmir se levantou e estendeu a mão. "Tô indo, Daniela. Tô indo. A vida é assim mesmo. Se fico um instante a mais, me apaixono por você. Você sabe, e isso não é bom."
> Isso ele não disse, não. (VIEGAS, 2007, p. 412).

Observa-se mais um dos momentos em que o narrador aproxima a sua perspectiva da de Daniela, instaurando-se uma forma de narração que, ao princípio, se dá segundo o ponto de vista dela, mas a amalgamação do narrador com a personagem atinge tal ponto que ele assume o seu devaneio, a sua imaginação, que nos remete a uma visão profundamente influenciada pelo discurso fílmico, tanto que a percepção da realidade, tal como proposta por Daniela, transforma os fatos quase que num clichê de filme romântico, marcado pela separação prudente, mas indesejada, de duas pessoas que poderiam se apaixonar. Trata-se de um sacrifício amoroso que, na realidade, não ocorre senão no que Daniela projeta em Walmir, o que não significa, contudo, que este não pensasse e não quisesse de fato dizer tais coisas. Ele, no entanto, como o narrador ao se distanciar da perspectiva da brasileira faz questão de enfatizar, não disse aquelas palavras, mesmo que a sua expressão as deixasse subentendidas.

Nesse sentido, o que se ressalta, novamente, é a particularidade de cada percepção do mundo, como que ela se realiza como uma leitura e como é possível que as leituras divirjam umas das outras. De qualquer maneira, entretanto, a indicação desse contraponto entre o que Walmir disse e o que Daniela entendeu de suas ações, gestos, expressões corporais e, mesmo, de seu modo de falar e se referir a ela desestabiliza a narração segundo a consciência dos personagens e, assim, a própria narrativa que se constrói, em grande parte, a partir da consciência deles.

O constante questionamento das perspectivas segundo as quais a narrativa é contada leva à consideração da ideia de que o romance, e, em certo sentido, o mundo, é um grande emaranhado de histórias e que o que as diferencia é o modo como são organizadas, seja de maneira científica, prezando a lógica, a precisão, e a testabilidade do que é afirmado; seja de forma mais romanesca, com destaque para a história em si; seja de acordo com outros paradigmas. O problema, então, passa a ser a credibilidade dessas histórias e daqueles que as contam, questão importante, entre outras, no relacionamento entre o detetive Ramos e o delegado Osmar, que, do ponto de vista do policial português, e também do narrador, incorpora algumas características do malandro e é descrito como um sujeito de caráter duvidoso, mas muito simpático e cativante. É o policial brasileiro, em certa medida, que elucida ao investigador lusitano alguns aspectos da cultura brasileira e também da cultura e da sociedade amazonense por meio de histórias que conta a ele. O português, no entanto, mostra-se cético tanto em relação a elas como em respeito àquele que as narra, ficando a impressão para

Ramos de que Osmar estava a se divertir às suas custas: "Osmar com aquele permanente sorriso de árabe vigiando o europeu desorientado, rindo das suas infantilidades, comentando os seus receios, as faltas que se iam acumulando no processo." (p. 357) –, do que resulta a seguinte conversa:

> – Como posso confiar em si?
> – Acreditando no que estou lhe dizendo. Se acredita nessas histórias, tem de acreditar nas outras, quando estamos trabalhando. É uma equação matemática, se quiser. Se esta proposição está correta, então a outra também está, porque um dos termos é idêntico, os outros são incógnitas, podem variar conforme a hora do dia, mas o resultado é o mesmo. (VIEGAS, 2007, p. 315).

A explicação de Osmar a Ramos lembra a relação entre o leitor e as obras literárias, em que aquele, em maior ou menor grau, é confrontado com um discurso que se propõe a acompanhar com alguma benevolência, aceitando as regras que regem aquele universo que a ele vai sendo apresentado, dançando conforme a música, e tentando retirar sentido dele. Em outros termos, o pedido do delegado ao seu companheiro policial alicerça-se sobre um paradoxo que, em certa medida, consiste em um microcosmo daquele sobre o qual o próprio romance se estrutura: apresenta-se uma narrativa que prima por um processo de desestabilização e questionamento dos mais variados discursos, em especial, daqueles que a compõem. Essa contestação está presente no descrédito em que recaem os relatos dos personagens e aqueles que se dão, pela voz do narrador, apontando como eles estão contaminados por uma percepção extremamente individual e são leituras dos fatos. O próprio caráter totalizante, tipicamente associado ao narrador observador clássico, é constantemente posto em xeque, seja pelo processo de perspectivação, seja por aqueles instantes em que a narrativa parece fugir de seu controle.

Há que ressaltar, ainda, o modo como *Longe de Manaus* está constantemente manipulando as informações a fim de chegar a resultados determinados, em especial no que se refere a não permitir que o leitor resolva o enigma antes que o detetive. Esse aspecto do romance, quando identificado, leva também o leitor a duvidar constantemente dos caminhos que a obra lhe propõe e das informações que lhe oferece, entendendo, portanto, que, como quer Tacca (1983, p. 62), "[...] a metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra metade em dizê-lo", ou seja, que ele está sendo manipulado.

Se se observa essa desestabilização dos discursos e das narrativas, há, também, um impulso contrário muito expressivo nesse romance de Francisco José Viegas. Ele

diz respeito a uma espécie de elogio à própria capacidade de formular e contar histórias. Não por acaso a obra toda se institui como a busca por uma história que, contudo, abre as portas para outras. Em certa medida, o texto todo parece contagiado por aquilo que Osmar denomina como um grande vício no Amazonas, a arte de contar histórias. Segundo ele, "Contar histórias é um grande vício no Amazonas, delegado Ramos. Os índios também tinham histórias. E os portugueses que vieram para aqui. E os árabes. Os libaneses, os sírios. A Amazônia, em meu entender, é uma grande indústria de histórias." (VIEGAS, 2007, p. 286).

2.2. Detetives, biógrafos e romancistas

É ponto mais ou menos pacífico a ideia de que a relação entre uma obra literária e um determinado gênero se constitui, entre outros aspectos, como uma espécie de guia para a leitura, uma vez que direciona as expectativas do leitor no sentido do que a tradição daquele tipo textual costuma lhe proporcionar. Desse modo, conforme afirma Helena Kaufman (1993, p. 664), "[...] quem escolhe o romance policial espera encontrar a estrutura convencional que define o género. [...] a colocação de certos padrões é inviolável: o crime, a procura e a avaliação de evidências seguidas pela explicação, interpretação e julgamento/punição final.". Essa relação entre gênero e leitor, entretanto, se constrói mais como uma espécie de jogo do que como uma norma, pois o leitor almeja, muitas vezes, que suas expectativas, fundadas no conhecimento que tem daquele tipo de texto, sejam frustradas, uma vez que é o desafio proporcionado pelo objeto artístico que, afinal, o leitor busca enfrentar. É, por assim dizer, um jogo entre uma abstração, um "modelo", e a concretude de um relato particular. Logo, pode-se sempre esperar pequenas (ou grandes) "traições" àquele paradigma pelo simples fato de que ele, na verdade, não existe, é uma construção hipotética baseada na leitura ou no conhecimento de uma série de narrativas, uma espécie de "esqueleto"[43] que favorece, no entanto, conformações variáveis.

[43] Essa ideia está presente nas formulações de Propp (1984, p. 216) a respeito das funções do conto popular russo quando diz: "O esquema obtido não é um arquétipo, nem a reconstrução de algum conto único que jamais teria existido [...] este esquema de composição não existe. Ele, porém, se realiza na narrativa nas formas mais diferentes; está na base dos enredos e representa, por assim dizer, um esqueleto [...]". Cabe lembrar que, nesse texto, Propp realiza uma espécie de defesa contra certas críticas feitas por Lévi-Strauss.

Muitas vezes, elementos pré-textuais já indiciam as relações de gênero e direcionam as expectativas do leitor: uma crítica que aponta a qual tradição o romance se vincula, uma capa ou um título bastante alusivos, um autor consagrado por um determinado tipo de narrativa, ou ainda, a qualidade editorial dos livros, uma vez que as obras policiais por muito tempo estiveram, segundo Manuel Vázquez Montalbán (1994, p. 9), ligadas a "[...] ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier gángster del lenguaje, emparentado o no con el editor."[44]. Em *Longe de Manaus*, um dos primeiros elementos que nos remetem diretamente à questão do gênero é uma nota, um aviso, que surge antes da epígrafe: "Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem." (VIEGAS, 2007, p. 5). Essa declaração marca simultaneamente a obra de Viegas como sendo e como não sendo propriamente um texto policial, pois não apresenta as normas que o caracterizariam. Se considerássemos a afirmação como contraditória, como faz Ana Martins (2006), para quem "[...] as regras de um gênero policial são as regras constitutivas de género. Se este romance não tem essas regras não é um romance policial.", poderíamos estar realizando uma leitura redutora das complexidades implicadas na relação entre um texto e o(s) gênero(s) com que dialoga.

Essa leitura de Martins é problemática em, pelo menos, dois sentidos: primeiro, implica uma visão normativa e engessada de gênero; segundo, recai ou acaba por fazer recair sobre a nota a ideia, bastante difundida, de que as obras policiais são inferiores. Entretanto, em alguma instância ambos os sentidos acabam por se unir. Trata-se, até certo ponto, de uma conjuntura quase maquiavélica em que enquadram o gênero policial: inserem-no no contexto da chamada "literatura de gênero" (uma das muitas facetas da dita "cultura de massa"), cuja característica predominante é que ela se adéqua a uma "visão clássica de gênero", visto de forma normativa, como uma prescrição de como as obras deveriam ser. É como se retornássemos à época em que a avaliação da qualidade de uma obra estava subordinada à obediência às normas do gênero. Só que, no caso em questão, essa será sempre uma avaliação negativa porque, segundo Todorov, exceder os limites do romance policial é fazer "literatura", pois a verdadeira obra desse gênero tem como característica se enquadrar nas regras dessa forma.

Percebe-se que o gênero policial é colocado numa situação em que a obediência às normas do gênero, ao contrário do que se denomina como "literatura", é, em si, uma

[44] "edições baratas, capas extravagantes e resumos de contracapa redigidos por qualquer gângster da linguagem, seja ele parente ou não do editor." [tradução nossa].

regra, sendo simultaneamente a chaga que a distingue dos "textos literários". Se, como ocorre com as "obras literárias", as narrativas policiais transgridem as regras de seu gênero, então, elas são outra coisa, "literatura", como quer Todorov. Assim, parece sensata a noção, observada por Janice MacDonald (1997, p. 69), de que "The key to a successful detective novel, which Fergus W. Hume (and countless writers since) discovered, seems to be this: Follow the formula to the letter, and deny doing so every turn."[45]. Tal atitude pode ser, em parte, atribuída a esse papel marginal que vem sendo endereçado ao gênero e aos escritores de obras policiais que não querem esse estigma para si mesmos. Nesse sentido, é de ressaltar a posição assumida pelo romance de Francisco José Viegas, em especial, se contrastada com um outro tipo de manifestação recorrente, relatada por MacDonald (1997, p. 69), observada em narrativas "autoconscientes": "Se esta fosse uma história de detetive, você poderia esperar que fulano-ou-beltrano fosse o assassino, mas...". Esse tipo de consideração destaca a previsibilidade dos textos policiais, ao mesmo tempo que implica a ideia de que a narrativa a que isso se aplica é superior a eles. É, portanto, uma espécie de posicionamento diante do gênero que se opõe ao de Viegas pelo fato de que busca apagar a sua relação com essa forma literária, mesmo que "acidentalmente" marque também sua proximidade a ela.

Apesar da adoção dessa perspectiva clássica ao se tratar do romance policial, o que o próprio artigo de Todorov (1970) acaba por revelar são os movimentos internos de um gênero que, com o tempo, vem sofrendo mutações, alterações, transgressões. A tipologia que o seu trabalho se propõe a realizar já é, por si só, um indicativo de que nem tudo – ao contrário do que ele mesmo afirmara – é adaptação e conformismo. Aliás, basta um fragmento de "A simples arte de matar", de Raymond Chandler, para perceber como o policial *noir* surge a partir de um desconforto com o chamado "romance de enigma": "Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver [...]. Ele colocava essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins." (CHANDLER, 2009, p. 22). Tais mudanças, evidentemente, podem ser pensadas em relação ao momento histórico em que o *noir* surge, "refletindo", segundo Kauffman (1993, p. 665), "[...] de certa forma, a crise de valores e o ambiente

[45] "A chave para um romance policial de sucesso, que Fergus W. Hume (e vários outros autores desde então) descobriu, parece ser esta: Seguir a fórmula ao pé da letra, mas negar isso a todo instante." [tradução nossa].

de dúvida moral" do pós-guerra. Entretanto, de acordo com Mandel (1988), o aumento da criminalidade nos Estados Unidos pode ser observado já na década de 20 e, embora desencadeado pela Lei Seca, ia muito além do contrabando de bebidas. Tal cenário é agravado ainda pela Depressão, aumentando exponencialmente não apenas a quantidade de crimes, mas também a sua organização. Dessa maneira, o crime, como queria Chandler (2009), passa a ocorrer na rua e não na "sala de visitas" ou na "casa de campo", como convencionou o "romance de enigma".

Embora seja possível associar essas mudanças do gênero policial a elementos histórico-sócio-culturais, há quem afirme que essa não pode ser a única explicação (ou toda a explicação), pois deve existir algum elemento intrínseco ao gênero, alguma dinâmica interna que permita que essa forma continue produzindo, renovando-se, propagando-se e tornando-se flexível. Para Janice MacDonald (1997), esse elemento é a paródia[46].

Olhando de perto, a própria essência do "aviso" presente em *Longe de Manaus* parece apontar para a noção de paródia, na medida em que se constrói como "repetição com diferença" (HUTCHEON, 1985, p. 48), configurando-se, simultaneamente, como uma ruptura e uma continuação em relação ao romance policial. Esse "aviso" propõe um corte com as normas do gênero ao mesmo tempo que ainda se identifica com ele. Trata-se do que Hutcheon (p. 96) chama de "subversão legalizada", ou seja, a ideia de que toda ruptura se dá em relação a certas convenções estáveis e reconhecíveis, que os textos paródicos procuram quebrar, deixando, no entanto, margem para o reconhecimento do que é parodiado. É, portanto, esse ambíguo diálogo de incorporação e desafio dos paradigmas policiais que nos reporta para uma relação relativamente conturbada com a tradição do gênero que acreditamos estar uma das principais chaves interpretativas do romance de Francisco José Viegas.

Se o "aviso", desde o princípio, projeta sobre a leitura a expectativa de um diálogo com a tradição policial, o romance *Longe de Manaus* também não demora a confirmar determinadas características do gênero. Apesar dos dois primeiros capítulos, que introduzem uma diferença por não terem, a princípio, nenhuma ligação óbvia entre si, nem relação direta com o crime que surgirá mais à frente, a verdade é que, nos curtos

[46] Deve-se fazer a ressalva, mesmo que óbvia, de que, embora possa ser considerada como um aspecto interno do gênero policial que leva à sua constante atualização, a paródia não é exclusiva desse gênero. Aliás, se retomarmos as formulações de teóricos formalistas como, por exemplo, Eikhenbaum (1976), notaremos que, para ele, a paródia tem essa "função" em relação à literatura como um todo, e não apenas em relação a um tipo particular.

cinco primeiros capítulos, serão apresentados tanto o crime, cuja investigação ocupará praticamente toda a narrativa, quanto o detetive e seu ajudante. A caracterização do investigador, aliás, é sempre um elemento de destaque numa obra policial pelo simples fato de que, sendo ele quem encabeça a detecção, é possível perceber a partir de seus atos, de seu jeito, de sua maneira de proceder, como será conduzida e entendida a noção de investigação.

Já afirmamos, anteriormente, que Jaime Ramos é apresentado como um típico pequeno-burguês do Porto, imagem que, se considerarmos a definição de Boileau e Narcejac (1991, p. 24), segundo a qual os detetives são (ou devem ser) todos excêntricos, estranhos, solteiros, extremamente cerebrais e, consequentemente, "incapazes de amar", foge dos parâmetros do detetive clássico[47]. Em certo sentido, falta a ele justamente a extravagância típica dos detetives que, como quer Martin Cerezo (2005, p. 365), contribui para diferenciá-lo, para torná-lo extraordinário, superior, aos demais personagens e ao leitor. Essa "falta", no entanto, não tem, aqui, um teor negativo, pelo contrário, parece um elogio ao trabalho de um "homem comum" (não um "monstro", como Boileau e Narcejac se referem aos detetives), que consegue desvendar os casos. Se a "distinção" não surge como uma característica inata do personagem, ela, ainda assim, é criada na relação de Ramos com Isaltino, seu subordinado: "A investigação estava parada e o cabrão do velho entrava na sala com a palavra "Manaus" preparada, sacana do velho, foda-se o velho, de onde é que roubou a idéia de Manaus?, mas estava certo, ele tinha intuições infalíveis" (VIEGAS, 2007, p. 195). A estupefação e a posterior indignação de Isaltino vêm atestar a excepcionalidade de Ramos na percepção de detalhes relativos aos casos que poderiam passar despercebidos, mas também na capacidade de promover conexões entre esses detalhes e daí tirar teorias:

> Jaime Ramos coleccionara esses dados com a minúcia de um investigador – mas ele não era um investigador, propriamente dito, e esses dados não o interessavam. E se vinha, de longe, ver como era a Quinta das Almas, tratava-se mais de completar um cenário do que de cumprir um plano em especial, porque não tinha nenhum. [...] Jaime Ramos semicerrou também os olhos e **preparou-se para sonhar** com Rita Pereira Gomes, a ex-mulher adúltera de Henrique Praia Portocarrero, e por instantes **pensou** que ela sobreviveria [...] e ele não era investigador, Jaime Ramos era um homem comum que trabalhava

[47] Em entrevista a Antonio Gonçalves Filho (2007, p. D11), Viegas diz algo semelhante sobre seu detetive: "é um conservador, um pequeno-burguês, um homem culto, amoral, desejoso de passar despercebido. Os modelos de detetive clássico dão sempre a imagem de um homem alcoólatra, meio em conflito com a família, a casa, a sociedade. Jaime Ramos foge a esse esquema."

> na polícia, o próprio mundo o ultrapassava [...] (VIEGAS, 2007, p. 87-88, grifo nosso).

Nota-se, aqui, aquelas que, talvez, sejam as duas principais características do processo investigativo de Ramos: por um lado, o acúmulo minucioso de informações; por outro, o uso da imaginação. Esse último aspecto é, provavelmente, o responsável pelo questionamento do narrador no que diz respeito a Ramos ser ou não um investigador, em função de ele não se limitar a reunir e ordenar os fatos, sem intromissões subjetivas. A negativa do narrador, no entanto, se impõe em um contexto instigante porque recusa esse papel a Ramos no exato momento em que ele está, realmente, investigando. Todavia, como parece revelar o seu discurso, o que o detetive está investigando são elementos que, a essa altura, apenas lateralmente estão relacionados ao assassinato de Furtado, não sendo, portanto, significativos. Essa situação marca profundamente a narração porque se contrapõe à noção de "liberdade dos cidadãos", a que já nos referimos anteriormente, pois nos apresenta um momento em que o detetive coleta informações sobre a vida e os relacionamentos de Portocarrero quando ele não é, ainda, uma pessoa de interesse para o caso, não havendo, assim, justificativa legal para esse "assédio". Essa violação da "privacidade" do advogado contraria o pensamento burguês de que é possível gerir a sociedade, conforme afirma Lins (1990, p. 64), por meio da "[...] utilização da liberdade política bem administrada em lugar do antigo sistema de repressão policial", o que, consequentemente, causa certo embaraço a um pequeno burguês, como Ramos, que acredita na tal "liberdade dos cidadãos".

Outro elemento que, para o narrador, corrobora a ideia de que Ramos não é um investigador propriamente dito é a ausência de um plano específico. Na verdade, como se observa durante o romance, a ausência de plano é o método adotado pelo detetive, sendo a coleta minuciosa de dados um aspecto fundamental, inclusive dos dados que o narrador diz que não interessam à prossecução jurídica do caso. Essa atitude do detetive possibilita estabelecer uma relação com a ideia do narrador como o "sucateiro", de que nos fala Gagnebin (2006, p. 53-54), ao se referir às concepções de Benjamin. O detetive deambula pelas margens do inquérito, trazendo para dentro da sua investigação detalhes que não se relacionam diretamente com o crime; reúne cacos, fragmentos da história daqueles que, de alguma maneira, estão (ou são) conectados ao crime. É desse modo que nos são expostas as histórias de Lurdes Nogueira Castro, Rita Pereira Gomes, Teresa Cremilde Furtado, Raul Castro, entre outras. Essa relação entre narrador

sucateiro e detetive torna-se mais forte se lembrarmos que, assim como o primeiro, cabe ao segundo construir uma história, a do crime, de maneira a responder as perguntas: quem o cometeu, como e por quê? O investigador, portanto, cumpre um papel essencialmente narrativo de descobrir e contar o que se passou, ou, em outros termos, de montar uma história com base nas pistas, vestígios, rastros, e transmiti-la. No texto de Viegas, essa noção vem expressa por meio da identificação entre o detetive e o biógrafo:

> – [...] não conheci o sr. Furtado em Luanda. Isso é importante? É a segunda vez que me pergunta isso.
> – Eu sou um biógrafo meticuloso, dr. Portocarrero. [...]
> Eu sou um biógrafo amaldiçoado, também – mas isso esqueceu-se de dizer, e não vinha a propósito. Um biógrafo de gente sem história, ele acrescentaria [...]. (VIEGAS, 2007, p. 146).

Temos condensados, nesse fragmento, alguns dos principais desvios em relação ao paradigma do gênero policial presentes em *Longe de Manaus,* em função do paralelo entre detetive e biógrafo. Isso porque, conforme considera Calligaris (1998), a própria noção de biografia como entendida modernamente implica a ideia de que as vidas sejam histórias, que seja possível contá-las e dar um sentido a elas como se, nos termos de Bordieu (1998, p. 184), "[...] a vida constitui[sse] um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto". Tal concepção, ainda segundo o sociólogo francês, supõe "um começo ("uma estreia na vida"), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade" (p. 183). Nesse sentido, o assassinato de Furtado deve ser entendido, simultaneamente, como o fim de sua vida, da sua história, mas também como a sua culminação, ou seja, o ponto para o qual todos os acontecimentos da sua vida convergem. Nas narrativas policiais, no entanto, adiciona-se um terceiro sentido ao "fim da história", uma vez que ela vai representar o início do ciclo hermenêutico em que se busca desvendar os motivos, os meios e os responsáveis pelo assassinato.

É nessa imbricação entre as noções de finalidade e de início que reside a essência do romance policial clássico, em especial, se tomarmos como fundamento a ideia daquele que é considerado o pai desse gênero, ou seja, a de que toda obra literária deve ser construída tendo em mente o seu final, pois, segundo Poe (1999, p. 130): "Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de conseqüência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.".

Explica-se, em parte, assim, a estrutura "invertida" dos textos policiais, que trazem, desde o início, o resultado (o corpo) de uma ação que, de modo geral, vai ter seus detalhes descobertos durante o curso da investigação, sendo o desfecho da obra, normalmente, coincidente com o esclarecimento daquela ação cujo resultado nos foi apresentado no começo. Mesmo quando refutada – Viegas, em entrevista a Azeredo (2005), diz que ao iniciar um romance não sabe como ele vai terminar, que tem "[...] uma ideia do enredo... depois é um bocado acompanhá-los [aos personagens] e ver até onde vão." – essa ideia perdura pelo fato de que as pistas, a presença do corpo e as circunstâncias em que é encontrado são determinantes para o evoluir da narrativa. Em particular porque a morte, sob um prisma retrospectivo, se institui como um efeito, como um fim, para o qual se procurará, estabelecendo relações inteligíveis, lógicas, chegar à causa. Nesse sentido, o trabalho do detetive, em teoria, estará sempre propenso à edição, à eleição de acontecimentos "significativos", estabelecendo nexos entre eles, mas visando à sua intenção de resolver o caso. Em outras palavras, a visão do detetive estará sempre contaminada pelo elemento que ele privilegia, será sempre determinada pela sua busca de esclarecer a morte.

Embora essa noção possa parecer verdadeira para praticamente todos os detetives, ao nos referimos a Ramos as coisas mudam de figura, porque as investigações conduzidas por ele revelam cerca de trinta anos da história da vítima, partindo de 2004, quando foi morto, e voltando até, pelo menos, 1971/1972, quando foi convocado a se apresentar no exército. Exercício retrospectivo semelhante realiza Osmar, delegado brasileiro que colabora com as investigações de seu colega português em Manaus, ao contar a história de Mara, remontando ao seu avô Iaqub, nascido em Beirute em 1872 e que chega ao Brasil em 1895, casando-se com Fátima em 1908 e tendo dois filhos: Osmar (1912) e Mara (1917). Além disso, tem três netos, Yasir (1937), Milton (1945) e Mara (1952), que se casa com o português Gabriel, e, com ele, segue para as terras lusas. Em 1981, no entanto, aparecem em Manaus, Álvaro e Salim Furtado, sendo este último considerado filho de Mara.

Essa valorização da reconstituição da vida dos personagens, em especial da vítima, aponta para uma atitude diferente em relação ao processo de investigação, uma vez que, ao contrário do que Mandel (1988, p. 38-39) considera ser usual no romance policial, *Longe de Manaus* recusa-se a transformar o crime, a violência e os próprios "problemas humanos" em "simples" enigmas, desumanizando e tornando "quantificadas, mensuráveis e empiricamente previsíveis" as relações humanas. Desse

modo, à lógica formal – vista por Mandel (1988, p. 51) como predominante no gênero e responsável, pelo menos em parte, por alienar "os verdadeiros seres humanos" "dos conflitos das paixões reais dos homens" "por meio de leis abstratas absolutas" – é contrariada por um crescente interesse na vida, nas ideias, nos amores dos personagens, tratando-os como indivíduos, e não como um "mistério". Não é de estranhar, portanto, que Paul Castro observe que:

> […] the investigations of the two detectives take the pattern of an extended enquiry into the life and deeds of the victim, often stretching far back before the crime and involving much information that is incidental from a judicial point of view. In this, the novels follow a similar schema to Manuel Vázquez Montalbán's Los *Mares del Sur* [*South Seas*], or, more distantly, Chandler's *The Big Sleep*. The detectives are less concerned with hunting the killer directly than in replaying the life of the victim in their imaginations up until the moment of his death. […] for the detectives the successful investigation becomes a type of defeat through its revelations. [48] (CASTRO, 2006, p. 128).

De fato, essa incursão dos detetives pela vida dos personagens consiste no desvio fundamental da obra de Viegas – cabe ressaltar que essa afirmação de Castro se refere a romances anteriores a *Longe de Manaus*, especificamente, a *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As Duas Águas do Mar* (1992) e *Um Céu Demasiado Azul* (1995) –: o foco da narrativa deixa de recair sobre o enigma e a sua resolução para se "perder" na história dos personagens que ganham um destaque e uma profundidade que, por vezes, não possuíam nos romances policiais clássicos ou mesmo nos romances *noir*.

Nesse sentido, pode-se estabelecer um paralelo entre *Longe de Manaus* e *Tratado das paixões da alma*, de Lobo Antunes, tendo em vista que em ambos a noção de enigma é suplantada pela relevância que as histórias dos personagens adquirem nos romances. Mais do que o jogo intelectual proporcionado pela apresentação do mistério, torna-se fundamental o modo como o crime e o inquérito se transformam numa espécie de irradiadores de histórias, como do processo investigativo brotam relatos. Ainda outros dois aspectos conectam as obras desses dois escritores portugueses: a noção de

[48] "As investigações dos dois detetives tomam a forma de um inquérito expandido sobre a vida e os feitos da vítima, geralmente retornando a muito antes do crime e envolvendo muita informação incidental sob o ponto de vista judicial. Nesse sentido, os romances seguem um esquema similar ao de *Los Mares del Sur* [*Os mares do sul*], de Manuel Vázquez Montalbán, ou, mais remotamente, ao de *The Big Sleep* [*À beira do abismo*], de [Raymond] Chandler. Os detetives estão menos preocupados em caçar o assassino do que em reconstituir a vida da vítima, até seus momentos finais, em suas imaginações. [...] para os detetives, a investigação bem sucedida se transforma numa espécie de derrota, devido as suas revelações" [tradução nossa].

biógrafo amaldiçoado, de que nos fala o narrador de *Longe de Manaus*, e a derrota que Castro (2006) diz ser revelada pelas investigações.

Se, em *Tratado das paixões da alma*, destacamos uma problematização que incide no "como contar", na obra de Viegas, segundo nosso ponto de vista, a incidência desloca-se para a "necessidade de contar". Dessa forma, o paralelo entre o detetive e o biógrafo assume sua forma mais significativa, uma vez que o detetive adquire o papel fundamental, reservado, por Walter Benjamin (1987, p. 209) no seu "O narrador", ao contador de histórias e ao cronista de salvar a história do esquecimento. Em outros termos, o detetive/biógrafo não se restringe apenas ao seu papel de investigador oficial, cujo objetivo, na nossa sociedade, é determinar e comprovar lógica, fria e cientificamente a causa da morte, curando, desse modo, a "ferida social" (MARTIN CEREZO, 2005, p. 362) que o crime representa, além de garantir e justificar, conforme diz Mandel (1989, p. 26), a ordem social vigente. Pelo contrário, para Ramos, o que mais interessa é conhecer (e dar a conhecer) a história de Furtado, principalmente, porque se trata de uma história com que ninguém parece se importar. Desse modo, o detetive torna-se o indivíduo que deve, a partir de vestígios, de pistas, reconstituir uma vida que, agora, não existe mais a não ser como narrativa, como memória, como rastro, ou seja, como diz Gagnebin (2006, p. 44), como "[...] a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de apagar definitivamente", pois a memória, ainda segundo a estudiosa, vive a tensão de ser simultaneamente uma presença que se lembra do passado desaparecido e uma ausência do passado relembrado.

A ideia da maldição do biógrafo/detetive relaciona-se ao fato de que o seu trabalho é narrar os feitos daqueles cujas histórias são, frequentemente, esquecidas, daqueles que são considerados como pouco importantes, em suma, daqueles que estão à margem da história oficial. Todavia, esses relatos sobre indivíduos que levam uma vida relativamente comum, muitas vezes, contam mais do que se supõe, como vêm tentando demonstrar, no âmbito da história, os adeptos da "micro-história" ou "microanálise" (PAZIANI, 2010, p. 153), que, a partir da história de indivíduos, buscam chegar a problemas mais amplos. No caso do romance de Viegas, o detetive, ao investigar as mortes das vítimas, acaba por se identificar, em alguma medida, com elas pelo fato de que ambos compartilham experiências semelhantes. Um dos elementos que aproximam Ramos e Furtado, e também Portocarrero, além de Lurdes Nogueira de Castro, Rita Pereira Gomes e Mara, é a guerra de libertação africana, e é na apreensão da vivência desses personagens no continente africano que se constitui de maneira mais clara uma

espécie de visão da "história menor", da história da África (ou dos portugueses que lá estiveram e viveram) que se centra nas experiências das pessoas comuns que, de fato, participaram dos acontecimentos que lá tiveram lugar, e não uma macro-história como a que se encontra nos tradicionais livros de história. Aliás, essa noção está presente em alguns dos comentários e pensamentos de Ramos, na sua tentativa de construir uma narrativa sobre as vidas de Furtado, Portacarrero, Lurdes, Rita e Mara:

> África seria um aspecto da história do império colonial, talvez Lurdes Nogueira de Castro recordasse a primeira cerveja bebida na restinga, uma Nocal, ou uma Skol, ou uma Cuca, não se lembrava, ou talvez recordasse o voo da avioneta sobre os prédios cinzentos e descoloridos de Luanda – mas tudo isso era apenas um aspecto da história do império colonial que ficaria perdido entre recordações de famílias desfeitas, adultérios, traições, aventuras, tentações. (VIEGAS, 2007, p. 90-91).

Nota-se uma espécie de contraponto entre a noção de "aspecto da história colonial" e os elementos típicos da vida das pessoas que, de fato, estiveram na África e fizeram a história propriamente dita. A primeira referência alude a um ideal de história que se apega exclusivamente às "macroestruturas", a chamada "história oficial", e que pode ser entendida como a "história dos vencedores", uma vez que sua preocupação cientificista é estabelecer elos de causalidade entre "fatos históricos", utilizando, conforme afirma Benjamin (1987, p. 231), "[...] a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio". Vincula-se, portanto, a um ideal determinista de história na qual os "resultados" têm um peso desproporcional pelo simples fato de que os acontecimentos são vistos sob a perspectiva de seus produtos, de suas consequências; é, logo, uma visão que se direciona para a construção de uma história totalitarista e fechada, unívoca, que exclui aquilo que, do ponto de vista da finalidade, não faz sentido ou é incoerente. Preocupada primordialmente com a generalidade, e fundada num pensamento que privilegia a abstração e a análise do "grande esquema das coisas", não é de estranhar que ela exclua o homem comum, a massa das pessoas. Contrariamente, o que interessa ao detetive é a vida miúda, a história dos indivíduos, dos personagens específicos que ali estiveram, não na tentativa de contar a história dos portugueses na África, mas no intuito de recompor a vida, a história de Furtado e, consequentemente, daqueles que se relacionaram com ele. O contato dos detetives com essas vidas, nos romances de Viegas, é o que, segundo Castro, leva-os a:

> […] to reflect not only on the lives of their victims, but also on their own. It is in these reflections, and the feelings they engender, that the detectives' responses and interpretations of the world around them emerge. These are melancholic and elegiac, as piece-by-piece the failed lives of men of their own generation, with similar failings and the same hopes and aspirations, emerge. As George Grella observed of the hard-boiled novel, for the detectives the successful investigation becomes a type of defeat through its revelations.[49] (CASTRO, 2006, p. 128-129).

Nessa chave de pensamento, a guerra na África avulta porque, a despeito de marcar o fim do império português (acontecimento realçado em qualquer história do país e das nações africanas colonizadas), é um fator que tem influência direta na vida dos portugueses (e dos africanos), e não apenas como um desenvolvimento natural do capitalismo, que apontava, desde o século XVII, para o anacronismo dos impérios coloniais ibéricos (RATO, 1983; PRADO JR., 1980). A história de Álvaro Furtado, tal como recomposta por Ramos, é particularmente instigante porque, de uma maneira ou de outra, revela alguns elementos sintomáticos do contexto português da década de setenta, especialmente, no que se refere à questão do colonialismo/pós-colonialismo, por se tratar de um personagem que, em princípio, não toma como sua a guerra colonial (ele não se dispõe a ir defender o Império[50]) e que, por isso, tem sua vida transformada, mas ainda porque, no final das contas, acaba indo à guerra, mesmo que, para ele, ela não tenha sentido algum.

A história de Furtado desperta em Ramos empatia, em parte, pelo fato de ambos parecerem compartilhar o sentimento de que, conforme detectam Eunice Cabral (2003) e Maria Alzira Seixo (2002) em textos sobre Lobo Antunes, não se ganha nada com a guerra, exceto uma aguda consciência de perda, perda da vida que se tinha antes (das aspirações e sonhos futuros), mas também, em certa medida, da redução da "porção de humanidade no indivíduo", causada, por um lado, pela violência e, por outro, pelo "[...] misto de malogro e de oportunismo que a guerra produz em todos os sentidos" (SEIXO, 2002, p. 502), o que torna a experiência da guerra, nos termos de Cabral (2003),

---

[49] "[...] refletir não apenas sobre as vidas das vítimas, mas também sobre as suas. São nessas reflexões, e nos sentimentos que a elas se relacionam, que emergem as respostas e as interpretações de mundo dos detetives. Elas são melancólicas e elegíacas, pois nelas emergem peça por peça as vidas fracassadas de homens de suas próprias gerações, homens com suas mesmas falhas, esperanças e aspirações. Como observou George Grella a respeito dos romances *hard-boiled*, para os detetives, o sucesso da investigação se revela uma espécie de derrota devido a suas revelações." [tradução nossa].

[50] Essa noção, amplamente, difundida merece cuidado, principalmente, porque tende a surgir num contexto posterior à perda das colônias em que todos (ou quase), ao que parece, se opõem às atividades imperialistas. A negativa de participar da guerra, embora por si só possa ser tomada como uma afronta ao Império, muitas vezes, pode não se dar como uma posição consciente frente a ele.

debilitante, ou até mesmo humilhante. Esse sentimento, em Ramos, manifesta-se na seguinte afirmação:

> Quando eu era novo [...] [havia] a revolução toda para fazer. [...] No meu caso, vim da guerra em 1972 disposto a não morrer mais, já tinha morrido o bastante, e não havia banho de água a ferver que tirasse o cheiro da terra alaranjada de Gabu ou de Bafatá, o cheiro da pólvora, o cheiro da creolina a desinfectar corredores de hospital, eu não queria morrer mais. Morre-se muito hoje em dia, e por motivos cada vez mais comuns, e por isso, quando me falaram em morrer pela revolução, achei que as coisas tinham ido longe demais, comecei a cozinhar todos os dias, glória dos pequeno-burgueses. (VIEGAS, 2007, p. 38)

Observa-se o crescimento de um pessimismo desencadeado pelo que, provavelmente, Benjamin (1983, p. 115) chamaria de "experiência radicalmente desmoralizada", que é a do não sentido e da banalização da morte e, consequentemente, da vida. Aliás, a leniência à violência é assustadora e confirma a ideia de que a mentalidade das pessoas adapta-se a situações cada vez mais impensáveis (LINS, 1990, p. 39) e que mesmo as violências mais atrozes não têm mais o mesmo impacto na sensibilidade das pessoas.

No caso de Ramos, ao que parece, a resposta a essa "humilhação", paradoxalmente, se dá, por um lado, por um distanciamento em relação à morte, que implica uma espécie de conformação (ainda que crítica e "sentida"), de inação frente ao *status quo,* de um recolher-se a seus próprios afazeres, contentando-se em viver, nos termos de Castro (2006, p. 126), uma vida confortável em termos materiais, mas conquistada de tal maneira que parece implicar como que a "venda" (ou a perda) da sua alma – talvez aí tenha origem o desencantamento e até mesmo certo cinismo que caracterizam o personagem; e, por outro, por uma aproximação à morte, devido ao seu trabalho como detetive, cujo objetivo é, justamente, o de conferir a ela algum sentido, de salvar a história dos mortos do esquecimento, da sua banalização. Merece destaque, portanto, essa percepção de Ramos no que diz respeito ao modo como a guerra destrói vidas e sonhos, inclusive daqueles que não pretendem tomar parte direta na luta. Essa visão do detetive ganha relevo se tivermos em mente o contraponto que se estabelece entre a imagem de Furtado e de Portocarrero, tal como construída por ele. Isso porque o advogado servia como uma espécie de representante da "história dos vencedores", seu objetivo não era efetivamente vencer a guerra, mas lucrar com ela, tirar o máximo de proveito dela e do pouco tempo que restava aos negócios do Império. Se, para Furtado,

a convocação para a guerra representou o fim da vida como ele planejara e como ele vivera e a experiência da guerra o transformou, embrutecendo-o, de certa maneira; para Portocarrero, ela foi uma oportunidade financeira, como se percebe nas considerações de Raul Gomes sobre sua relação com o ex-genro:

> – Custa-me ouvir esse nome, passados esses anos. Negociei coisas simples. Ele mantinha comissões elevadas nos contratos que me arranjava, porque, a falar a verdade, ele já não era bem militar. Passava os dias em Luanda, mas não era militar. Era meu agente. E eu o livraria da minha filha, uma vez que ele andava a namorar outra mulher, a sua actual mulher. Dinheiro, inspector. Simples. Normal. África no fim do império. E tinha outra condição, esse nosso contrato. Ele não podia ver outra vez a minha filha. Eu divorciei-os, inspector. (VIEGAS, 2007, p. 422).

Em parte, esse trecho só vem confirmar a imagem de Portocarrero indicada por Ramos. O contraponto das imagens projetadas pelas investigações, mas também pela intrusão do narrador na consciência dos investigadores, aponta para o fato – percebido por Castro (2006, p. 128) a respeito dos quatro primeiros romances policiais de Viegas – de que, embora a narração se dê, em grande parte, por um narrador observador (em terceira pessoa), o detetive, em especial nesse caso, direciona moralmente o leitor de uma maneira semelhante às narrativas policiais em primeira pessoa. Em outros termos, a simpatia que o narrador demonstra em relação à visão de mundo do detetive – que é tomado como um *médium* de narração privilegiado, na medida em que boa parte da história é filtrada pela sua consciência – colabora para que o leitor construa, ele também, uma imagem positiva de Furtado e uma negativa de Portocarrero, ou que ele simpatize com o primeiro e antipatize com o segundo. Esse aporte moral, esse papel de abalizador do caráter de outras personagens é, do ponto de vista do leitor, uma das consequências da constante aproximação do narrador em relação ao seu protagonista. A antipatia de Ramos em relação ao advogado, aliás, insinua-se desde o primeiro momento em que ele surge na narrativa, e que não é, contudo, o momento em que os dois se conhecem, pois ambos já haviam se encontrado na África, durante a Guerra de Libertação das ex-colônias portuguesas. Ao fim, além de tudo, essa "cisma" do detetive em relação a Portocarrero transforma-se em uma espécie de demonstração de seu instinto de investigador, uma vez que se descobre que ele foi o assassino de Furtado, logo, as suspeitas do investigador se provam certeiras.

Se Ramos fornece a âncora moral a respeito do advogado, no que diz respeito a Raul Gomes as coisas não são diferentes. Se Portocarrero é apontado como um

oportunista, sem escrúpulos, Raul Gomes surge, no romance, como o protótipo do "africanista", do colonizador, do explorador, o que faz com que o detetive tenha uma postura extremamente crítica a seu respeito: "A camisa tinha ficado amarrotada [...] Jaime Ramos pensou se ele gostaria de ter um criado preto para ajeitar-lhe a roupa, mas isso seria um exagero, apesar de tudo." (VIEGAS, 2007, p. 427). De uma maneira ou de outra, o que é ressaltado por esse pensamento de Ramos – e já havia sido destacado pela narração do próprio Gomes sobre o "acordo" com seu ex-genro – é justamente a mercantilização de todas as relações humanas que, como afirma Marx (1999, p. 10-11), é produto de uma burguesia que desmantelou os laços complexos e variados que uniam os vassalos a seus "superiores naturais", substituindo-os pelo "laço frio do interesse" e do pagamento à vista. Trata-se, portanto, conforme esclarece Berman (1986, p. 108), de uma transmutação de valores, pois, antigas noções como "dignidade" e "honra", entre outras, são, na verdade, trazidas para o âmbito do mercado, onde ganham etiquetas de preços, transformando-se em mercadorias. A partir daí, tornam-se "valiosas" aquelas condutas que forem economicamente viáveis, logo, tudo é permitido, desde que resulte em lucro financeiro.

Gomes, entretanto, parece ter alguma consciência de que sua vida se construiu a partir da exploração de outros: "Fui um filho da puta. Mais nada. Desde o século XVI, salvo erro, que somos filhos da puta, juntamente com os ingleses, os holandeses, os espanhóis, os franceses. A princípio fomos filhos da puta com a mania das grandezas. Depois, fomos só filhos da puta. [...]" (VIEGAS, 2007, p. 421). Essa *mea culpa* do pai de Rita parte de uma primeira pessoa para, na sequência, contextualizá-la e, em certo sentido, diminuí-la por meio da pluralização, ou seja, o sujeito individual transforma-se em coletivo, e a responsabilidade, antes dele, é atribuída também aos portugueses (como povo) e aos outros países europeus imperialistas.

A essa visão negativa da colonização, no entanto, deve-se fazer, primeiro, uma constatação: ela se dá num momento em que as colônias não existem mais como tais e em que o próprio discurso oficial repudia – de maneira semelhante ao que Stuart Hall (2003, p. 63-64) nota no contexto inglês – o "Império", e o país parece sofrer de uma "amnésia coletiva" no que tange à exploração das colônias. Nesse sentido, ressalte-se o assombro de Eduardo Lourenço (1991, p. 42) ao perceber a apatia com que os portugueses receberam a "[...] abrupta [?] derrocada desse Império", como que se "[...] jogou num lance de dados em que [...] *a imagem imperial portuguesa* não tem papel algum (salvo negativo) toda essa mitologia que serviram durante treze anos, *invertendo-*

a num só dia e fazendo dessa inversão o [...] *ajustamento de Portugal a si mesmo*" (p. 44). Segundo, a observação de como ainda persiste arraigado o discurso oficial que, durante muito tempo, se ocupou em legitimar a colonização, o império:

> Prédios que deixámos a meio, pois a meio ficaram, a apodrecer. Hortas nas traseiras das casas, jardins, tudo, tudo desgraçado. [...], mas nós ganhávamos aquilo, não que me interesse. Cada um na sua terra, não é verdade? Mas que eles ficaram a perder, lá isso ficaram. Eu não era de lá, mas tenho pena do pessoal que veio, uma mão à frente e outra atrás, tudo deixado naquela desgraça. (VIEGAS, 2007, p. 159).

Percebe-se, no discurso de Pedro Luís, companheiro de tropa de Furtado, uma visão extremamente calcada nos padrões do discurso imperialista que, entre outros fatores, explorou a ideia de que os portugueses faziam, na realidade, um favor aos locais colonizados, uma vez que tomavam para si a tarefa de "[...] ajudar os mais atrasados a diminuir esta defasagem" (CUCHE, 1999, p. 22). Tal perspectiva, durante muitos séculos, contribuiu para a legitimação da colonização, pois servia para deslocar o foco da exploração econômica e social das colônias, destacando o "projeto civilizatório"[51] que iria tirar esses povos da ignorância e da barbárie. Esse pensamento expressa-se no discurso paternalista de Pedro Luís, para quem, ao que parece, os portugueses levaram, de fato, a civilização à África, e quando retornaram trouxeram-na de volta com eles. Além, evidentemente, da noção de que foram os africanos que perderam com a sua libertação. Ademais, descreve a retirada dos colonos portugueses que estavam na África como uma lástima (uma vez que tiveram que sair quase que fugidos), esquecendo-se, entretanto, de que, em grande parte, essa descolonização abrupta deve-se a uma falta de assistência do governo português em relação aos seus cidadãos.

Se a fala do companheiro de exército de Furtado revela um discurso anacrônico e conservador, influenciado ainda por uma visão imperialista de mundo, destaca-se também, em *Longe de Manaus*, o avesso dessa moeda, ou seja, a presença de uma contra-imagem do empreendimento colonizador:

---

[51] No contexto português, para se ter uma visão de como esse processo de legitimação do imperialismo fez escola e encontra ecos ainda em tempos atuais, basta retomar as reflexões de António Quadros acerca do projeto colonizador português: "Uns têm salientado mais os aspectos heroicos ou evangelizadores da empresa dos Descobrimentos, do Povoamento e das Conquistas ultramarinas, que iriam abrir caminho ao homem europeu para os longínquos continentes então desconhecidos, que eram a África ao sul do Saará, a Ásia, a Oceania e as Américas. Outros, os seus aspectos mercantilistas e económicos. Esta faceta essencial, a de uma empresa fundadora de uma civilização ecuménica, uma civilização da fraternidade universal sob a bandeira da pomba ou do Espírito da Verdade, tem sido por demais ignorada." (QUADROS, 1989, p. 46-47).

> Ele não sabia se tinha antepassados vivos no Brasil, mas era provável que ainda tivesse, pelo menos um tio desaparecido, um tio que enlouqueceu no meio de pretas do Pernambuco ou que se perdeu para sempre nas fronteiras do Pará, não sabia. [...] O tio vivera no Rio de Janeiro, ninguém sabia se estava vivo ou se morrera indigente, pobre como os pobres do Brasil, ou velho e abandonado por uma mulher mais jovem que lhe roubara as contas bancárias – um cenário muito diferente daquele retrato dos portugueses que enriquecem e contam aventuras do Rio de Janeiro. (VIEGAS, 2007, p. 231-232).

A história do tio de Jaime Ramos em muito se afasta da imagem – por muito tempo propagada pelo governo luso – do português aventureiro, ousado, conquistador, destinado à grandeza. Mais uma vez tem-se a contraposição da história dos vencidos com a dos vencedores, porque realça os que são suprimidos pela história que exalta os grandes feitos. Opõe-se a ela a história de pessoas comuns que levam a vida como podem e que, como tais, estão propensas a todo tipo de desgraças, alegrias, decepções, etc. É dessa maneira que a narrativa de Viegas acaba por construir um panorama da vida portuguesa no mundo, principalmente nas ex-colônias africanas e no Brasil, ou da vida daqueles que, tendo estado (vivido, nascido) nessas localidades, vêm ou retornam a Portugal. Nesse sentido, cabe ressaltar a história de Shirlei, brasileira que vai tentar a vida na Península Ibérica e se vê obrigada a trabalhar como dançarina e prostituta para se sustentar. A própria presença da brasileira em terras lusas pode ser entendida segundo a lógica pós-colonialista, pois, em certa medida, coloca em foco a questão – notada por Hall (2002, p. 81) a respeito de ex-colônias libertadas após a II Guerra Mundial – de que Portugal, também em relação ao Brasil, não consegue deixar para trás as consequências do imperialismo, ainda que a independência brasileira tenha ocorrido no século XIX.

Um dos problemas mais óbvios associados ao processo de colonização – em especial no caso da chamada colonização de exploração – é o subdesenvolvimento econômico das colônias, o que tem gerado, em épocas de globalização, um movimento de pessoas da periferia para o que, por muito tempo, foi o "centro". Nos termos de Stuart Hall (2002, p. 81), "Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, [...] as pessoas mais pobres do globo [...] acabam por acreditar na "mensagem" do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os "bens" e onde as chances de sobrevivência são maiores.". A ideia expressa no final do argumento de Hall – e provavelmente presente no pensamento de Shirlei – não deixa de assumir um tom irônico se lembrarmos que a brasileira foi brutamente assassinada.

Aliás, como recorda o estudioso jamaicano, é comum que os imigrantes sejam expostos regularmente aos mais variados processos de exclusão social, desde o racismo

informal e institucional, até a condições de vida precárias, uma vez que, de acordo com Hall (2002, p. 64), "Em termos gerais, a maioria se concentra na extremidade inferior do espectro social de privação, caracterizada por altos níveis relativos de pobreza, desemprego e insucesso educacional.". A situação de Shirlei Conceição das Neves não é muito diferente, fugindo da pobreza no Brasil, vai a Portugal com o sonho de uma vida melhor, encontrando, no entanto, um contexto não tão diferente daquele de que ela tentou se livrar: "[...] ela precisava de dinheiro. Conseguiu escapar de uma casa perto de Viana, onde lhe tinham ficado com tudo, passaporte, dinheiro, roupa, tudo, até os sapatos." (VIEGAS, 2007, p. 246). De maneira semelhante ao que ocorrera durante o período colonial, essa mulher é explorada praticamente de todas as maneiras possíveis, sendo-lhe roubada até mesmo a sua condição de cidadã (simbolizada, no exterior, pelo passaporte), num regime que, em muitos aspectos (se não em todos), assemelha-se à escravidão. Além disso, a sua morte acaba por enfatizar ainda mais um ressentimento por parte dos habitantes da ex-metrópole com relação à imigração dos povos colonizados. Essa visão, que em alguns casos beira o ódio, pode ser vislumbrada no momento em que o assassino desova o corpo da brasileira:

> Ele lembrava-se do lugar. Quando não havia tantos carros e a cidade tinha uma hora para dormir, aquele lugar era, digamos, um clássico. Grande taxa de ocupação dos bancos traseiros. [...] Uma grande indústria nascera pela cidade fora, antes nos bairros da periferia, no meio de descampados, à beira dos pinhais, rente ao rio, na encosta de um pedaço da serra, vivendas transformadas em pistas de dança, mulheres de todo lado, Ucrânia, Brasil, República Dominicana, Haiti, Rússia, e mesmo da Galiza, da Venezuela [...]. A sua cidade transformara-se. Já não era a cidade da sua infância, da sua adolescência (VIEGAS, 2007, p. 153).

Observa-se, aqui, a invasão da subjetividade do assassino, procedimento que, conforme nos informa P. H. James (2002), é considerado uma espécie de tabu entre os escritores de policial, pois se pensava que quando ao leitor é permitido o acesso aos pensamentos do assassino, ele conta, em teoria, com uma vantagem em relação ao detetive no que tange à identificação do criminoso. Essa posição de muitos escritores e teóricos do gênero vem, contudo, sendo constantemente desafiada pelas obras policiais; veja-se, por exemplo, *O Xangô de Baker Street* (1995), em que se detectam, em várias passagens, os pensamentos do *serial killer*, ou *O assassinato de Roger Acroyd* (1926) e *Bufo & Spallanzani* (1986) em que o criminoso é, na realidade, o próprio narrador. Nesses romances nota-se um constante processo de manipulação da informação para

que a exposição da interioridade dos personagens, embora forneça indícios para a compreensão de sua personalidade, não revele a sua identidade. Nesse sentido, esses romances vão ao encontro da posição de James, mais um autor a questionar esse "veto": "Será que o escritor não pode entrar em sua mente quando o assassino acorda de madrugada com as lembranças de algum evento traumático de sua infância, que ele pode explorar na criação de pistas e usar para dar alguma ideia de seu caráter?" (JAMES, 2002, p. 129).

A exploração das lembranças e pensamentos do provável assassino (um detalhe a ser notado é que o romance apenas nos mostra ele se desfazendo do corpo e o posicionando) nos dá a ideia de um sujeito que parece, em certo sentido, deslocado, que tem dificuldades em reconhecer como sua, de fato, a cidade em que cresceu. Dessa dificuldade surge a imagem de duas cidades que se sobrepõem e se contrastam: a tranquila e quase bucólica cidade da sua infância e a modernizada e industrializada com a que se depara agora e a respeito da qual demonstra uma relação conturbada. Além disso, o contraponto entre essas duas imagens da cidade dá conta das profundas mudanças em curso na sociedade portuguesa nas últimas décadas (1970-2010), em especial no que diz respeito ao processo de "europeização" de Portugal com o ingresso do país na União Europeia. Essa representação da imagem da cidade corrobora o que diz Castro (2006) em relação ao romance do escritor português:

> […] represent a microcosm of the profound changes occurring in Portuguese society after the downfall of the dictatorship. […] A parochially rural, religiously observant and socially conservative country suddenly found an urban capitalist, morally secular society in rapid transmutation in its midst.[52] (CASTRO, 2006, p. 123-124).

Estabelece-se no romance, portanto, uma tensão entre esses dois campos de força, um conservador e outro modernizador, que se expressam, respectivamente, pela resistência à mudança, da qual Jaime Ramos é uma espécie de porta-voz; e pela imposição da modernização que comparece quase que como uma força invisível e incontrolável (quando não como uma determinação de cima, hierarquicamente falando) que surge sem pedir licença e ameaça tradições e costumes. Nesses momentos é que o cetismo, a ironia e o humor negro do detetive atingem seu pico, como se vê no

[52] "representa um microcosmo das profundas mudanças que ocorreram na sociedade portuguesa depois da queda da ditadura. [...] Um país bairrista, rural, religioso e socialmente conservador de repente se defronta, em seu interior, com uma sociedade urbana capitalista, moralmente secular em rápida transmutação." [tradução nossa].

momento em que trocam sua cadeira por uma nova, preta, de pele, que, segundo o encarregado, se declina assumindo várias posições, ao que ele responde: "É disso que eu preciso [...] Uma polícia que se moderniza dessa maneira tem meio caminho para o trabalho melhorar. O crime está com os dias contados." (VIEGAS, 2007, p. 126-127). No caso do assassinato de Shirlei*, Longe de Manaus* parece deixar a impressão de que a sua escolha como vítima, por parte do criminoso, se dá justamente porque ela, em certo sentido, representa essa modernização que vem transformar a cidade e que oferece oportunidades de trabalho aos mais variados ramos de atividades, inclusive a indústria e os negócios noturnos.

Em contrapartida à história dos que migram para Portugal em busca de uma vida melhor ou de condições menos miseráveis, inserem-se as histórias daqueles portugueses anônimos que partem para outros lugares, nos termos do narrador, "[...] pessoas que não tem nada. Que desaparece porque está cansada. Que volta para o Brasil porque não tem vida deste lado do mar" (VIEGAS, 2007, p. 191). Se eles representam, como foi dito anteriormente, o outro lado da história oficial, a história dos esquecidos, em *Longe de Manaus*, no entanto, o que ainda se encontra é justamente uma espécie de celebração desses emigrantes portugueses que, em certo sentido, corrobora a ideia oficial. É o que se percebe na entrevista de Viegas a Antonio Gonçalves Filho (2007, p. D11), quando diz que "[...] a solidão portuguesa tem a ver com a procura da felicidade longe de Portugal, esse tem sido o destino de muitos portugueses [...] os portugueses são geniais quando estão fora do país, são inventivos, mais cosmopolitas, menos presos à 'terrinha'.", mas também no discurso dos personagens: "Os portugueses que não querem voltar a Portugal, lembra-te deles, alferes Ramos, porque são fodidos, miseráveis ou heróis que nunca se rendem, vão de um país a outro sem passarem por Portugal. E o ódio que lhe têm, a Portugal, ou o desprezo" (VIEGAS, 2007, p. 211).

Tal posicionamento coloca-nos frente a um ambíguo diálogo com a "mitologia portuguesa", porque se, por um lado, se assume a miserabilidade de Portugal, que obriga seus habitantes a procurarem melhores possibilidades fora de sua terra natal; por outro, afirma-se ainda a vocação expansionista portuguesa. Sob certo sentido, o romance de Francisco José Viegas parece encenar a proposição de Eduardo Lourenço (1991, p. 19) segundo a qual na imagem que os portugueses fazem de si mesmo conjuga-se uma "consciência de uma fraqueza intrínseca" com um "complexo de

superioridade", de grandeza, que, embora não tenha sua origem no expansionismo marítimo[53], durante muito tempo, se utilizou dele como argumento.

Talvez até seja possível estabelecer um paralelo entre a imagem dos portugueses que *Longe de Manaus* projeta e aquela que Lourenço observa em Portugal durante o século XIX, primeiro período, de acordo com ele, em que a imagem dos portugueses como "povo com vocação autônoma" é posta em causa. Esse questionamento, ainda segundo o crítico, corresponde a uma época em que, como ocorre atualmente, Portugal passou a ter um maior contato com a Europa, cuja "civilização" passa a ser invejada e desejada, resultando numa visão depreciativa da portugalidade entendida como um "[...] arremedo grosseiro da existência civilizada" (LOURENÇO, 1991, p. 24). Como um escape dessa imagem, Portugal "[...] descobre a África, cobre sua nudez caseira com uma nova pele que não será apenas imperial, mas imperialista." (p. 24-25). Essa fuga, essa procura da grandeza ou escape da mediocridade no exterior está ainda presente no romance de Viegas, embora, segundo nos parece, ela já não seja mais tão irrealista, pois nela está expressa, de maneira inevitável, a marca dessa fragilidade, da miserabilidade. Em outros termos, ela não é simplesmente um subterfúgio para esconder o que se é numa roupagem de grandeza, pois agora aponta para uma leitura crítica da mitologia portuguesa:

> Encontram-se portugueses por todo o lado e diz-se que isso acontece porque somos ousados, aventureiros, mas eu acho que não é bem assim. É por timidez. Timidez de viver na nossa própria terra, na nossa própria casa. Então partimos pelo mundo fora. Quando chega a hora de voltar, não queremos voltar, temos vergonha de encarar a gente que ficou, este mundo pequenino. (VIEGAS, 2007, p. 392).

O que se questiona nesse fragmento seria equivalente, nos termos de Lourenço, a "[...] pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder se convencer que se transformara em grande nação." (1991, p. 19). A crítica se dá mediante o desmascaramento dessa megalomania, desse espírito aventureiro, conquistador, da noção de "povo eleito", a que se acrescem, ainda, os resultados em certo sentido perversos dessa mitologia. É, segundo esse ponto de vista, que a ideia de "timidez" se faz presente, ela se insinua como o resultado direto do peso dessa

[53] Segundo o crítico português, esse complexo de superioridade tem sua origem no próprio nascimento de Portugal que, nas suas palavras, "[...] sempre apareceu, e com razão, como da ordem do *injustificável*, do *incrível*, do *milagroso* [...] o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro mais alto, qualquer coisa como a *mão de Deus*." (LOURENÇO, 1991, p. 18-19).

megalomania, ligando-se, portanto, a um retraimento do sujeito em relação à "sede" de grandeza que acompanha a história portuguesa, como se o indivíduo luso se intimidasse frente a essa demanda e buscasse refúgio em qualquer canto que não exigisse que ele seja o que não é, ou o que não quer ser, ou, tão somente, que não lhe cobrem tanto. Esse pode ser também o motivo pelo qual ele não retorna, o receio de enfrentar aqueles que esperam demais dele, a fuga da exigência de grandeza.

Anteriormente afirmou-se que uma das principais características da investigação realizada por Ramos é o recurso recorrente à imaginação. No entanto, a aproximação entre a figura do detetive e do biógrafo, sob determinada perspectiva, parece restringir a liberdade de invenção justamente porque a noção de biografia implica certa fidelidade à vida do biografado, que, entretanto, como nos informa Benito Schmidt (1998, p. 13), vem sendo questionada até mesmo no âmbito das ditas "biografias históricas", feitas por historiadores que durante muito tempo e por meio de diversos expedientes (crítica documental, quantificação) tentaram expurgar a ficção de seus textos, mas que, atualmente, passaram a ressaltar o papel da invenção no conhecimento histórico. Essa oposição entre biografia e invenção em alguma medida acerca o historiador do detetive porque, em ambos os casos, a acepção moderna desses termos está fortemente vinculada a um ideal determinista e cientificista de mundo. Boileau e Narcejac (1991), por exemplo, afirmam que quando o investigador se utiliza da lógica e da observação – armas do cientista – ele não se deixará enganar pelas aparências, pois irá dos efeitos às causas, deduzindo delas novos efeitos de modo a prender o criminoso numa rede de provas que não deixarão nenhuma dúvida sobre sua culpabilidade. Tal concepção, segundo os escritores franceses, implica a possibilidade de se explicar o mundo como se fosse uma máquina, desmontando-a para entender tudo o que acontece e, dessa maneira, até prever futuras reações e acontecimentos. Essa ideia aplica-se também ao homem cujas ideias e raciocínios "[...] são espécies de átomos ligados mecanicamente entre si" (p. 16-17). Essa visão de mundo, segundo a crítica de Ernest Mandel (1989, p. 39), representa a apoteose do pensamento analítico em sua forma mais pura.

A narrativa do detetive de *Longe de Manaus*, contudo, conforme temos tentado assinalar, parece se apoiar numa lógica diversa, que se relaciona com a experiência do detetive, sua capacidade de se colocar no lugar do outro e, por meio desse processo, depreender as ações, comportamentos, pensamentos, que seriam mais prováveis ou coerentes. Essa percepção assemelha-se, primeiro, à ideia do detetive como um leitor e, segundo, à sua contraparte, ou seja, à noção do detetive como um romancista. Quanto ao

primeiro aspecto, ressalta-se o seguinte trecho: "Jaime Ramos que teria que voltar as costas ao cenário de um crime e a um enredo que gostaria de acompanhar." (VIEGAS, 2007, p. 259). Pode-se depreender, aqui, uma aproximação entre o investigador e o leitor de romances, o espectador de novelas, entre outros. Aliás, é possível dizer que esses enredos atiçam nele o mesmo tipo de "interesse", uma espécie de curiosidade e de vontade de entrar em contato com as histórias de outras pessoas, outros seres, de incorporar à sua experiência as vivências alheias, de nelas se perder e se encontrar. Além de se colocar como leitor literário, nota-se, novamente, a ideia – necessariamente relacionada a esse posicionamento do detetive – de que a vida das pessoas e o mundo, consequentemente, podem ser vistos como um grande romance, podem ser organizados como uma narrativa:

> O pai nunca fez perguntas, ou teria ido vê-lo ao telhado? Perdi um filho, um covarde, o pai podia dizer isto na taberna. Teresa, Teresa Cremilde teria subido ao telhado alguma vez? Sim. De certeza. [...] Cambada de paneleiros, disse o pai. Ah, Joaquim, deixa-me mijar na rua, que eu já estou com a vida fodida, disse ele [...] Fui um desertor, agora quero ir à guerra. Quero ir à guerra onde a guerra é mais guerra e onde se morre bastante, tenho a vida toda fodida. Portugal feito merda e eu a inventar o passado de Álvaro Severiano Furtado, pensou o inspector Jaime Ramos. (VIEGAS, 2007, p. 148).

Há, pelo menos, três pontos a se considerar no fragmento acima. Primeiro, como, por meio da invasão da consciência do personagem, se dá relevo às dúvidas dele a respeito da história que ele vem tentando montar e como essas dúvidas cumprem um papel fundamental na construção da sua narrativa. Segundo, como os personagens do romance são tratados pelo detetive como personagens de romance, ou seja, como, a partir de alguns traços fundamentais recolhidos de depoimentos, ele projeta as ações que seriam coerentes com aquilo que se sabe deles. Sintomática, nesse sentido, é a imagem do pai de Furtado, que foi contra a deserção do filho e quem, por meio de outros, conseguiu o seu "perdão" desde que ele se entregasse. Ele é sempre representado como um conservador que punha a "honra" da família acima do bem estar do filho. Na construção da imagem de Glória, por outro lado, destaca-se sempre como ela se coloca ao lado do irmão, levando para ele, durante todo o tempo em que ficou escondido, o que comer. Seu posicionamento político é oposto ao do pai, uma vez que tomou parte nas FP-25, o que, ao que parece, pode estar relacionado tanto aos acontecimentos que afetaram o irmão, quanto a uma oposição ao pai. Terceiro, a noção de "inventar o passado" que, teoricamente, se opõe seja à ideia do detetive como cientista, seja à de

biógrafo e cuja premência no romance vai levar a outra analogia, mais próxima ainda da noção de leitor literário e de autor de histórias:

> [Ramos] Omitiu as lágrimas de Fátima, mas isso não fazia parte das declarações da mulher. Também não descreveu seu olhar de animal assustado e ferido, encurralado diante da notícia da morte de Shirlei, mas Isaltino de Jesus era um razoável novelista, ele saberia interpretar os silêncios e as omissões, bem como os sinais que Jaime Ramos deixava à solta durante a narração. (VIEGAS, 2007, p. 259).

Novamente, aqui, comparece o binômio autor/leitor, pois Ramos se coloca como o produtor de um relato acerca de sua conversa com Fátima no qual se ressalta justamente o processo de seleção, por parte do emissor, do que deve ou não entrar na narrativa. Desse modo, o detetive compreende na sua narração tudo aquilo que foi dito pela namorada de Corsário das Neves, deixando de lado, no entanto, o seu choro e alguns gestos significativos. Ramos pressupõe, todavia, que, em sua recepção do relato, Isaltino de Jesus seja capaz de reintroduzir tanto o choro como os gestos na narrativa por meio de alguns sinais que espalhou pela história. Note-se que, ao destacar essa capacidade no seu subalterno, o investigador não diz que ele é um bom detetive ou ainda um leitor perspicaz, pelo contrário, chama-o de "razoável novelista". Sugere-se, assim, uma espécie de identificação entre autor (novelista) e leitor enquanto produtores de sentido, sendo que ao segundo é dado um papel tão importante quanto ao primeiro, embora, em termos práticos, aquele dependa deste.

Tal concepção do papel do leitor aponta para a ideia, fundamental para autores da chamada Estética da recepção, de que, conforme afirma Luiz Costa Lima (2002, p. 26), "[...] o significado do texto literário é engendrado no processo de leitura (*ibidem*, [Iser,1970 p.] 229), o que significa que o texto não é "expressão de algo outro" (*ibidem*, [p.] 230), anterior e independente dele". Em outros termos, significa situar o leitor como um co-autor, no sentido de que é ele que atualiza e dá vida, por meio da leitura, ao texto. É trabalho do leitor, então, ler também os "silêncios e omissões" ou os chamados "lugares vazios" do texto entendido como, ainda segundo Lima (2002, p. 26), "[...] uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa.".

Essa atitude frente aos textos e, consequentemente, frente ao mundo é a que Ramos passa a exigir de si mesmo e a entender como a que se deve esperar de um detetive, mesmo que isso signifique não ser um investigador propriamente dito. Nesse

sentido, é significativa uma das frases de Osmar ao policial português: "Todos os dados estão nesta pasta, Ramos, e o que não estiver, você sabe, é necessário inventar, corrigir a própria realidade, se for preciso" (VIEGAS, 2007, p. 357). A frase do detetive brasileiro é precisa com relação ao que é necessário para o português, de fato, resolver o crime. Nesse caso, em particular, corrigir a realidade significa emendar os textos sobre ela, os relatos que a determinam, ou seja, especificamente, os documentos oficiais: "E agora muitas coisas se esclareciam: Salim não nascera em Manaus, ao contrário do que diziam os registos, mas noutro lugar muito distante dali" (p. 358). Pensando desse modo entende-se a ideia de Ramos (p. 172) de que é a partir da mesa do legista que a morte se torna definitiva, ou seja, quando ela se torna um relatório, uma narrativa oficial que determina a morte porque tende a se impor como "a verdade", impondo-se sobre outras versões. É, no entanto, essa violência da verdade oficial que o romance vai mostrar que deve ser revista.

Observa-se, dessa maneira, um movimento em *Longe de Manaus* que, partindo da relação entre detetive e biógrafo, chega, por fim, à relação com o romancista (ou novelista). Poder-se-á dizer, com alguma reserva, evidentemente, que se trata de um percurso que vai no sentido da ficcionalização, da invenção, da imaginação, na medida em que o romance (ou a novela) tem maior liberdade de criação em relação à "realidade". Entretanto, nota-se também um movimento contrário, ou seja, que parte da ficção e se torna "realidade"[54], e que tem seu ponto alto no descobrimento de pormenores da vida de Rita Pereira Castro, cuja história – fundamental para o entendimento dos motivos que levam ao assassinato de Álvaro Furtado – assemelha-se a uma novela:

> Como nos romances de Camilo Castelo Branco, como nas novelas antigas, como nos folhetins passados nos conventos. A filha de um homem rico engravida de um homem pobre, um criado apaixonado. O pai envia-a para um convento onde ela dá à luz. A morte vem castigá-la mais tarde, por intervenção divina, e o criado é enviado para o degredo ou foge para o Brasil. Para que não fale, o pai da jovem entrega-lhe algum dinheiro, na condição de que não volte àquela casa nem suje o nome da família desonrada com a ameaça da denúncia. Ele, sem dignidade nem honra, aceita o dinheiro e desaparece para sempre.
> - A história é essa – disse Jaime Ramos. Ramiro concordou, com um aceno. (VIEGAS, 2007, p. 435).

[54] Mesmo que, aqui, essa noção possa estar restrita ao mundo e, consequentemente, à "realidade" que o romance cria.

A referência a Camilo Castelo Branco é importante não só porque se nota um instigante paralelo entre a história de Rita e a de certas narrativas do escritor português[55], mas também porque coloca em foco algumas questões fundamentais que devem ser discutidas. A primeira delas, certamente, é essa dupla dinâmica que a obra contempla: por um lado, uma investigação que, na tentativa de descobrir os fatos, utiliza-se de mecanismos da ficção, da invenção, da imaginação; e, por outro, uma "novela"[56], uma história tipicamente ficcional, que se revela como verdadeira. Ambos os aspectos se complementam e surgem, no romance de Viegas, como uma espécie de elogio ao trabalho do detetive, ao mesmo tempo em que como um questionamento das fronteiras entre ficção e realidade. Nesse sentido, aliás, há que destacar que é possível estabelecer uma conexão entre o modelo de investigação adotado por Ramos e o próprio processo de criação da "novela" camiliana que, segundo Jacinto do Prado Coelho (1946, p. 522), procurava sempre partir de uma "história acontecida" e de caráter excepcional. Tal configuração remonta a uma pretensão (ou fingimento) de veracidade, de factualidade que, muitas vezes, adota uma ordem cronológica linear na tentativa de passar "[...] a impressão de completar as biografias [dos personagens] até onde lhe é possível" (COELHO, 1956, p. 525).

Estabelece-se, dessa maneira, novamente, um elo – no sentido inverso do que apontáramos antes – entre romance e biografia, uma vez que esta se encontra na própria origem daquela forma literária, pois, segundo Calligaris (1998, p. 48), "[...] é mais interessante constatar que o romance moderno começa como biografia ou autobiografia (de *Moll Flanders* a *Tom Jones* [...])." . Tanto na biografia, quanto no romance, o elemento central é, de acordo com Benjamin (1987, p. 212), "o sentido da vida" ou, nos termos de Calligaris (1998, p. 48), a transformação da *erlebniss* (experiência pontual, isolada) em *erfahrung* (experiência global, organizada de maneira a ter um sentido). Trata-se, portanto, antes de mais nada, de um meio de organização discursiva – ou de "ilusão retórica", nos termos de Bordieu (1998, p. 184) – que, como tal, se faz presente seja na obra de Camilo Castelo Branco e nas mais diversas biografias e autobiografias, seja no próprio processo de investigação de Ramos, ou ainda, no gênero policial. É o que se depreende da seguinte afirmação de Viegas em entrevista a Gonçalves Filho (2007):

---

[55] Entre elas, *Amor de perdição* (1862), que narra a história trágica do amor proibido entre dois jovens (Simão Botelho e Teresa de Albuquerque) de famílias rivais.

[56] Ao se referir às narrativas de Camilo Castelo Branco, Coelho prefere o termo "novela", em vez de "romance". Não fazemos, aqui, no entanto, tal distinção.

> [...] o policial constitui uma reinvenção do mundo a partir de uma tragédia (o crime) e de um drama (a necessidade de saber, a possibilidade de punir). [...] criar uma ordem na história para que exista, provavelmente, uma ordem no mundo. O romance policial, como forma literária burguesa, ordena o mundo. (GONÇALVES FILHO, 2007, p. D1).

Além de reforçar a ideia de que o romance e a biografia se configuram como uma maneira específica, fortemente arraigada na tradição literária, de ordenação do mundo, essa proposição de Viegas traz à luz o elemento que confere excepcionalidade à história daqueles personagens cuja vida o detetive tenta contar: o crime, mais especificamente, a morte, vista como uma tragédia e um drama. É ela que permite que a vida desses personagens – e, em especial, de Álvaro Furtado – seja vista como uma unidade, mas que também destaca essa vida diante das outras histórias possíveis e a coloca na pauta do dia do investigador. Nesse sentido, se o pendor das narrativas de Camilo Castelo Branco se funda, segundo as formulações de Jacinto do Prado Coelho (1946, p. 312), no enfoque de um amor "febril e combativo" ao qual sempre são colocados obstáculos e que, devido a eles, está sempre por um fio, findando na resistência passiva, na expurgação no convento ou nas "torturas da morte lenta"; o romance de Viegas estrutura-se sobre o drama da morte de um personagem que, por meio do processo de investigação, abre as portas para a aparição de histórias de outros, mas que têm em comum o fato de, como postula Castro (2006, p. 126), serem vidas fracassadas e desgraçadas ("broken, failed lives"). A descoberta, pelos detetives, de um enredo tipicamente camiliano, portanto, pode ser lido nessa chave de um "sentimento trágico da vida", porém, no contexto do romance de Viegas, ele desperta outra questão, talvez, mais significativa.

O paralelo entre a história de Teresa de Albuquerque e de Rita Castro, personagens de *Amor de perdição* e *Longe de Manaus,* respectivamente, acaba por colocar em foco as semelhanças entre os contextos em que essas mulheres se movem e, assim, por estabelecer uma relação entre a sociedade portuguesa contemporânea e a do século XIX. Pensando dessa maneira, o que mais chama a atenção é a permanência, na sociedade atual, de uma mentalidade extremamente retrógada que tende a ver a mulher como uma propriedade, seja do pai, seja do marido. No texto de Camilo Castelo Branco a posição de Tadeu de Albuquerque, como argumenta Coelho (1946, p. 326), se institui segundo um conceito de honra feudal que arruína a vida da filha a fim de manter inabalado o "nome" da família, correspondendo, então, a uma visão que implica o fato

de o pai ter direito a decidir o futuro da filha e, além disso, tratá-la como um produto (na medida em que seu casamento funciona como um dispositivo para aumentar os bens dos seus herdeiros). No romance de Viegas, a posição de Raul Gomes, pai de Rita, não é tão diferente, pois, vendo a filha e o marido envolvidos em um relacionamento que inclui casos extraconjugais, teme que o nome e os negócios da família sejam afetados pela repercussão desses *affairs*, e, desse modo, resolve "comprar" a filha de volta e mantê-la afastada da sociedade de maneira a evitar, também segundo uma concepção feudal, que a sua "honra" seja "manchada". Nesse sentido, observa-se, também aqui, um outro dado do conservadorismo (em confronto com certa modernização) que permeia a sociedade portuguesa e a põe, criticamente, par a par com o pensamento do século XIX[57].

Tal crítica é acentuada ainda pelo fato desse machismo/patriarcalismo – que, conforme nota Castro (2006, p. 132), se consolidou no ideal de casamento para a vida inteira, propagado por uma concepção católica de vida patrocinada pelo regime salazarista (além, de pela própria Igreja) – ser colocado em xeque numa sociedade que, cada vez mais, se põe no encalço do modelo de "civilização" ditado pelos países da Europa Central. Tal situação pode ser vislumbrada nos romances do escritor português pela complexidade das relações afetivas que incluem divórcios, relacionamentos estáveis não formalizados, etc. Nesse sentido, o próprio detetive Ramos é uma figura paradigmática, pois, divorciado de sua primeira esposa ("se divorciara, há seis anos" (VIEGAS, 2009, p. 41)), mantém uma relação estável com Rosa, sua vizinha do andar de cima, há mais de dez anos. Esse aspecto, aliás, é um dos elementos que o diferenciam do protótipo do detetive nas narrativas policiais, que seriam incapazes de amar, ou mesmo de manter um relacionamento. De qualquer maneira, como nos romances de Camilo Castelo Branco, as relações afetivas ocupam um grande espaço não só em *Longe de Manaus,* mas também na obra de Viegas como um todo.

Ganham destaque ainda maior porque tanto em *Longe de Manaus*, como em *Morte no Estádio* (1991), por exemplo, são os problemas nos relacionamentos que levam aos assassinatos. Desse modo, Henrique Praia Portacarrero separa-se de Rita de Castro (grávida dele), que é colocada pelo pai numa chácara em Amarante, tendo como "guarda" Álvaro Furtado que, na época, namorava com Mara. Após a morte de Rita, o

[57] O controle da sexualidade feminina, nas narrativas da segunda metade do século XIX, segundo Deonísio Silva (1996, p. 60-61), "[...] refletia um modo de produção da economia sexual que circunscrevia um lugar para a sexualidade feminina: o casamento, instituição posta, ideologicamente, a serviço de uma oligarquia rural que via nela a forma mais à mão para o controle da propriedade rural latifundiária.".

seu filho é deixado, junto com uma boa soma de dinheiro, com Furtado, que deveria criá-lo como se fosse seu. A morte de Furtado ocorre, principalmente, por ele escolher Portacarrero como o advogado que lavraria seu testamento. Entretanto, Portacarrero, em parte por ganância, em parte por outros sentimentos obscuros (raiva, ódio), mata não só o seu cliente, mas também seu filho, Salim, e uma funcionária de banco que havia descoberto a fraude por meio da qual ele se apossara do dinheiro de Salim.

Morte no Estádio, por sua vez, narra a intrincada história do relacionamento trágico entre um jogador de futebol, sua esposa, e suas amantes, em especial, a mulher de um companheiro de equipe. Nesse romance, em que Ramos divide o trabalho de investigação com seu amigo Filipe Castanheira – que também tem um relacionamento conturbado com Isabel Câmara Neves –, Filipe diz a Jorge Alonso[58]: "Porque você, em certa medida, é um gênio. Não matou a mulher e não quer matá-la" (VIEGAS, 2009, p. 268). Em certo sentido, o pessimismo com que os relacionamentos são tratados nessas obras aponta, de maneira semelhante ao que Ray Newman (1999) diz a respeito de Raymond Chandler, para uma falta de esperança no próprio futuro, além de assinalar, segundo Castro (2006, p. 128), um desencantamento sobre a sociedade em geral.

Dissemos acima que existe um modo romanesco de ordenar o mundo e que o detetive Ramos simpatiza com ele. Há que ressaltar, no entanto, que, principalmente quando se trata de uma narrativa policial, essa organização adquire um sentido muito peculiar, justamente porque inclui um aspecto desorientador. Em outros termos, o discurso próprio do romance parece alheio à transparência e à orientação linear dos fatos e, embora se destaque que o investigador trabalhe segundo uma cronologia linear, o texto de Viegas, como já demonstramos, prima pelo recurso ao desvio. Esse é, aliás, um dos aspectos que precisam ser realçados porque as narrativas policiais se constroem, muitas vezes, sobre um embuste. Conforme aponta Colmeiro (1994, p. 76-77) instaura-se a ilusão de que o detetive e o leitor compartilham os mesmos dados a partir da confusão entre a investigação do detetive e a relatada pelo narrador, sendo que, na realidade, o ponto de vista de ambos nunca coincide.

No romance de Viegas, essa relação entre detetive e leitor é constantemente posta em relevo, mas acaba por indicar, por contraste, a diferença entre o discurso do investigador e o do narrador, ou melhor, entre a narrativa da investigação (construída

[58] Jorge Alonso é mais um personagem recorrente nas narrativas que têm Jaime Ramos como investigador. Ele surge em *Morte no Estádio* como o dono do bar em frente do qual o jogador do Porto F.C. é morto. Esse bar irlandês, então, passa a fazer parte da rotina de Ramos que se torna amigo de seu proprietário.

por Jaime Ramos) e a sobre a investigação (construída pelo narrador) e que é, em última instância, o próprio texto de *Longe de Manaus*:

> Os chinelinhos são a melhor coisa que nos aconteceu nos últimos dias, e nós não sabíamos isso duas horas atrás. O Álvaro Furtado tem uns iguais no quarto dele. Durante as últimas horas decidi que havia uma história aqui [...]
> – Aconteceu o seguinte – disse Jaime Ramos. – O nosso Álvaro é um amigo de Shirlei. Conhece-a num bar. Imagina, em Viana do Castelo. É um protector, digamos. É natural que dormissem juntos de vez em quando. [...] O único elo é este: um par de chinelos. [...] No meu filme, ela é protegida de Álvaro Severiano Furtado (VIEGAS, 2007, p. 260-261).

Há dois pontos fundamentais aqui. Primeiro, a reiteração da figura do leitor como uma espécie de co-autor. O vinculo é entre dois produtores (ou criadores) de sentidos, do que resulta a visão do detetive, portanto, como aquele que constrói a história, que faz a relação entre diferentes vestígios ou rastros, traça entre eles um elo e, a partir daí, cria uma narrativa. Nesse caso, especificamente, a presença de chinelos do hotel *Holliday Inn* nos quartos de Furtado e de Shirlei permite a ele decidir que há uma ligação entre ambos, ligação que ele define nos seguintes termos: ela é uma protegida dele. Outros elementos contribuem, na verdade, para que o detetive conecte os dois[59], mas, no final das contas, o elo principal são os chinelos. Em especial porque, na verdade, os dois realmente se conheciam, como se comprovará depois. Chegamos, aqui, no entanto, ao segundo ponto fundamental: a suposição, a partir dos chinelos, de que ambos os casos estavam conectados, que o assassino de Shirlei e de Álvaro deveria ser o mesmo. Essa leitura se prova incorreta. Ramos vê na relação entre eles um motivo para o assassinato da brasileira, mas percebe, posteriormente, que essa é uma "superleitura", ou, em outros termos, que ele tinha lido mais nos indícios do que aquilo que realmente havia neles. Tanto é que todos os elementos relacionados com Shirlei estão ausentes da sua narração sobre o que, de fato, sucedeu com Furtado.

É exatamente essa questão que é colocada em foco pela obra: a história da brasileira transforma-se, no esclarecimento do caso, em um elemento supérfluo da narrativa de Ramos e, como tal, é excluído. Ela não está presente na história da morte de Furtado, embora esteja presente no processo de investigação (e de criação) de sua vida. Enquanto detetive, Ramos é um verdadeiro "sucateiro", mas enquanto construtor da

[59] Por exemplo, o fato de a brasileira conseguir escapar do bordel em que trabalhava em Matosinhos, bem como a intimidação que os donos desse estabelecimento sofreram e que Ramos deduziu que fosse obra de Furtado.

história oficial (dos autos, por assim dizer) seu relato se vê limitado pela exigência de concisão, de precisão, de causalidade. Seu texto acaba por ficar preso à linearidade, à imposição da ideia de que os fatos devam ser relatados segundo a ordem do mundo, da vida, ou seja, conforme uma visão quantitativa de tempo, da cronologia linear.

Em termos de *Longe de Manaus*, a própria conexão entre os dois casos surge como um elemento de dispersão, de desvio, na narrativa, justamente por contrariar a ideia de que todos os elementos presentes nas obras policiais devam estar vinculados à solução do enigma. Opõem-se, portanto, a narrativa do investigador e a do narrador, sendo que este surge como o verdadeiro narrador, no sentido benjaminiano, pois a sua história não se restringe aos aspectos que têm eficácia e cabimento, segundo um ponto de vista utilitarista. É nesse sentido que a relação entre "história do crime" e fábula, e "história da investigação" e trama, proposta por Todorov (1970, p. 97), adquire sentido, pois, segundo o teórico, a primeira, contaria o que efetivamente se passou, enquanto a segunda, a maneira pela qual o leitor veio a tomar conhecimento dela[60]. O problema dessa analogia, no entanto, está em não se ressaltar o papel que desempenha nela a manipulação e criação da intriga, como que o narrador constantemente desvia a atenção do leitor da resolução do crime para outros aspectos que, desse ponto de vista, seriam simples "distrações". Em outros termos, a objeção que se faria a Todorov é a de que ele não soube (ou não quis) entender que grande parte da arte do romance policial está aí: em como ele promete a resolução do caso, mas só a entrega no fim, mantendo-se graças à força da intriga e da narração.

A associação do assassinato de Shirlei e de Furtado pode ser vista como um elemento de desvio, de complicação, da investigação do detive e, consequentemente, do leitor, que fica à procura da conexão entre os crimes. Em certo sentido, ao final do romance, o leitor compartilha da frustração de Isaltino: "Tu queres que a morte de Shirlei tenha um sentido nesta história. Não tem. Há coisas que têm um sentido e coisas que não têm sentido nenhum, são apenas ruído, uma espécie de desvio." (VIEGAS, 2007, p. 445), e ainda, "Esquece. Às vezes há coisas que acontecem para desviar a nossa atenção, como se fossem pistas falsas que alguém espalha para nos atrapalhar a vida." (p. 452). Note-se, no entanto, que mesmo que Ramos advirta seu subalterno para o não sentido da morte da brasileira, já nos deparamos com ele tentando criar sentido para ela.

[60] Deve-se esclarecer, no entanto, que, nas histórias policiais, a fábula não compreende unicamente a "história do crime", mas também a "história da investigação", e que a ausência da "história do crime", no início da narrativa, é apenas um dos aspectos da trama de um texto policial.

Além disso, a ideia de que é algo para desviar a atenção é, na verdade, um elemento que desnuda um das estratégias discursivas do gênero policial, revelando a sua "maquinaria".

Essa particularidade de *Longe de Manaus* aproxima-se da noção de ruído permitindo outra relação com *Tratado das Paixões da Alma*, porque aqui, como lá, esse é um aspecto fundamental, na medida em que o ruído cumpre seu papel dúplice de, por um lado, turvar o relato, tornando-o mais difícil, mais arguto; e, por outro, confere-lhe uma maior densidade, exigindo mais empenho do leitor e prendendo mais sua atenção. No texto de Viegas, o ruído se constrói, seja pela exploração de uma característica do gênero policial, a presença de um elemento que chama a atenção para si, sem ser, todavia, importante para a resolução do enigma; seja pela fragmentação da narrativa, tanto na construção da trama, quanto no que se refere às deslocações temporais e espaciais, bem como pelo uso das mais diferentes consciências como veículos narrativos.

3. O outro lado do 221B

3.1. Onde Watson não tem vez

Em textos narrativos, conforme indica Mieke Bal (1990, p. 126), a noção de narrador se impõe como um elemento fundamental de análise, pois é a sua "identidade", o grau e a forma como se expõe na narrativa e as seleções por ele perpetradas que dão a cada texto sua especificidade. A esse conceito, ainda segundo a crítica holandesa, relaciona-se também a focalização, constituindo aquilo que se costuma chamar de "narração". É justamente esse aspecto, a narração, o ponto de partida para a leitura de *O Xangô de Baker Street* (1995) que se segue, pois acreditamos que uma aproximação ao modo de apresentação dessa obra permitirá o acesso a alguns dos aspectos primordiais de sua composição, em especial no que tange à sua relação com o gênero policial. Tendo em vista a argumentação de Bal, um primeiro fator que chama a atenção no romance de Jô Soares é a capacidade do narrador de captar e apresentar informações, que não se manifestam de maneira exterior, sobre os personagens:

> Procura um canto menos imundo para vomitar e ri da sua preocupação: "Como é para vomitar, por que não procurar o lugar mais sujo?" No fundo é por pura superstição. (SOARES, 1995, p. 12).
>
> Watson saiu da sala pensando que nunca vira telegrama mais longo. (p. 35).
>
> D. Pedro pensou em fazer um galanteio, dizer que nesses momentos de raiva ela ficava ainda mais linda (p. 40).
>
> "Guarda Velha. Isso é lá nome de rua?", pensou, neurastênico. (p. 51).
>
> [...] acenou o nobre devasso, pensando que a francesa, apesar da idade, ainda daria bom caldo. (p. 68).
>
> Albertinho, que mentia despudoradamente, quase disse que conhecera o detetive numa das viagens que fizera a Londres, mas conteve-se (p. 87).

Todos esses fragmentos podem ser lidos como intromissões do narrador no sentido de apresentar os pensamentos de diversos personagens: da prostituta, primeira vítima do *serial killer*, de Watson, de D. Pedro II, do delegado Mello Pimenta, do marquês de Salles, e de Albertinho, respectivamente. Embora sejam exemplos de um mesmo processo, essas imersões na subjetividade dos personagens se dão de modos distintos: na maioria dessas ocorrências a voz narrativa impessoal sumariza as considerações dos personagens, na primeira e na quarta passagens as vozes da prostituta

e do delegado se fazem presentes para trazer seus pensamentos. Apesar dessas diferenças, esse tipo de intromissão, por um lado, demonstra o alcance das informações de que dispõe o narrador que se utiliza da "penetração" (TACCA, 1983, p. 89-90) como artifício narrativo; e, por outro, colabora para a construção da imagem dos personagens, uma vez que o leitor tem acesso a suas opiniões, sentimentos e percepções. Sobre esse último aspecto, destaque-se, contudo, que, conforme atestam os trechos citados, observa-se certa redundância em termos de "economia narrativa". É o que se nota, por exemplo, no caso da apresentação dos pensamentos do marquês, em que a revelação das suas considerações acerca da atriz francesa, por si só, poderia ser suficiente para caracterizá-lo como "devasso", mas o narrador faz questão de trazer um aporte moral, definindo o personagem pela adjetivação que implica, nesse caso, um julgamento, uma apreciação, sobre seu caráter. Nesse sentido, esse fragmento do romance é sintomático de algumas das principais marcas desse narrador, como buscaremos realçar nesta parte de nosso trabalho, a saber: a onisciência, a intrusão e tom professoral.

Esclarecemos, mais uma vez, que a onisciência é aqui entendida num sentido estritamente relacional, conforme definido por Tacca (1983), ou seja, um narrador é considerado onisciente quando seus conhecimentos superam os dos personagens. Segundo essa perspectiva, o conhecimento do narrador de Jô Soares é maior porque combina as percepções individuais dos personagens cujos pensamentos ele invade. Essa soma de saberes aumenta os seus conhecimentos, contudo, não é a sua única fonte de informação, pois o narrador parece ter acesso a informações que os personagens não poderiam ter. É o que se percebe pela presença de referências que nos remetem a períodos posteriores ao da narrativa, como é o caso da menção ao Grand-Guignol (SOARES, 1995, p. 12), teatro francês especializado na apresentação de entretenimento de horror naturalista e explícito, cuja abertura, conforme nos informa Agnes Peirron (1996), só se dá em 1897, onze anos depois, portanto, do tempo do enunciado. Se ele tem conhecimento de situações posteriores, tem também de anteriores, como comprova a seguinte afirmação acerca da terceira vítima do *serial killer*: "O que ninguém sabia era que, há mais de três anos, a mãe de Mateus trabalhava na Roda dos Expostos. Chamava-se Carolina de Lourdes e era filha de Josué Calixto" (SOARES, 1995, p. 211). O narrador coloca-se, portanto, como detentor de um conhecimento privado, escondido, que outros não teriam.

Em contraste a essa caracterização como onisciente, no entanto, encontra-se a enunciação do narrador de que: "Por uma dessas ironias do destino, Anna Candelária

tinha os mesmos olhos verde-esmeralda do padre. Pura coincidência, **provavelmente**, mas, para as beatas maldizentes, aquilo era prova conclusiva." (p. 139, grifo nosso). Trata-se de um momento em que o narrador coloca em dúvida seus próprios saberes a respeito dos antecedentes de Anna Candelária, desafiando a noção de onisciência. Entretanto, e isso é bastante sugestivo, logo na sequência temos a passagem: "'Não adianta chorar sobre o leite derramado', pensou e, na hora, lembrou-se da garrafa de leite que tinha lançado ao rosto do assassino. Soprou a luz da lamparina e, minutos depois, dormia o sono tranquilo dos anjos e das filhas de padre." (p. 140). Comparando os dois trechos do romance, evidencia-se que o narrador passa de uma postura contestadora e mesmo crítica em relação às "beatas maldizentes" para a adoção do ponto de vista delas. Desse modo, observa-se uma espécie de confirmação do talento das beatas para "detetives", uma vez que a partir de um indício determinado, os olhos verdes do padre e de Candelária, determinam a relação de parentesco entre ambos, moldando suas reputações. Tal consideração parece indicar mesmo um jogo irônico na presença do "provavelmente", uma vez que atesta uma "vacilação" que, na realidade, não existe.

Sob essa perspectiva, aliás, pode-se dizer que, num aspecto fundamental, as beatas e o narrador parecem se aproximar bastante: a capacidade de julgar os outros. Um dos meios fundamentais pelos quais a voz narrativa posiciona-se frente ao mundo e deixa entrever seus julgamentos é o uso da modalização, entendida como marcas textuais que permitem perceber o relacionamento do falante com o conteúdo enunciado (BARTOLOMEU, 2011, p. 125), como se percebe nos trechos abaixo:

> – Então, hoje, tivemos o melhor, o mais belo e o mais iluminado palco do mundo – respondeu, **galante**, o imperador. (SOARES, 1995, p. 16, grifo nosso).
>
> Havia um cheiro de mofo no ar. Ouviu os passos do **monstro** ecoando no chão de pedra. (p. 137, grifo nosso).
>
> – Assassino serial? – arriscou o marquês, numa **péssima** tradução. (p. 152, grifo nosso).
>
> **Pobre** baronesa de Avaré, alegre cortesã do Paço. Seu **maior pecado** fora despertar**, inocentemente**, a **lascívia doentia** do Oluparun. (p. 324, grifo nosso).
>
> – Quem sabe, dona Chiquinha não gostaria de examinar os cadáveres? [...] – acrescentou **perversamente**. (p. 96, grifo nosso).

> Watson passou a gritar **como uma vulgar meretriz**. (p. 305, grifo nosso).

Em todas essas ocasiões, seja pelo uso da adjetivação, seja pelo recurso aos advérbios, ou ainda à comparação, além da própria escolha lexical – que implica, em determinados casos, um posicionamento, ou pelo menos a assunção de um ponto de vista específico, como, por exemplo, no uso do termo "pecado" que parece carregar consigo traços semânticos ligados à moralidade e a preceitos religiosos, ou também em "monstro" que, utilizado para se referir a um ser humano, indica a negação de sua humanidade –, o falante (no caso, o narrador), nos termos de Castilho e Castilho (1996, p. 217), "[...] expressa seu relacionamento com o conteúdo proposicional, avaliando seu teor de verdade, ou expressando seu julgamento sobre a forma escolhida para a verbalização desse conteúdo".

Essas modalizações, em alguns momentos, configuram-se como situações em que o narrador se expõe, principalmente porque, como no caso referente ao marquês de Salles, analisado anteriormente, muitas de suas avaliações poderiam ser inferidas da narração. É o que acontece no primeiro dos trechos citados, em que a frase de D. Pedro II é, por si só, um galanteio, ou ainda no convite para visitar o necrotério que Mello Pimenta dirige a Chiquinha Gonzaga como o troco pelo fato de a compositora ter desvendado o enigma por ele proposto, tendo, por consequência, um caráter "malicioso", que o narrador define como "perverso". Em outras circunstâncias, como a que nos fragmentos acima se refere à baronesa de Avaré, a modalização parece funcionar como um instrumento de excitação da sensibilidade do leitor ao contrapor a fragilidade e a inocência da vítima com a perturbação e a iniquidade do assassino, adicionando, portanto, comoção e dramaticidade ao relato. Outra leitura, contudo, pode indiciar uma ironia na caracterização da baronesa como inocente. Tal interpretação, todavia, coloca o narrador perigosamente próximo da perspectiva do assassino.

Esse afã avaliador, por vezes, revela alguns posicionamentos problemáticos da voz narrativa, como é o caso de alguns comentários sobre as mulheres: "Leu novamente a dedicatória, depois, apertando o troféu na mão esquerda, como se temesse que ele fosse sumir diante dos seus olhos, seguiu andando, num devaneio comum às jovens da sua idade." (SOARES, 1995, p. 49), ou "Ela [Esperidiana] adorava saber dos mexericos da aristocracia e preenchia suas tardes vazias fantasiando estar em festas e saraus da corte." (p. 56). Em ambas as situações é possível dizer que se trata de uma visão essencialmente "livresca" ou "romanesca", provavelmente remetendo à literatura do

século XIX, da vida da mulher ligada a devaneios e a fantasias, por um lado, e à ociosidade, por outro, reforçando uma ideia, sob certo sentido, machista, que descreve a mulher como um ser frágil, inocente, sonhador, desligado da "realidade". Essa caracterização é particularmente incongruente com a figura de Esperidiana, mulher de Mello Pimenta, que, enquanto "dona de casa", é responsável por todos os afazeres domésticos, contudo, é mais discrepante ainda do modo como são retratados os principais personagens femininos no romance. Para tanto, basta que se lembre como Sarah Bernhardt é vista como um mito, como uma mulher esclarecida e com um posicionamento político-ideológico progressista, como atesta a sua discussão com Miguel Solera de Lara sobre *Germinal* (1885), de Émile Zola; como a própria Esperidiana e Chiquinha Gonzaga se revelam mais astutas que Holmes e Mello Pimenta; ou ainda, a independência e a liberdade sexual de Anna Candelária.

Esse tipo de posicionamento do narrador, no entanto, parece aproximá-lo de alguns discursos (alguns deles hoje tomados como preconceituosos) da época em que se passa a ação, como demonstra esse fragmento, presente no romance, da coluna de Múcio Prado no *Jornal do Commercio*: "Mulher de radiante beleza e talento, Bernhardt demonstra também inteligência e espírito ágil à altura de qualquer homem." (SOARES, 1995, p. 39). A excepcionalidade da atriz francesa se dá segundo um contraponto com os homens, sendo, portanto, o homem o ponto de referência para determinar a "qualidade", o "valor" da mulher.

Essa não é, aliás, a única circunstância em que o processo de aproximação de um discurso ou de um dado ponto de vista traz consequências significativas para a narrativa. Por vezes, e isso é sempre marcado em itálico, surgem no romance trechos em que a voz narrativa, embora ainda em terceira pessoa, parece traduzir (ou apresentar) os pensamentos do assassino, utilizando, até mesmo, os termos que ele provavelmente usaria, conforme se observa abaixo:

> *Ele execra os Quiosques.* [...] *Odeia, com mais intensidade ainda, o Quiosque que avista da janela do seu quarto.* [...] *Ele abomina o chão em volta do Quiosque. Tem nojo da lama formada pela saliva grossa da gentalha* [...]. *Ele detesta os balconistas medíocres* [...]. *A maior repugnância, no entanto, ele guarda para os que vêm comprar cartões pornográficos.* [...] *Mulheres se esfregando em enormes falos de madeira e, até, mulheres com mulheres. Putas. Todas elas putas.* [...] *Ele ganha rapidamente a rua em busca de sua presa.* (SOARES, 1995, p. 133-134).

Trata-se de uma incursão pela mentalidade do assassino, mesmo que a voz seja (ou se apresente como sendo) do narrador impessoal. Nesse sentido, ressalte-se a insistência em verbos ligados à noção de raiva e de ódio ("execrar", "odiar", "abominar", "detestar", "repugnar"), sentimentos que são os combustíveis para os atos violentos praticados pelo *serial killer*. Note-se, também, como esse assassino se autojustifica, ou seja, como ele torna, para si mesmo, os crimes necessários. Aqui, essa justificação se dá mediante a um nivelamento das mulheres como putas, entendidas como algo negativo, nocivo, impuro, posteriormente passa-se a uma indiferenciação de conceitos como "bem" e "mal" ("*Para Ele, o Bem é o Mal. A crueldade, afinal, não passa de um ponto de vista.*" (p. 187) e para a relativização da diferença moral entre matar animais e matar humanos ("*Em nenhum momento, chamam a este ritual* [trinchar animais] *de crueldade. Não é cruel apenas porque os animais imolados servem de alimento. É esta, portanto, a diferença. Comer. Talvez, também ele devesse comer.*" (p. 188)), sendo o ponto final desse processo de autolegitimação, sua autoproclamação como um "anjo vingador", cuja função é extirpar a luxúria representada pela baronesa de Avaré. Essa figura do assassino, aliás, está em conformidade com o próprio perfil de Jack, the Ripper, conforme traçado pelo agente do F.B.I. John E. Douglas, para quem "Jack the Ripper believed the homicides were justified and he was only removing perishable items – who were like garbage."[61] (DOUGLAS *apud* WHITELOCK, 2011).

Essa aproximação com a perspectiva do assassino que, em última análise, pode ser entendida como uma fusão, ou mesmo confusão, de pensamentos do personagem e a voz do narrador, representa certa liberdade em relação à tradição policial, uma vez que, conforme afirma P. H. James (2002, p. 129), talvez por influência do monsenhor Ronald Knox, institui-se que não se deve deixar o leitor acompanhar os pensamentos do assassino. Essa proibição, provavelmente relaciona-se com a ideia, ou com o engodo, de haver necessidade de isonomia de informações entre leitor e detetive e que, portanto, qualquer vislumbre da mentalidade do personagem implicaria uma vantagem concedida ao leitor, uma vez que o detetive não tem como desfrutar de tal possibilidade. O romance de Jô Soares, entretanto, parece compartilhar da perspectiva da escritora inglesa, partidária da concepção de que a focalização dos pensamentos do assassino pode ser fecunda, em especial quando revela alguns aspectos da psicologia ou do caráter do personagem.

[61] "Jack, o estripador acreditava que seus homicídios eram justificados e que ele estava apenas removendo itens descartáveis – que eram como lixo" [tradução nossa].

Além dessas questões, chama atenção a caracterização da vítima como "presa", pois colabora para a desumanização daquela que está para sofrer a ameaça do perpetrador. Se esse tipo de referência está bem ajustada ao discurso do criminoso, ela não cai bem quando é apropriada pelo narrador: "Desta vez, no entanto, o acaso favoreceu a caça e não o caçador" (SOARES, 1995, p. 136). Ainda que o uso se dê numa circunstância disfórica para o assassino, podendo ser, até mesmo, lida como irônica, o fato de o narrador se "contaminar" pelo imaginário do criminoso, em especial pelo modo como esse é retratado, causa alguma estranheza, justamente pelo tipo de discurso com o qual é associado anteriormente. Nesse sentido, a adoção dessa analogia (assassino/caçador, caça/vítima) durante a narração se opõe diametralmente ao próprio uso do itálico como demarcador de um elemento estranho ao relato ou que deve ser ressaltado como distinto.

Pensando ainda nesses momentos em que a perspectiva do narrador aproxima-se da do assassino ou abre espaço para ela, ocorre um instigante trabalho de contraposição de perspectivas que, por contraste, parece favorecer o destaque da percepção de mundo da voz narrativa:

> *A jovem dá uma gargalhada de alguma coisa que lhe diz o dono do Quiosque. Certamente uma proposta infame. A gargalhada fere seus ouvidos como uma lâmina. Mais uma puta.* (SOARES, 1995, p. 134).
>
> Como sempre, o português lhe dirigira alguns gracejos pesados. A jovem mulata achava graça naquelas sandices inofensivas que ele repetia todas as vezes, num ritual de fim de noite. (p. 136).

Esses dois fragmentos narram o mesmo acontecimento: o dono do quiosque diz alguma coisa a Anna Candelária enquanto ela compra leite, ela ri. Contudo, dependendo da perspectiva adotada, os fatos tomam uma conotação distinta: o assassino percebe a cantada do balconista como uma proposta quase que performativa, uma vez que parece deixar de lado o aspecto lúdico que esse tipo de contato implica, e ele parece entender também a risada como uma espécie de aquiescência; o narrador, por sua vez, nota um exagero na linguagem utilizada pelo português, considerando-a um tanto quanto imprópria para se dirigir a uma moça, mas parece vê-la como parte da dinâmica da cantada que envolve certo desprendimento e tom brincalhão, como implica o termo "gracejo". Já a postura de Anna reforça essa noção lúdica e engraçada que é, além do mais, rotineira, noção que parece retirar dos termos do homem o caráter ameaçador. Esse contraponto, portanto, pode servir como indício para uma compreensão mais

precisa sobre o modo como o mundo é visto pelo narrador, na medida em que ele assume uma posição intermediária entre o ponto de vista do assassino, que, de acordo com o trecho citado, tende a uma visão rígida, pragmática e moralista, e a da mulata, que adota uma perspectiva irreverente, aberta e compreensiva.

O que denominamos de "tom professoral" está, de certa maneira, presente, de forma embrionária, naqueles recursos que caracterizamos como redundantes, tendo, de modo geral, como fundamento, uma necessidade de explicitação, de explicação, que, às vezes, afeta a "economia narrativa":

> *Ça suffit* – dizia Sarah – senão vamos ficar mais tempo agradecendo do que ficamos para encenar a peça. Alexandre jamais nos perdoaria – concluiu, referindo-se a Dumas Filho, autor do texto. (SOARES, 1995, p. 14).
>
> Contamos com escravos. Na maioria das vezes, os negros dão conta do serviço, se bem que alguns são muito... muito... – **queria dizer preguiçosos, só que a palavra fugia-lhe em inglês. Murmurou para si mesmo:** – Preguiçosos... preguiçosos... *how would I say* preguiçosos in *English*... (p. 106, grifo nosso).
>
> – Por quê? Porque o zirikili é kolorí... – afirmou, e ninguém precisou dizer a Holmes que *kolori* era "demente". (p. 307).

O primeiro trecho citado é exemplar dessa particularidade de *O Xangô de Baker Street*, pois nos apresenta um duplo reforçar da informação por parte do narrador que vem para complementar os dados fornecidos pelo personagem. Assim, delineia-se o nome todo do escritor francês para não haver dúvida a quem Bernhardt se referia, e, além disso, faz questão de demarcar que se trata do autor do texto encenado (*A dama das camélias*). É instigante o contraponto que se insinua entre a projeção de dois receptores distintos. Em primeiro lugar, os que escutam a atriz francesa e que se contentam com a simples menção do nome "Alexandre", conseguindo atualizar essa referência, inferindo que se trata de Alexandre Dumas Filho. Em segundo lugar, o leitor projetado pelo narrador que não tem conhecimento suficiente para preencher as lacunas deixadas pelo discurso de Sarah Bernhardt. Essa imagem do leitor coaduna-se com a de um narrador que se coloca na posição de ligar os pontos, indicando as referências, em suma, professorando. O último dos três fragmentos, de certo modo, traz a mesma problemática ao opor Sherlock Holmes (que entendeu, sem necessidade de tradução, que "zirikili é kolorí" significa "o serial killer é louco") ao leitor do romance que, ao fim e ao cabo, recebe essa informação de bandeja, mesmo que fosse capaz de inferir que

significava isso. Nesse caso, no entanto, poder-se-á argumentar que, mais do que impor essa diferenciação, trata-se de um artifício retórico para mascarar a tradução, não a apresentando de maneira mecânica. Segundo esse ponto vista, a diferença entre essa artimanha e a redundância implicada na intervenção do narrador quando da fala do marquês de Salles é gritante. Toda a parte posta em negrito se afigura como uma simples antecipação, por meio da intercalação, do próprio conteúdo do discurso do personagem. É como se essa intervenção tivesse como único objetivo truncar o enunciado do marquês para esmiuçar, ou repetir, ou antecipar, o que ele vinha dizendo.

Há, todavia, um aspecto que se contrapõe a esse "tom professoral": a tensão que se sobressai do contato entre esse narrador/tutor e o uso regular de línguas estrangeiras, notadamente, o francês e o inglês, por um lado; e, por outro, a utilização de um vocabulário um tanto rebuscado ou inusitado, como é o caso dos termos: "engulho" (p. 12), "monturo" (p. 11), "potin" (p. 27), "papalvo" (p. 71), "fleumático" e "mesmerizado" (p. 145). O recurso tanto às línguas estrangeiras quanto a esse vocabulário pode ser relacionado com a representação da época e vinculado a uma posição crítica, notada por Ferraz (1996, p. 38), do romance a propósito de uma sociedade que adota os países europeus, em especial a França e a Inglaterra, como modelos civilizatórios. Seja como for, deve-se notar que o mesmo narrador que parece pressupor leitores que não conseguirão inferir que "Alexandre", naquele contexto específico, refere-se ao autor de *A dama das camélias*, parte do pressuposto de que os receptores de seu texto conseguirão tirar sentido, seja pelo contexto textual, seja pela aparente proximidade de alguns termos franceses com os portugueses, das palavras estrangeiras, ou ainda que elas, mesmo incompreendidas, não afetarão significativamente o entendimento do texto. Embora nos trechos acima citados os termos estrangeiros se reduzam a poucas palavras, encontram-se na narrativa, por exemplo, versos em francês de um poema atribuído a Olavo Bilac, ou também, a transcrição de um telegrama de Mello Pimenta a Holmes escrito em um inglês "bisonho", conforme diz o narrador, mas cujo entendimento da "bizarrice" está condicionado ao conhecimento da língua inglesa.

Nota-se, no romance, como atestam as redundâncias, algum embaraço do narrador para transitar entre o diálogo ou a fala dos personagens e a narração propriamente dita. De fato, como os três trechos citados anteriormente atestam, parece instituir-se uma tensão entre o recurso ao diálogo e a tendência da voz narrativa ao sumário. Em outros termos, há uma espécie de imposição, ou intercalação, da voz do

narrador à dos personagens que lembra, curiosa e analogicamente, a noção amplamente difundida de que Jô Soares, enquanto apresentador de *talk show*, tende a falar mais do que os seus entrevistados. A questão, no entanto, aqui, não é a de quem fala mais, mas como algumas dessas intromissões do narrador no turno das personagens, acrescentando muito pouco (em alguns casos somente a redundância), tornam a narração, nesses momentos específicos, mais pesada. Relacionada a essa tensão está, por exemplo, a parte do romance apresentada abaixo:

> Paula Nei, com seu jeito inimitável, lia o novo código de posturas que havia sido publicado no jornal *O Paiz*:
> – "Fica proibida a colocação de vasos com flores nas janelas, pois, se derrubados, podem causar ferimentos graves aos transeuntes. [...], encerrou, [...].
> Em seguida, passaram a discutir a chegada de Sherlock Holmes, no dia seguinte. [...].
> – Parece que ele vem acompanhado de um médico, um tal doutor Watson – informou José do Patrocínio (SOARES, 1995, p. 86-87).

Observe-se como falta organicidade para a transição entre a fala de Paula Nei e o restante da apresentação da conversa entre os amigos. Isso ocorre porque, segundo nos parece, o diálogo não é o elemento fundamental no relato, mas sim os assuntos, daí surge a necessidade de topicalização e, consequentemente, da voz narrativa indicar os temas que serão discutidos. Conversas mudam de interesse sem necessidade de se anunciar a troca de tópico porque elas não são, teoricamente, regidas pela obrigação de abordar temas específicos. Esse direcionamento parece subordinar a conversação ao que é debatido, acrescentando a ela um caráter programático que não a deixa fluir naturalmente, suavemente. Trata-se, em última análise, de uma sujeição do diálogo (e, consequentemente, da voz dos personagens) à manipulação e aos interesses do narrador.

A um processo semelhante são submetidos os textos alheios à voz narrativa que compõem a tessitura de *O Xangô de Baker Street*. De um modo geral, esses outros discursos têm o papel de fazer a narrativa andar, colocando-se a serviço da narração: ou apontam suspeitos, caso da inserção de um fragmento de *Os cantos de Maldoror* (1968-1969), do Conde de Lautréamont, recitado pelo Marquês de Salles (SOARES, 1995, p. 170), que acaba por destacá-lo como o possível assassino; ou tornam o crime e a sua decriptação mais enigmática, como a advinha proposta por Aderbal Câmara (p. 248).

Paradigmático dessa apropriação do texto alheio[62] enquanto elemento de avanço da narrativa é a presença do texto jornalístico nas páginas 38-39. Todos os artigos, e mesmo a propaganda, presentes na(s) página(s) do jornal incorporada(s) ao romance favorecem também a construção do contexto, aprofundando o entrelaçamento entre "realidade" e ficção, entre história e romance que, entre outros aspectos, contribui, conforme propõe Éris Oliveira (2007, p. 210), para fazer o "[...] leitor oscilar entre a realidade e a ficção, de tal forma que esse procedimento instaurador da ambiguidade se constitua num atributo próprio da linguagem artística". Dessa maneira, são colocadas em questão, por meio dos artigos, das notícias, elementos que, de uma maneira ou de outra, formam o ambiente em que a narrativa se desenvolve. É o que se dá, por exemplo, na referência a Augusto Comte e ao positivismo, fundamentais seja para a concepção de detetive que Holmes representa, seja, no contexto brasileiro, como uma das linhas de pensamento em destaque na época (BOSI, 2005).

Os "classificados", ao anunciarem a venda de escravos, além de colocarem em cena de maneira mais óbvia a questão da escravatura, causam um choque, uma vez que, para o leitor moderno, propicia estranheza essa venda aberta e legal de seres humanos. Já a notícia "Encontro de veículos" implica que o leitor capte a comicidade resultante do contraponto entre a noção de carros rápidos atuais com a dos veículos velozes da época em: "É preciso que cesse o abuso de se confiar o governo de carros velozes a indivíduos imprudentes" (SOARES, 1995, p. 38). A "nota policial", por sua vez, aborda, diretamente, o caso da primeira moça assassinada, bem como a repercussão do "pavoroso crime" (p. 39), e a "Seção científica" antecipa o modo como o crime e o criminoso tendiam a ser vistos como ligados a enfermidades e deficiências mentais, o que é cogitado pelo próprio delegado Mello Pimenta que, a certa altura, afirma não ter dúvidas de que o *serial killer* é um doente mental. O artigo "mundanalidades", de Múcio Prado, além de favorecer o cotejo com o pensamento da época, acaba por sugerir publicamente que D. Pedro II teria um caso com a baronesa de Avaré ("Quem teria oferecido tão **régio** presente à bela baronesa?" (p. 39, grifo nosso)). A propaganda dos "cigarros índios" antecipa a cena em que Anna Candelária oferece a *cannabis* a Sherlock Holmes.

Todas essas notícias (exceto talvez a do "Encontro de veículos") podem ser entendidas como elementos que se contrapõem àqueles que classificamos como

[62] "Alheio" somente desde o ponto de vista do narrador, pois eles são parte do romance.

"redundantes", pois se configuram como instrumentos que colaboram diretamente para o desenvolvimento do enredo. Nesse mesmo sentido destacam-se ainda os dois fragmentos de jornais no final do romance, um do *The Star* e outro do *The Times,* que são as duas únicas referências diretas ao fato de que o assassino brasileiro teria se transformado, uma vez em Londres, no famoso *serial killer* Jack, the Ripper. Esse recurso a textos que seriam "não-literários" acaba por refletir uma economia de meios que pode ser associada, por um lado, à ideia cara ao gênero policial de que todos os dados devem estar dispostos em relação à solução do enigma, e, por outro, à correlata "teoria sherlockiana do sótão":

> – Observe – continuou –, vejo o cérebro de um homem como sendo somente um sótão vazio, que você deve dispor os móveis conforme a sua conveniência. Uma pessoa tola enche-o com tantos cacarecos quanto encontra à mão, de tal forma que os conhecimentos que podem ter alguma utilidade para ele ficam soterrados [...]. Um trabalhador especializado, ao contrário, é muito cuidadoso com o que leva para o sótão da sua cabeça. (DOYLE, 2005, p. 20-21).

Pensando dessa maneira, a introdução desses textos distintos vincula-se a uma noção de propósito, de organização textual harmônica que, nesse aspecto específico, parece opor o romance de Jô Soares ao de António Lobo Antunes e ao de Francisco José Viegas. Em certo sentido, esse tipo de manipulação dos discursos aponta, em *O Xangô de Baker Street*, para uma sobreposição da voz do narrador como discurso hegemônico, porque incontestado. Por essa razão é que, em *O jeitinho brasileiro de Sherlock Holmes*, Salma Ferraz (1998, p. 28) descreva esse narrador como um "[...] observador, onipresente, onipotente, transcendente, absoluto e irônico por excelência.", destacando, ainda, a presença, por trás dele, do "autor implícito" que tem como "[...] objetivo máximo: destilar seus filetes de ironia para criticar o afrancesamento do brasileiro do século passado." (p. 29).

Verdade é que esse narrador tem total domínio da matéria narrada, apresentando-se como um discurso totalizador, fechado, que toma para si o trabalho de organizar o mundo romanesco, subordinando todo e qualquer outro discurso ali presente ao seu crivo. Esse processo de organização do mundo parece estar intrinsecamente vinculado a uma política de seleção e, consequentemente, de avaliação dos conteúdos a serem narrados, como demonstra a seguinte passagem: "O almoço prosseguiu sem mais comentários dignos de nota." (SOARES, 1995, p. 118). A questão que se levanta dessa afirmação é justamente a do julgamento do narrador porque ela acaba por opor o fato de

não haver, realmente, nada para contar, com a ideia de que o que houve, como ele diz, não merecia ser contado. Essa diferença básica, e que parece minúscula, implica, na realidade, posicionamentos distintos frente à narrativa e à narração, distanciando *O Xangô de Baker Street*, por exemplo, da obra de Lobo Antunes, que se encaminha, conforme nota Luis Fernando Telles (2009, p. 230), no sentido da dissolução do narrador enquanto voz onipotente e totalizadora, processo que, segundo Adorno (1991), é próprio do romance contemporâneo. Nesse sentido, o romance do escritor brasileiro pode ser visto como representativo de outra vertente da narrativa nos tempos atuais, a que se vincula ainda ao conceito de "contador de histórias" benjaminiano, entendido como aquele narrador que tem a capacidade de incorporar a experiência e transmiti-la, de transformar os impulsos que atingem a sua sensibilidade em algo seu, organizá-lo e repassá-lo. Essa ideia, de uma maneira ou de outra, está presente também no elogio de Francisco José Viegas (GONÇALVES FILHO, 2007) ao romance policial enquanto um modelo de persistência numa investigação, como uma forma de organização de mundo.

Um narrador com as características do de Jô Soares propicia também um fecundo diálogo com a tradição narrativa associada aos textos em que Sherlock Holmes figura como protagonista. Esses relatos imortalizaram Watson como o protótipo do narrador policial clássico[63]: trata-se de um narrador homodiegético, que é, geralmente, um amigo do detetive e que o acompanha de perto, tendo, a princípio, acesso a todas as informações que ele, relatando os seus feitos. Como afirma Martin Cerezo (2005), o recurso a esse amigo-narrador é uma técnica literária que está fortemente vinculada a uma "eficiência narrativa". De fato, a presença desse tipo de narrador amplia as informações, uma vez que possibilita, muitas vezes, o aparecimento de dois pontos de vista na história (o do detetive e o do amigo), permitindo que seja feita uma confrontação entre a interpretação de ambos. Além de solucionar a questão do "ponto de vista", a interposição do narrador entre o detetive e o leitor, ainda segundo Martin Cerezo (2005, p. 372), "[...] resolverá el problema de controlar, orientar o desorientar la

[63] Deve-se ressaltar que Watson está presente, enquanto narrador, em várias das mais conhecidas aventuras de Sherlock Holmes, incluindo os quatro romances, *Um estudo em vermelho* (1887), *O signo dos quatro* (1890), *O cão dos Baskerville* (1902) e *O vale do terror* (1915), escritos por Arthur Conan Doyle. Não tem, contudo, mesmo na obra do autor inglês, exclusividade na narração das histórias do mais famoso dos detetives, como comprovam contos como "O rosto lívido", que é contado pelo próprio Sherlock Holmes, e "A pedra mazarino", por um narrador impessoal, mas com Watson enquanto personagem, presentes em *Histórias de Sherlock Holmes* (1927).

lectura, para lograr que el lector no se adelante al descubrimiento final, cuya gloria nadie debe arrebatar al héroe detective."[64].

Essa configuração do narrador, portanto, se põe a serviço do que Colmeiro (1994, p.76) chama de um dos engodos fundamentais da forma policial, pois, conforme indicamos no capítulo anterior, ela constrói a ilusão de que leitor e detetive compartilham as mesmas informações. Esse engodo instaura-se a partir da confusão entre a investigação do detetive e a que nos apresenta o narrador, pois a história é contada como se narrador e detetive tivessem acesso aos mesmos dados, quando, na verdade, o ponto de vista do narrador e do detetive nunca são completamente iguais (COLMEIRO, 1994, p. 76-77). Instaura-se, portanto, uma diferença entre a investigação e o seu discurso ou, em outros termos, entre a investigação do detetive e a narração que dela faz o narrador.

Tendo em vista essas considerações, o caso do amigo-narrador pode ser entendido como um narrador equisciente (TACCA, 1983, p. 68), mas que está sempre "um passo atrás" do detetive, pois este é detentor de um conhecimento "superior", muitas vezes exótico, de um saber que se estrutura numa rigorosa lógica dedutiva e que consegue a partir de parcos, e muitas vezes falsos, indícios desvendar os mais complexos casos. A própria noção de equisciência nesse caso é bastante controversa, pois o narrador-companheiro tem acesso a todos os dados do detetive, ele não tem, contudo, acesso à sua mente, aos seus pensamentos e, portanto, não tem o mesmo conhecimento que este. Trata-se, aqui, não propriamente de uma diferença de informações, mas de uma diferença de interpretações, que é fundamental para a construção da intriga no romance policial.

O cotejo com o narrador de *O Xangô de Baker Street* salienta, de imediato, a presença de uma voz em terceira pessoa que não participa de maneira efetiva das ações relatadas, mas que insistentemente se faz presente na narração ao destilar comentários, julgamentos, avaliações sobre os acontecimentos, os personagens e a respeito da própria narrativa. Essa voz dominante e totalizadora coloca o problema do "jogo de informações" numa posição distinta daquela do narrador-companheiro, pois se este parece justificar a discrepância entre o seu discurso e o do detetive com o fato de que é um, nos termos de Colmeiro (1994, p. 76), "[...] observador inocente de la investigación del detective, cuyas finas percepciones escapan a su atención y cuyos pasos el solo

[64] "resolverá o problema de controlar, orientar e desorientar a leitura, para evitar que o leitor antecipe a resolução final, cuja glória deve ser exclusiva do detetive". [tradução nossa].

consigue conprender *a posteriori*"[65]; aquela voz põe em evidência justamente a manipulação das informações, pois ela se configura como onisciente, deixando a sugestão de que teria conhecimento dos dados que só depois revela. O jogo entre esconder e mostrar aqui é explícito. Se o narrador-companheiro, de fato, só toma conhecimento da resolução do enigma quando o detetive vem ao seu socorro, o narrador de Jô Soares deixa pensar que sempre soube de quem se tratava, só revelando a identidade do assassino no último de seus crimes no Brasil. Estabelece-se, aqui, uma contraposição entre os dois narradores, Watson, o inocente que depende do detetive e, como o leitor, nos termos de Boileau e Narcejac (1991, p. 27), "[...] recebe dele, com indizível alívio, a verdade"; e o ardiloso narrador de *O Xangô de Baker Street* que sabe mais do que mostra.

No texto de Jô Soares, o narrador não se identifica, ao contrário do que postulam Renato Rocha e Gabriela Betella (2011, p. 162), com Watson. O fato de Watson mencionar que vai começar a registrar as aventuras de Holmes ("Estou finalmente seguindo o conselho de madame Sarah Bernhardt. Vou passar a escrever todos os seus casos." (SOARES, 1995, p. 339)), segundo nos parece, não deve ser tomado como indicativo de que ele seria o narrador do romance do escritor brasileiro, em especial, devido à resposta de Holmes: "– Acho ótimo, Watson, mas esta história passada em terras brasileiras é a única que você jamais poderá contar – disse o detetive inglês" (p. 339). Essa oposição é fundamental no romance porque implica a ideia de uma narrativa "não-oficial" que aponta para Watson, e para o próprio Holmes, como ufanistas, como "mitificadores", no sentido de que eles selecionam aquelas histórias que contribuem para a imagem do detetive inglês como um ser fora de série e que não comete erros, enquanto, na narrativa brasileira, ele é humanizado, ridicularizado. Em certo sentido, o que se põe a baila é a inverossimilhança desse personagem e dessas histórias pelo simples fato de ele não cometer erros. Sob essa perspectiva, mesmo tendo sido considerado como um narrador totalizador (e ele ainda o é, na medida em que fecha a história e apresenta a explicação para cada fato nela presente), seu "produto", a narrativa por ele enunciada, está essencialmente ligada a uma noção de abertura, de revisão.

Se o gênero policial foi muito criticado por apresentar, de maneira geral, uma visão que perpetua o discurso dos vencedores e o *status quo*, a obra de Jô Soares

[65] "[...] observador inocente da investigação do detetive, cujas finas percepções escapam a sua atenção e cujos passos ele só consegue compreender *a posteriori*." [tradução nossa].

perturba essa máxima ao caracterizar o criminoso como "vencedor" (embora seja ainda marcado negativamente, afinal, trata-se de um assassino), numa inversão da tão comentada analogia entre detetive e bandido, bem e mal, que autores como Flávio Kothe (1994) consideram determinante na tradição policial. Além disso, nem a sagacidade do detetive, nem os valores que ele representa, são celebrados num romance que, constantemente, nos coloca frente aos erros do investigador que, por fim, levam à incapacidade de resolver o crime, com o assassino não apenas terminando livre, mas incógnito e ainda debochando da antes "super máquina de raciocínio". Se, como afirma Martin Cerezo (2005, p. 362), o crime representa uma "ferida social", sendo trabalho do detetive curá-la, uma vez que "[...] el nacimiento de toda narración policíaca implica la desaparición o puesta en duda del sistema de seguridad que la vida social presupone"[66], pode-se dizer que não somente *O Xangô de Baker Street* põe em xeque a segurança social, mas abre espaço para a discussão de um dos aspectos mais relevantes da sociedade brasileira: a impunidade, em especial, a dos ricos.

Nesse sentido, mesmo a falha de Holmes pode ser vinculada ao aristocratismo a que, tradicionalmente, suas narrativas são associadas. Esse é, segundo Ernest Mandel, o motivo pelo qual, nos primórdios do gênero policial, o herói (Holmes, por exemplo) é sempre um aristocrata que, muitas vezes, ridiculariza ou desdenha dos policiais: "A arrogante burguesia não via razão para elogiar as superiores qualidades intelectuais da baixa classe média [...]. O verdadeiro herói do romance policial, portanto, tinha que ser um brilhante investigador oriundo da classe alta e não um esforçado policial." (MANDEL, 1988, p. 36).

Ao apresentar uma série de crimes sem solução, o romance de Jô Soares torna patente a fragilidade em que a tal "segurança social" ergue seus edifícios, mas, principalmente, postula um diálogo crítico com o "cânone sherlockiano". Segundo essa perspectiva, o texto do escritor brasileiro associa-se ao filme *A vida íntima de Sherlock Holmes* (1970), de Billy Wilder, e ao romance *The private life of Sherlock Holmes* (1970), de Michael e Molly Hardwick, enquanto narrativas que se marcam, segundo Evaldo Gondim (2012), por "[...] reinscrever o detetive Sherlock Holmes e o seu amigo e companheiro de moradia Watson em aventuras [...] que implicitamente [ou não] questionam o romance policial doyliano como narrativa que evidencia a grande capacidade dedutiva do detetive".

[66] "[...] o nascimento de toda narração policial implica o desaparecimento ou a imposição da dúvida sobre o sistema de segurança que a vida social pressupõe." [tradução nossa].

Esse aspecto é fundamental porque implica uma relativização do discurso do detetive, em geral tomado como final no romance policial, porque mina a sua autoridade e o traz, novamente, e em pé de igualdade, para o elenco de discursos que conformam o mundo. Ele se transforma em apenas um discurso, como todos os outros, não é mais, portanto, visto como o portador da verdade. Nesse sentido, é particularmente importante o fato de o romance não ser narrado por Watson, um perpetuador da imagem consagrada do detetive, mas por uma voz anônima, uma "contra-voz", num texto não-autorizado. Esse aspecto é relevante no romance, pois ele traz um contra-discurso, que opõe uma visão cômica a um detetive, e a uma narrativa, que são marcadas pela seriedade e solenidade.

3.2. Humor sem limites

Afirmou-se anteriormente que a adoção da perspectiva do narrador-companheiro, enquanto meio narrativo, resolve, em boa parte da tradição policial, o problema fundamental da "divisão das informações" a partir da ilusão de que o leitor e o detetive compartilham o mesmo conhecimento da ação. Contudo, a presença de Watson nas narrativas de Doyle está relacionada a outra função: a valorização do detetive pelo contraste com o "senso comum" do ajudante. Pode-se dizer que em *O Xangô de Baker Street*, embora essa relação comparativa ainda possa ser observada, ela se dá em outros termos, como se verifica abaixo:

> – Ao ler estas notícias, sinto uma curiosa sensação de dèjá vu.
> – Elementar, meu caro Watson... – disse Sherlock Holmes, pronunciando a frase que mais irritava o amigo.
> – Como assim?
> – Você está lendo o *Times* de ontem. (SOARES, 1995, p. 31).
>
> – Como? A capital do Brasil não é Buenos Aires? – espantou-se Watson. (p. 33).
>
> – [...] Você precisa repousar, Holmes. Afinal, até Cristo descansou no sexto dia.
> – Foi Deus quem descansou, Watson, e no sétimo... – informou Sherlock Holmes. (p. 63).

Essas três passagens apresentam um dos aspectos essenciais da caracterização de Watson no romance de Jô Soares. A partir de suas ações e dizeres, além de uma ou

outra avaliação do narrador, constrói-se a figura de um estulto. Nas obras de Conan Doyle, a imagem de Holmes, construída pela narração de Watson, constantemente nos põe à frente de um homem que se sobressai com relação ao homem comum[67], sendo este representado pelo próprio Watson, mas, há que se notar, o médico inglês estabelece um padrão alto para um "homem normal"; trata-se, essencialmente, de um *gentleman*, educado, elegante, discreto, humilde e que ocupa uma posição social de prestígio. É, além de médico, um herói de guerra. Essas características positivas presentes na obra de Doyle são, no entanto, relativizadas no texto de Jô Soares, que adiciona a estupidez ao companheiro de Holmes, transformando-o num personagem ridículo. Esse procedimento faz com que tanto Watson quanto Holmes desçam um degrau, em comparação às figuras que deles se projetam nas narrativas de Doyle, transformando, portanto, o médico em um imbecil e o detetive em um homem comum. Isso impede que o leitor se identifique com Watson, tirando boa parte do significado de sua reverência ao detetive. Não é mais um homem comum admirando um excepcional, mas um tolo venerando um homem normal, mas que se acha mais do que isso. Tal circunstância, aliás, é característica da narrativa contemporânea, a banalização ou o rebaixamento, atentendo a um propósito dessacralizador.

Os três fragmentos de *O Xangô* citados criam uma imagem cômica de Watson, na medida em que, conforme diz Vladimir Propp (1996, p. 171), revela-se um defeito que suscita o riso. Nesse sentido, os dois últimos desnudam a ignorância do médico que se liga, primeiramente, a um estereótipo do estrangeiro que não sabe qual é a capital do Brasil; e, posteriormente, a uma confusão, comum entre crianças, entre Cristo e Deus. Note-se, entretanto, que, conforme diagnostica o formalista russo, em ambos os casos o humor[68] é essencialmente contextual, ou seja, pode haver aqueles que não acham engraçada a falta de conhecimento de Watson, porém, de um modo geral, para o leitor brasileiro, o desconhecimento da capital do Brasil é uma informação básica que se supõe que qualquer um possuia, a confusão com Buenos Aires é, ainda, um agravante,

[67] Note-se a adoração que o médico expressa pelo detetive: "[...] haveria de dizer-lhe o que pensava; mas como fazê-lo ante [...] o último homem a quem se pudesse dizer qualquer coisa parecida com uma reprimenda? As suas potentes faculdades mentais, aquela maneira imperiosa [...] me fazia receoso" (DOYLE, 1999, p. 8); "É evidente que não vale a pena [usar cocaína]. Por que arriscar, a troco de um pequeno prazer momentâneo, as grandes faculdades de que você é dotado?" (p. 9); "Mais de uma vez durante os anos vividos com Holmes na Baker Street, eu já tinha observado que uma pequena vaidade se escondia sob as suas maneiras discretas e didáticas." (p. 11).

[68] Neste trabalho utilizaremos os termos "humor" e "cômico" praticamente como sinônimos, no sentido de que ambos estão relacionados com o riso. Sabemos, contudo, que autores como Pirandello (1996) e Eco (1984) propõem uma diferenciação entre os dois conceitos, como destacam os estudos de Rachel Hoffman (2008, p. 27-29) e Sandra Lúcia Reimão (1987, p. 60).

pois em nosso imaginário a Argentina não pode ser confundida com o Brasil, devido à rivalidade, em especial, esportiva, entre os dois países.

De maneira semelhante, a permutação de Deus por Cristo desnuda a ignorância a respeito de uma informação amplamente difundida no Ocidente. No primeiro dos trechos citados, entretanto, o problema oscila entre a obtusão e a distração, pois não consegue reconhecer como sendo do dia anterior os jornais que relê como se fossem do dia atual. Propp (1996, p. 95) afirma que há uma relação de consequência entre a distração e a concentração, pois o entregar-se com exclusividade seja a um pensamento, preocupação ou atividade leva o sujeito a não prestar atenção naquilo que está fazendo ou ao seu redor. Dessa maneira, a falta de capacidade de Watson de relacionar a repetição das notícias com o fato de estar relendo o mesmo jornal pode estar ligada à concentração no próprio ato de lê-lo ou a uma gritante falta de memória. Se, aqui, o erro está no fato de não captar um elo óbvio entre duas coisas, em outro momento a conexão realizada é que se prova defeituosa:

> – Oh Dio, Dio, Dio... A baronesa nunca vai me perdoar! O que vou fazer da minha vida?! – E, como bom italiano, começou a bater com a cabeça violentamente contra a parede.
>
> Watson, que não entendera nada do que se dissera até então, abriu sua maleta, pegou um pequeno frasco e lançou-se sobre Peruggio, gritando:
>
> – Céus! É malária! Depressa, Holmes, ajude-me com este quinino! [...] Por isso é que, nos trópicos, nunca me afasto da minha sacola – completou, orgulhoso, o doutor. (SOARES, 1999, p. 144-145).

A incapacidade de entender a conversa em português leva Watson à errônea dedução de que a dramaticidade do violinista italiano é um sintoma da malária. O humor, portanto, se constrói tanto em função do erro de julgamento do inglês quanto da sua reação às ações do italiano, reação que se torna mais exagerada do que o drama de Peruggio. Introduz-se, desse modo, uma inversão irônica, na medida em que o excesso do violinista, que levou ao erro de interpretação de Watson, é contraposto ao exagero da resposta do médico. Aliás, os médicos, conforme informa Propp (1999, p. 82), são uma das profissões preferidas pelos comediantes do mundo inteiro, sendo o doutor uma das figuras permanentes da *commedia dell'arte* italiana. Para o estudioso russo, essa preferência deve-se ao fato de que as pessoas viam como extravagantes muitos dos seus procedimentos, pois não entendiam o seu sentido e, como consequência, não acreditavam nos doutores. Naquela cena do romance, além da medicação não

necessária, chama a atenção exatamente o movimento contrário, ou seja, o foco recai no médico que não entende os gestos do paciente.

Outro aspecto que se destaca no fragmento acima é a introdução do estereótipo como ponto de partida para o humor. Se o estereótipo de italiano é desenhado a partir de traços bem definidos (uso da interjeição italiana "Oh Dio, Dio, Dio", bem como o exagero na comoção e nos gestos), conta ainda com a corroboração do narrador ("como bom italiano"), e, posteriormente, com a própria explicação de Holmes a Watson "[...] [Peruggio] estava apenas tendo um ataque de nervos, muito comum aos cidadãos de origem latina – explicou Holmes." (SOARES, 1995, p. 145). A resposta do médico, "Esperam que eu entenda esta língua de pagãos?" (p. 145), cria outro momento de humor na narrativa, agora ligado também à ironia, pois o estereótipo de italiano, e levando em consideração o uso do termo Deus na interjeição, leva a supor que ele seja católico.

Na realidade, e aqui jaz a ironia, chamá-lo de pagão acaba por deflagrar outra estereotipia, desta vez relacionada aos ingleses: a crença deles de que são o centro do mundo e sinônimo de civilização. Essa noção é perceptível, por exemplo, no fato de que Watson, ao chamar a língua de Peruggio de "pagã", pretende rebaixá-la, desconsiderá-la, implicando que não é sua obrigação conhecê-la. Sob essa ideia se esconde a da universalidade do inglês enquanto língua e da Inglaterra enquanto país, o que será também alvo de crítica do narrador: "[...] disse [Watson], com a certeza britânica de que, falando-se bastante alto, todos os seres humanos do planeta entendem inglês." (p. 146). Esse descaso de Watson já estava presente, de certo modo, no fato de ele não saber a capital do Brasil, mas se expressará com mais ênfase em sua postura frente aos norte-americanos: "– Não sabia que você se dava com americanos – ironizou Watson, com despeito." (p. 34). Essa soberba e falta de interesse, e até mesmo de respeito, pelo outro se institui como uma das características mais destacadas do médico inglês, sendo criticada por Holmes.

As diferenças de costumes e os choques culturais, além da divergência entre a expectativa e a realidade, são outros aspectos que favorecem a criação de circunstâncias cômicas no texto de Jô Soares. Nesse sentido, ganham relevo as situações em que conceitos preestabelecidos são derrubados, como a expectativa de Watson de ver índios:

> – Curioso. Não vejo nenhum índio pelas ruas.
> O marquês de Salles divertiu-se com a surpresa do doutor:

> – Nem verá, doutor Watson. Já somos quase civilizados – ironizou. – Depois, os índios são livres como a natureza, não servem para trabalhos domésticos. Contamos com os escravos. (SOARES, 1995, p. 105).

Aqui, o humor se estabelece pelo contraste entre o estereótipo e a realidade. A própria ingenuidade de Watson torna-se ridícula porque se vincula, como propõe Ferraz (1998, p. 34), a uma imagem do Brasil construída por relatos de viajantes do século XIX, como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Jean-Ferdinand Denis, que "[...] retratavam um Brasil exuberante e exótico" (FERRAZ, 1998, p. 34). Ao posicionar como risível a adoção de tais estereótipos, a obra do escritor brasileiro coloca em xeque o "olhar do estrangeiro", justamente ao salientar a distância entre as imagens do Brasil propagadas pelos europeus e a que se encontrava na capital do reino. A ruptura com essas imagens prévias é uma maneira de desestabilizar e de desautorizar o discurso estrangeiro e se dá, conforme considera Ferraz (1998, p. 36), por meio da "[...] quebra de estereótipos: uma terra na qual não há índios pelas ruas, na qual se encontram mulheres de olhos azuis e cabelos ruivos, negros que tocam piano [...], falam inglês com sotaque londrino e têm ascendência nobre".

Se encontramos uma relativização das visões dos estrangeiros quanto à vida no Brasil, observa-se também a celebração de uma dessas imagens generalizadoras: a ideia de que tudo é permitido ao sul da linha do Equador: "Ao cruzarem o Equador, tinha havido um colossal baile à fantasia oferecido pelos oficiais de bordo. Holmes, rei dos disfarces, ganhara o primeiro prêmio do desfile, para desespero de Watson, que odiava quando o amigo se vestia de cigana." (SOARES, 1995, p. 61).

Note-se que é uma festa organizada pelos oficiais de bordo, o que, sob dado ponto de vista, poderia implicar a ideia de uma festa oficial em que, conforme considera Bakhtin, o tom tenderia para a seriedade. Assim, a noção de transição que a travessia da linha do Equador (e as suas consequências) poderia pressupor talvez estivesse apagada e a festa, em si, tivesse perdido "[...] a *verdadeira* natureza da festa humana" (BAKHTIN, 1996, p. 8). Entretanto, segundo as palavras do estudioso russo, no próprio conceito de festa está implicada a ideia de morte e ressurreição, renovação, aspectos que, mesmo esquecidos, subjazem à festa dos oficiais de bordo. Ainda que fosse uma festa oficial ou protocolar, enquanto festa, a noção de renovação, de alteração, está latente nela. Latência que a presença das fantasias tende a ouriçar, minando a seriedade da festa oficial pelo fato de que, segundo Bakhtin (1996, p. 35), a máscara (e, acrescentaríamos, a fantasia como um todo) "[...] traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a

alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo".

Nesse sentido, é fundamental a aparição de Holmes vestido como cigana, pois o seu "travestimento" surge como sintomático de um "mundo ao avesso", de um mundo de liberdade, de liberação das normas de vivência e dos preconceitos. Não é por acaso, portanto que Holmes tenha acabado a noite dançando com o comandante do navio. Se Holmes embarca no espírito da festividade, o mesmo não se pode dizer de Watson, que reprova a fantasia de seu companheiro. O médico não é contagiado pela alegria da festa, mantendo-se com uma visão conservadora, ligada a uma concepção oficial e moralista de mundo.

Destaque-se que o recurso à fantasia, enquanto disfarce, é uma característica tradicional de Holmes, valendo-lhe o "título" de "rei dos disfarces". Nas obras de Conan Doyle, o uso de tal apetrecho é visto como uma habilidade do detetive, haja vista que no conto "A pedra mazarino" o narrador afirma: "Ontem [Holmes] saiu disfarçado em operário à procura de trabalho. Hoje transformou-se numa velha. Até a mim êle iludiu." (DOYLE, s.d., p. 65). Percebe-se, contudo, que a diferença de opiniões a respeito do uso da fantasia está ligada ao seu objetivo. Quando ela se volta para um fim prático, quando está a serviço de sua profissão, tanto Watson quanto o narrador parecem de acordo com a sua utilização e ficam maravilhados com a perfeição com que o detetive talha seus disfarces.

Dessa maneira, o recurso à fantasia aproxima-se da análise que Bakhtin faz da máscara no grotesco romântico, em que ela, "[...] arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc." (BAKHTIN, 1996, p. 35). Como propõe o estudioso russo, a máscara (e a fantasia, consequentemente) está marcada, nessa perspectiva, unicamente pelo seu lado negativo de algo que esconde a "verdadeira" natureza, algo que engana. Essa visão pragmática da fantasia, ligada a um fim determinado, prático, se opõe ao seu uso na festa, onde o objetivo não é enganar, não há, na verdade, um fim específico a que ela se submete, pelo contrário, a falta de um objetivo é que a caracteriza. A máscara, aqui, está ligada, ao lazer, à celebração, à diversão, aspectos que, como vimos, Watson rejeita. A diferença é clara: não há, na história de Doyle, problema em o investigador se transformar numa velha para conseguir as informações de que precisa; contudo, no texto de Jô Soares, Watson

representa a censura à diversão, ideia que, sob certa perspectiva, se coaduna com o utilitarismo e o pragmatismo ligados à nova sociedade industrial vitoriana.

É nessa época, como atesta Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 45), que esses discursos se tornam dominantes na Inglaterra, pregando, por um lado, o ideal da eficácia, atestado, por exemplo, pela "teoria do sótão sherlockiana" a que já nos referimos; e, por outro, um combate a tudo aquilo que não é útil ou racional. Essa configuração pode ser encontrada, também, em *Hard Times* (1854), de Charles Dickens, que mostra, segundo Ronald Carter e John McRae (2001, p. 127), "[…] the worst side of the new industrial society […] of England, with contrasts between the terrible education system of Mr Gradgrind, who wants only 'Facts. Teach these boys and girls nothing but facts' and the circus of Mr Sleary, which represents the imagination."[69]

Uma concepção similar pode ainda ser encontrada no terceiro conceito que, segundo William S. Barring-Gould (1962, p. 17), guiou a educação de Sherlock por seu pai, Siger Holmes: "Even stranger was the father's hostility to imagination. It had to be suppressed, because he disapproved of it."[70] Esse tipo de pensamento não deixou de introduzir polêmicas no âmbito da literatura, como prova um ensaio anônimo publicado em 1853 na *The Westminster Review,* propondo que "[…] a scientific, and somewhat skeptical age, has no longer the power of believing in the marvels which delighted our ruder ancestors."[71] (ANÔNIMO *apud* WOLF, 1990, p. 371). Felizmente, contudo, a literatura e a cultura de um modo geral têm se especializado em desafiar esse tipo de postura, como se percebe pelo grande número de histórias de fantasia que invadem as prateleiras das livrarias ou ainda a recente voga de adaptações e readaptações, seja de histórias em quadrinhos, seja dos contos de fada tradicionais em que elementos maravilhosos, sobrenaturais, se fazem presentes.

O cômico, portanto, está ligado nesses momentos a uma diferença entre a realidade e o que se espera dela. Nos termos de Propp, poder-se-ia dizer que o elemento causador do riso é justamente um defeito dessa realidade, uma vez que ela não se apresenta da maneira como a projetamos. Esse choque cria o humor quando Watson se surpreende ao não ver índios no Rio de Janeiro, mas também favorece o riso em outras

---

[69] "[...] o pior lado da nova sociedade industrial [...] da Inglaterra, com contrastes entre o terrível sistema educacional do Sr. Gradgrind, que quer somente "Fatos. Não ensine a esses garotos e garotas nada além dos fatos", e o circo do Sr. Sleary, que representa a imaginação". [tradução nossa].

[70] "Mais estranha ainda era a hostilidade de seu pai à imaginação. Ela devia ser suprimida, porque ele a desaprovava." [tradução nossa].

[71] "[...] uma época científica e, até certo ponto, cética não tem mais a capacidade de acreditar no maravilhoso que agradava aos nossos rudes ancestrais." [tradução nossa].

circunstâncias, na medida em que grande parte do humor ligado às diferenças sociais está fortemente ligado à presença de tantos estrangeiros. Sarah Bernhardt está envolvida em vários deles:

> – *Je ne me mêle pas de ces affaires*... – disse Sarah com um sorriso.
> – O que foi que ela falou? – perguntou avidamente Pardal Mallet, da outra ponta da mesa.
> – Alberto Fazelli traduziu de ouvido:
> – Ela viu o Mello com seis alferes. (SOARES, 1995, p. 26).

Nesse fragmento o desconhecimento da língua do outro traz problemas para o personagem, pondo em foco a ignorância de Fazelli a respeito da língua francesa, o que o leva a traduzir a frase de Bernhardt por meio da aproximação sonora com o português e pelo contexto da discussão, uma vez que o nome de Mello havia sido citado na conversa com a atriz francesa.

Cabe ressaltar que o fato de os brasileiros, em sua maioria, não saberem francês é constantemente reiterado no romance, despontando, por um lado, como uma crítica a uma parte significativa de nossa "elite intelectual", que não conhecia a língua culturalmente mais influente da época, como atesta a cena em que estudantes do Largo de São Francisco saúdam Bernhardt: "[...] eles lançaram suas capas ao chão e gritavam numa língua que achavam ser a de Victor Hugo: *Pisez! Pizes! Pour favour, pisez sur nos capotes, madame!*", repetiam, sem saber que *capotes*, em francês, não eram 'capas' e, sim, 'preservativos'." (p. 299). Por outro lado, a ênfase nessa característica da "elite" brasileira deve ser pensada segundo um outro ponto de vista, o do resto da sociedade. Surge, então, a pergunta que Miguel Faria Jr., diretor da versão cinematográfica do romance, se coloca: "[...] por que no Brasil do império as pessoas pagavam caro para ver Sarah Bernhardt representar em francês, se nem entendiam a língua?" (MERTEN, 2001, p. D3). Uma das possíveis respostas pode ser encontrada na dinâmica entre colonizador e colonizado, ou seja, como os países menos desenvolvidos compram os "produtos" de fora como símbolos de civilização, mesmo quando não conseguem compreendê-los. Mais do que o significado daquilo como espetáculo, como cultura, o que está em jogo é o poder que aquele artefato confere ao seu receptor de se considerar no mesmo nível do que os espectadores mais "civilizados" do seu lugar de origem. No entanto, como parece indicar o narrador, o problema tem raízes ainda mais profundas:

> Para muitos, que não entendiam uma palavra do que estava sendo dito em cena, era um espetáculo de circo, e Sarah um fenômeno tão misterioso quanto um tigre que tocasse flauta ou um elefante

> equilibrista. A peça durou perto de três horas, devido às interrupções causadas pelo público mais exaltado: “Eia, madame!”; “Cuidado, dona Sarah, que ele já contou tudo para a outra mulher!”; “É mentira! Não acredite, é mentira! Ela já leu a carta quando a senhora foi lá dentro!”. (SOARES, 1995, p. 48).

A dificuldade de entendimento que a língua estrangeira implica dá lugar à problematização da própria capacidade dos espectadores de compreender o funcionamento de uma peça teatral. A comicidade nesse trecho está diretamente ligada à dificuldade do público de perceber o aspecto representacional do teatro, tanto é que se pode estabelecer um fecundo paralelo com a anedota, contada por Martin Esslin (1978, p. 99-100), segundo a qual um camponês do século XVIII ao escutar a frase de Ricardo III, “Meu reino por um cavalo”, ofereceu-lhe sua égua, ao que o ator que desempenhava o personagem de Shakespeare teria respondido: “Venha você mesmo, burro também serve!”. Falta, em ambos os casos, ao espectador saber, nos termos do dramaturgo húngaro, “[...] apreciar o delicado equilíbrio entre a ilusão e a realidade, do qual depende a mágica do teatro” (p. 99). Segundo Esslin, um espectador sofisticado deve conseguir apreciar a obra em dois níveis, um respeitante ao drama em si, e outro ao desempenho dos atores e da produção, em outros termos, o receptor de teatro deve conseguir se envolver emocionalmente com o drama representado, sem, no entanto, perder totalmente de vista o fato de que se trata de uma representação. É a impossibilidade dos espectadores de perceberem a diferença entre ficção e realidade, em última instância, que torna suas intervenções cômicas.

A criação do humor no fragmento anteriormente citado pode ser associada a uma visão satírica do Brasil do Segundo Império, justamente porque essa ridicularização permite uma leitura crítica da sociedade brasileira, em especial, por favorecer a ideia de que a presença de Bernhardt, mais do que representar o progresso do processo civilizatório, vincula-se a uma ilusão. Talvez, mais importante, seja o fato de a peça ser um espetáculo altamente aristocrático porque reforça o abismo entre a corte e a população. Nesse sentido, é sintomática a afirmação de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 164) de que “Nenhuma congregação achava-se tão aparelhada para o mister de preservar, na medida do possível, o teor essencialmente aristocrático de nossa sociedade tradicional como a das pessoas de imaginação cultivada e de leituras francesas.”

Também revelador de uma visão crítica da sociedade brasileira da época é outro momento cômico envolvendo Sarah Bernhardt. Desta vez, ao contrário do que

acontecera antes, é o desconhecimento que a atriz francesa tem dos costumes brasileiros que está na origem do riso:

> – Não, madame. No Brasil não é chique andar de capota levantada.
> – Por que não?
> – Não sei, madame. Acho que é para dar a impressão de que aqui não faz tanto calor assim. (SOARES, 1995, p. 15).

A conversa entre a atriz francesa e o marquês de Salles é cômica porque revela um contracenso brasileiro: o fato de, mesmo com o calor, se andar com a capota abaixada. Pensando desse modo, esse costume é revelador de uma espécie de erro, uma vez que a capota abaixada implica um maior abafamento e, consequentemente, aumenta a sensação de calor. Contudo, a resposta bem humorada do marquês apontando para um "defeito" climático, o excesso de calor, como explicação para essa atitude, esconde, talvez, aquele que seja o elemento fundamental por trás dela. É, entretanto, a percepção de um jogo irônico proposto pelo narrador e, de maneira geral, pelo romance, que permite, segundo nos parece, uma leitura mais ampla dessa cena. É preciso compreender o que está entredito no espaço entre o que fala o marquês e o que a obra projeta como outra explicação para tal costume. Os dizeres de Salles levam-nos a pensar, mais uma vez, na dialética entre colonizadores e colonizados, na imagem de um país que se quer como as nações europeias e que, para parecer com elas, está disposto a fazer alguns sacrifícios, entre eles, o de fingir que a temperatura aqui é amena. Essa situação atiça o espírito humorístico do narrador, como demonstra a seguinte passagem: "Todos estavam impecavelmente vestidos, com seus uniformes e trajes de gala. Podia-se ter a impressão de estarem eles instalados em algum *salon* de Paris, não fossem as rodelas de suor presentes em todas as axilas." (SOARES, 1995, p. 16). Mesmo Holmes acha um absurdo a utilização de roupas pesadas nos trópicos e pede que lhe arrumem um terno de linho branco. Embora esse sentido não deva ser perdido no humor presente na conversa entre Sarah Bernhardt e o marquês de Salles, parece-nos que outro aspecto fundamental da vida brasileira é também ressaltado: a oposição entre a casa e a rua.

Segundo Roberto DaMatta (1997, p. 93), essa oposição entre a casa e a rua, no contexto brasileiro, está relacionada a diferenças no que tange ao controle das relações sociais. Dessa maneira, em casa, cada indivíduo conhece o seu lugar, cada pessoa sabe se situar na hierarquia familiar; esse ambiente mais controlado, nos termos do antropólogo carioca, "[...] certamente implica maior intimidade e menor distância social" (p. 93). A casa, de um modo geral, marca um aspecto de pertencimento social,

um local com o qual o indivíduo se identifica, que lhe é familiar, muitas vezes estando relacionada com a própria noção de família, no sentido de um grupo de pessoas com as quais a pessoa tem afinidade ou algum tipo de obrigação. A rua, por outro lado, nas formulações de DaMatta, é manejada por entidades como o "governo" ou o "destino", forças impessoais sobre as quais não temos controle. Por isso a rua representaria o que chamamos de a "dura realidade da vida" (p. 93) e, por consequência, está vinculada a um "[...] universo hobbesiano, onde todos tendem a estar em luta contra todos, até que uma forma de hierarquização possa surgir e promover alguma ordem" (p. 91).

A cena envolvendo o marquês e a atriz francesa mobiliza os aspectos envolvidos nessa oposição justamente por colocar em foco um momento de deslocação ou de intermediação que, conforme afirma o estudioso brasileiro, permite ver a ligação crítica e essencial entre os dois domínios. A conversa entre os dois personagens se dá num momento em que nenhum dos dois está em casa, mas sim em movimento, eles transitam em direção ao hotel de Sarah Bernhardt. Estão, portanto, na rua, mas não totalmente, pois a carruagem funciona, nesse contexto, como uma espécie de extensão da casa na rua. O fechamento da capota implica justamente a ampliação da diferença entre a casa e a rua, procura isolar os passageiros daquilo que está lá fora.

Nesse sentido, a viagem dos dois personagens pode ser lida como um momento que se opõe a outro ritual característico da vida social brasileira, a procissão. Segundo DaMatta (p. 104-105), a passagem da imagem do santo nesse evento religioso tende a diluir as fronteiras entre a rua e a casa, pois esta se abre e se embeleza para que o santo "possa 'ver' a casa". Se a procissão irmana, no momento da passagem do santo, todos os indivíduos enquanto fiéis, o passeio de carruagem de Bernhardt e Salles pode ser visto como um evento essencialmente contrário, pois o retraimento no carro implica justamente a ampliação da diferença entre eles e o povo que anda nas ruas. Essa atitude, simultaneamente, marca um ritual de aristocratização, uma vez que o que "não é chique", no final das contas, é a mistura com os pobres, entretanto, mais do que isso, destaca a tendência de se esconder e se ignorar a miséria que os rodeia. Chama a atenção, aliás, o fato de o único personagem que esboça uma crítica a essa idiossincrasia brasileira ser o assassino: "[...] *se recusarão a acreditar, desviando os olhos, como fazem ao tropeçar nos negros e mendigos sujos que encontram no caminho. Se a paisagem é terrível, feche-se a janela."* (SOARES, 1995, p. 187). Reforça-se, também, mais uma vez, a ideia da distância entre as elites e o povo brasileiro.

Dissemos, anteriormente, que um dos objetos de riso preferidos do narrador é a ignorância da "elite intelectual" brasileira, contudo, conforme os trechos abaixo evidenciam, podemos complementar que toda e qualquer estultícia lhe interessa, desde que cause riso, independentemente de quem seja:

> – Ai, Jesus! É o inferno de Dantas! O inferno de Dantas! – levando, de roldão, a obra italiana para terras lusitanas. (SOARES, 1995, p. 28).

> – Porque o vinho estava envenenado! – precipitou-se Albertinho Fazelli, que falava mais do que pensava.
> – Albertinho, a mulher morreu de tiro – lembrou Bilac.
> – Então a bala estava envenenada! – insistiu Fazelli, que era um obcecado. (p. 93).

> Um tílburi de aluguel parou perto da entrada, porém foi um velho marinheiro que saltou do seu interior. Usava uma japona azul surrada sobre a malha branca e preta de listras horizontais. As calças largas, ligeiramente curtas, presas por um cinto de fivela quadrada de metal, deixavam à mostra as meias também listradas e os pesados calçados de madeira. Tinha uma venda preta sobre o olho direito e um gancho no lugar da mão esquerda [...]
> – [...] Esses trajes são apenas um dos mil disfarces que uso quando quero passar despercebido. (p. 241).

> [...] o museu possuía uma importante coleção de múmias autênticas dos tempos dos faraós. As primeiras chegaram em 1826 [...] os funcionários da alfândega, confusos diante daquele carregamento singular, não sabiam como identificar a preciosa bagagem. [...] depois de muito confabularem e consultarem seus compêndios e alfarrábios, terminaram por permitir a entrada das múmias, classificando-as como "peças de carne-seca". (p. 331).

Esses fragmentos colocam personagens tão distintos como um vendedor português, um boêmio aristocrata, o mais famoso dos detetives e os funcionários da alfândega na mira do narrador. Essa seleção vasta e não discriminatória está, segundo nos parece, fortemente vinculada a uma espécie de ética do narrador cuja síntese talvez possa ser encontrada no aforismo de Wittgenstein, que serve de epígrafe ao texto de Jô Soares: "Humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo". Esse alcance do humor em *O Xangô de Baker Street* pode ser entendido como uma atitude humorística frente ao mundo que é consistente e, em certo sentido, independente, ou melhor, subsiste à sua aproximação com a sátira. Em outros termos, a comicidade, embora contribua para a construção da sátira, é um recurso muito mais amplo e que não se subordina a nenhum objetivo específico, a nenhum propósito que não seja o riso. É, levando em conta essa noção, que a leitura do humor do romance de Jô Soares atinge todo o seu potencial. Os quatro fragmentos citados são deflagradores dessa postura

porque tomam como alvo os mais diversos personagens, mesmo aquele cuja presença é ínfima na obra, como é o caso do vendedor português. Cabe notar ainda, nesse caso específico, como a ênfase se põe na apropriação de um artefato cultural a partir da perspectiva de um indivíduo que parece não ter muita intimidade com ela, de maneira que a transformação de Dante em Dantas é vista pelo narrador – e, provavelmente, pelo leitor – como uma falha, um defeito, levando ao riso.

No trecho em que o detetive inglês é o objeto de riso, ressalta-se, novamente, a diferença entre o disfarce e a fantasia, mas também uma falta de senso de Holmes. No fundo, o que está por trás da comicidade desse fragmento é um choque cultural relacionado às diferenças entre a Inglaterra e o Brasil, por um lado, e entre o leitor da época em que são lançados os textos de Doyle e os de Jô Soares, por outro. Quanto ao primeiro ponto, o problema que se impõe é que aquilo que Holmes vê como comum na Grã-Bretanha não o é no Brasil, ou seja, se o trajar-se como marinheiro em sua terra lhe permitia se misturar e se confundir com a multidão, aqui, tal vestimenta, pelo contrário, o destaca. O que deveria ser um disfarce transforma-se em uma fantasia que lhe nega o que ele pretendia: passar despercebido. Em relação ao segundo, a noção de fantasia é ainda reforçada nos leitores contemporâneos para quem esse tipo de traje só faz sentido enquanto vestimenta típica e está necessariamente vinculada a festas como os bailes de fantasia e o carnaval. É como se esse traje descrito pelo narrador estivesse totalmente desvinculado da realidade marinha propriamente dita e se tornasse um tipo carnavalesco que independe da sua existência histórica.

Se Holmes se diferencia do vendedor português pela importância que tem dentro da narrativa, Fazelli contrasta com ele no que tange aos lugares sociais que ocupam. Ao tentar adivinhar a resposta para o enigma proposto por Mello Pimenta, produz o humor, primeiramente, por não se concentrar ou não notar um aspecto óbvio: a causa da morte de mulher foi um tiro e não envenenamento. Por si só essa resposta pode ser vista como risível, mas a comicidade da cena é ainda ampliada pelo fato de ele deixar de lado a lógica do assassinato em prol da lógica do pensamento errôneo. Se aceitarmos a premissa de Propp (1992) de que a distração é, na verdade, o resultado de uma concentração, é esta que complementa a comicidade dessa parte do romance, pois Fazelli se vê tão comprometido com a ideia do envenenamento que subordina o fato de a mulher ter sido morta por tiro a essa sua verdade. É, justamente, para essa obstinação que o narrador chama a atenção.

O último dos fragmentos citados traz à baila, mais uma vez, um humor que pode ser entendido como satírico, uma vez que se direciona a um grupo de pessoas, mas, principalmente porque tem como alvo um aspecto da sociedade brasileira, a burocracia. Não é sem razão, portanto, que o objeto primário da crítica – ou seja, aquele em que se ressalta algum "defeito" – seja um personagem "tipo", o funcionário público, e, mais importante, que, ao buscar seguir os regulamentos e os procedimentos de sua organização, seja cometida uma atrocidade: classificar as múmias como "peças de carne-seca". O que está em foco é, por um lado, o poder desses burocratas e, por outro, sua capacidade de julgamento, especialmente nos casos que fogem do previsto, que escapam das normas e das regras institucionais. O humor causado pela atuação desses personagens levanta questões como: possuem os indivíduos da alfândega a "competência técnica e qualificações específicas" (CANCIAN, 2007) necessárias para tal trabalho? E mais: esse processo de especialização e de impessoalidade consegue ser justo?

Em *Crítica da razão tupiniquim*, Roberto Gomes diz que, diante do extremo formalismo representado pela burocracia, impusemos o "jeito" que, por sua vez, está associado ao ecletismo que marca o "espírito das elites dominantes" (GOMES, 1984, p. 36). Este, por sua vez, está fortemente relacionado ao que o estudioso brasileiro vai chamar de "razão ornamental", ou seja, a ostentação de uma sabedoria de fachada, nos termos de Gomes, "O tipo de inteligência que nos agrada é aquele que sabe brilhar através das palavras. Nunca ter feito uma frase de efeito, eis a falta que intelectual brasileiro jamais cometerá. [...] Essa fascinação pelo cidadão bem falante [...] gerou o triunfo do bacharel." (p. 69-70). Tal situação é reiteradamente objeto de riso e de crítica do narrador:

> – Prefiro que o senhor utilize o termo alienado ao falar dos doentes. Desde que Philippe Pinel defendeu um tratamento mais humano para os enfermos mentais, no seu *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, evitamos certas expressões pejorativas – comentou, superior, Pedregal Noronha, apesar de jamais ter lido o livro. (SOARES, 1995, p. 242).
>
> Os queixosos e requerentes de atestados de pobreza que se amontoavam na delegacia aplaudiram freneticamente. Não entendiam uma palavra, mas a eloquência do jurista era prova suficiente da inocência da atriz. (p. 71).

Em ambos os casos encontramos o triunfo da eloquência em detrimento do conteúdo e a influência que o palavrório rebuscado exerce nos ouvintes brasileiros,

embora não no narrador que, como se observa no primeiro fragmento, faz questão de pontuar o fato de que o médico citava um livro que não lera. Nota-se, portanto, um posicionamento crítico do narrador em relação a uma atitude bastante peculiar da intelectualidade brasileira da época, o uso de títulos e da formação escolar como modo de distinção social. Por trás disso, conforme afirma Sérgio Buarque de Holanda, está a ideia de que o labor físico é degradante e que somente o trabalho mental é "ocupação em todos os sentidos digna de antigos senhores de escravos e donos dos seus herdeiros." (HOLANDA, 1995, p. 83). Mesmo esse trabalho mental, no entanto, não é levado a sério, pois não é, segundo o sociólogo brasileiro, tomado como instrumento de conhecimento e ação, mas apenas esmerado como "ornamento e prenda", disso resulta, nos termos de Sérgio Buarque, um "[...] certo tipo de erudição sobretudo formal e exterior, onde os apelidos raros, os epítetos supostamente científicos, as citações em língua estranha se destinam a deslumbrar o leitor." (p. 164-165).

Nesse sentido, cabe lembrar que os trechos do romance de Jô Soares citados acima apresentam, primeiro, o discurso de um médico, segundo, a recepção à fala de um advogado. Chama atenção, também, o fato de que as explanações do médico aludam a termos que deveriam ser utilizados para se referir aos pacientes do hospício, preferindo a palavra "alienado" a "maluco". Até mesmo o assunto da conversa, portanto, aponta para a questão da escolha de termos mais sofisticados e, consequentemente, menos populares, que afastem os especialistas do senso (e da terminologia) comum. O discurso do advogado, por outro lado, utiliza-se de palavras como "farândola", além de referências ao conde Maurice de Saxe e a Melpômene, musa da tragédia.

Esse conhecimento ornamental leva a posicionamentos como o de Nina Milet, apresentado como um grande patologista, criminalista, sociólogo e etnógrafo baiano, que, apropriando-se das formulações de Gobineau, afirma que "[...] os negros pertencem a uma raça inferior, a mestiçagem provoca a criação de seres degenerados e muitos deles já nascem com propensões a moléstias mentais e estigmas criminais." (SOARES, 1995, p. 316). Tais proposições não têm fundamento, como faz questão de demonstrar Sherlock Holmes ao dizer que "[...] parece-me um pouco precipitado atribuir a negros e mestiços a existência do crime. Se assim fosse, Londres e Paris seriam as cidades mais pacatas da Europa." (p. 317). O discurso de Milet vai ao encontro das considerações de Sérgio Buarque de Holanda citadas acima, desde a citação de títulos de obras

estrangeiras como o *Essai sur l'inegalité des races humaines* e *L'uomo delinquente*[72], até o recurso a termos como "frenologia", "craniometria", "prognatismo".

Outra idiossincrasia da sociedade brasileira ironizada no texto de Jô Soares é o particularismo ou personalismo, presente no fragmento em que Holmes é preso por atentado ao pudor e pede que o capitão Pina Couto, responsável pela delegacia, chame o delegado Mello Pimenta para libertá-lo, ao que o capitão responde: "– Não sei como é em seu país. Aqui a lei é igual para todos – afirmou, cinicamente, Pina Couto." (SOARES, 1995, p. 295). Esse trecho do romance é altamente irônico porque Pina Couto sabe que não é verdade que a lei é a mesma para todos, em especial porque o Brasil vivia num regime monárquico (ainda que parlamentarista) em que o rei tinha plenos poderes. O humor se constrói nesse fragmento, baseando-nos na teoria de Propp (1992, p. 117), justamente pelo fato de se dizer uma mentira como verdadeira, sendo, portanto, o "defeito" dela o fato de não ser realmente uma verdade, tanto que o capitão a mantém até o momento em que Mello Pimenta irrompe na delegacia e solta Holmes, demonstrando que ele, na realidade, tem privilégios. Em pelo menos dois outros trechos do texto de Jô Soares expressa-se semelhante questão:

> Mello Pimenta sabia perfeitamente que não adiantava dar murros em ponta de faca. As amizades influentes dos Nabucos e a importância da atriz levariam ao arquivamento do processo numa das gavetas empoeiradas da Corte de Justiça do Rio de Janeiro. (SOARES, 1995, p. 72).
>
> – [...] só que o Paiva, além de funcionário público antigo, é irmão da governanta do conde D'Eu. Nele ninguém põe as mãos – explicou Coelho Neto. (p. 90).

Em ambos os fragmentos nota-se a interpenetração entre os domínios privado e público que, segundo Sérgio Buarque de Holanda, é característico da sociedade brasileira, pois nela o funcionário tende a considerar a gestão política como sendo "[...] de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles aufere relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático" (HOLANDA, 1995, p. 146). Ainda segundo o crítico brasileiro, essa confusão entre o público e o pessoal tem como um dos seus aspectos fundamentais a transposição da estrutura familiar (patriarcal) para os âmbitos da administração pública. É isso que se nota no segundo trecho citado do romance em

[72] São livros de Arthur de Gobineau e de Cesare Lombroso, respetivamente, tendo sido o primeiro publicado em 1853 e o segundo em 1876.

que as relações de parentesco se sobrepõem à pretensa universalidade das leis. Mais uma vez, o que se observa, portanto, é a construção de uma rede de influência como determinante para o sucesso individual, pois as posições socialmente privilegiadas estão circunscritas àqueles que têm contatos. A propósito, afirma Roberto DaMatta (1997, p. 203) que "No Brasil, é preciso traduzir e legitimar o poderio econômico no idioma hierarquizante do sistema. E esse idioma revela as linhas das classificações fundadas na pessoa, na intelectualidade e nas considerações por uma rede de relações pessoais.".

Além da ironia, outro aspecto ligado à comicidade em *O Xangô de Baker Street* é o grotesco, entendido como tudo aquilo que se vincula ao baixo corporal e à transformação e mutabilidade. Nos termos de Bakhtin (1993, p. 22), "São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento." Paradigmática, nesse sentido, é a abertura do romance em que a cidade do Rio de Janeiro é apresentada nos seguintes termos: "[...] podiam ser vistos saindo com barris cheios de lixo e excremento das casas das putas da rua do Regente" (SOARES, 1995, p. 11). E, na sequência, são relatadas as desventuras de uma dessas prostitutas à procura de um lugar adequado para vomitar ("Pela goela escancarada jorra uma cascata de sangue misturada à primeira golfada de vômito" (p. 12)), chegando, por fim, ao seu assassinato e mutilação ("[...] corta-lhe fora as duas orelhas e as guarda zelosamente"). Essas imagens grotescas, no entanto, não estão tão próximas do humor quanto a que segue abaixo:

> Às vezes cozinhava para o imperador, e publicara um livro de conselhos e receitas, onde, inclusive, ensinava que não se devia levar à travessa a colher que já fora levada à boca. Explicava também que, se a pessoa sentisse uma vontade irresistível de cuspir, era melhor fazê-lo no chão do que no prato. (SOARES, 1995, p. 24).

O aspecto cômico dessa passagem está relacionado com certo anacronismo, na medida em que para o leitor contemporâneo as dicas de boas maneiras, por si só, soam como grotescas pelo fato de que, atualmente, o que é aconselhado pelo cozinheiro seria considerado uma tremenda falta de educação. O elemento humorístico, então, diz respeito à debilidade do conceito de boas maneiras da época, século XIX, se comparado com o atual. O aspecto grotesco, por sua vez, remete ao próprio ato de cuspir que, como propõe Bakhtin (1993, p. 23), indicia um momento em que o corpo ultrapassa seus próprios limites, em que o corpo se expande ou sai para o mundo exterior ou vice-versa.

Segundo essa perspectiva, há pelo menos duas outras passagens do romance que merecem atenção. A primeira é a história do Visconde de Ibituaçu que "conquista" seu título após assumir a culpa de um peido de Dom Pedro II: "Logo após os aplausos que sucederam a execução do Hino nacional, [...] d. Pedro, inadvertidamente, deixou escapar uma estrepitosa flatulência. [...] Foi então que Rodrigo [...] disse em alto e bom som: 'Mil perdões, Majestade. Fui eu [...]'" (SOARES, 1995, p. 165-166). A segunda, por sua vez, está vinculada ao processo de entrada do mundo exterior no corpo (quando se come), por meio da narração do almoço de Holmes com D. Pedro II e outros seus convidados que se aproveitam do desconhecimento do detetive acerca da culinária brasileira: "– Capriche na linguiça e no fubá. Receita infalível para uma digestão leve." (p. 116). Culminando com a cena em que o inglês vê sua perseguição ao *serial killer* interrompida pela imprescindibilidade de satisfazer suas necessidades naturais:

> Holmes, que quase o alcançava, preparou-se para pular através dos vidros quebrados, seguindo o mesmo caminho. Foi quando avistou o vaso sanitário de porcelana francesa decorado com ramos de rosas vermelhas entrelaçadas. Aquela visão despertou-lhe imediatamente uma cólica violenta. Holmes ainda hesitou entre jogar-se da janela e sentar-se no vaso. A hesitação durou poucos segundos. Desabotoando as calças, ele cedeu ao chamado imperioso da natureza. O detetive ficou ali, humilhado, madrugada adentro. O dendê produzira uma proeza que nem mesmo seu arquiinimigo, o professor Moriarty, conseguiria realizar: deter Sherlock Holmes. (SOARES, 1995, p. 138).

Destacam-se, aqui, duas questões: uma relacionada à prolixidade, à imposição constante das considerações e opiniões do narrador na narração, e outra, à presença do grotesco. Quanto à primeira, pode-se dizer que ela implica um problema para a teoria do riso de Propp (1992, p. 192), pois, segundo o estudioso russo, "o humor não é compatível com a prolixidade". Como observamos anteriormente, uma dicção abundante é característica do romance de Jô Soares que, todavia, é descrito por Roberto Toledo nos seguintes termos: "[...] o livro é, antes de tudo, um livro de humor. Ou, por outra, e para ir direto ao ponto: *O Xangô de Baker Street* é de matar de rir" (TOLEDO, 1995, p. 115, *apud* FERRAZ, 1996, p. 306). Essa prolixidade está vinculada, geralmente, à forma de atuar do narrador que leva a uma problematização da ideia de Propp (1992, p. 206) de que o cômico só é bem-sucedido quando consegue observar e simular total imparcialidade a respeito daquilo que conta. Desse modo, por exemplo, ele não tem escrúpulos em caracterizar como uma "humilhação" o fato de Holmes abandonar a perseguição em favor de atender ao desejo de evacuar. O julgamento, a

avaliação, a prolixidade, são elementos centrais da narração no texto de Jô Soares, que, no entanto, não afeta a comicidade, pois o autor brasileiro parece estar ciente de que, não importa quão longa seja a narrativa, o riso tem de, por natureza, ser de curta duração. Nos termos de Propp, o riso é "[...] um raio que passa com a mesma velocidade com que veio. Uma comédia pode ser longa, mas o riso não pode durar ininterruptamente [...]. Uma boa comédia [...] é acompanhada por surtos periódicos, mais ou menos frequentes". (PROPP, 1992, p. 179).

O humor grotesco no trecho acima aproxima-nos de um aspecto bastante polêmico que diz respeito aos limites da comicidade. Nesse sentido, a teoria de Propp apresenta algumas formulações que precisam ser levadas em consideração. Uma delas refere-se ao fato de que condiciona o riso à presença de um objeto ridículo (ou seja, passível de riso) e um sujeito que ri (PROPP, 1996, p. 31). Além disso, o estudioso ressalta que não há nenhum nexo obrigatório ou natural entre ambos, ou seja, que aquilo que para certa pessoa é hilário, para outra, pode não ser. Nesse sentido, é iluminadora sua análise do humor causado pelos gêmeos; segundo ele, o "defeito" que causaria o riso é a violação da ideia de o homem dever ser irrepetível. Essa, entretanto, é uma observação superficial, pois contempla apenas a exterioridade deles. Por outro lado, segundo Propp, "Os pais de gêmeos não riem porque eles sabem distinguir perfeitamente cada um dos filhos, mesmo sendo externamente idênticos." (p. 56). Aqueles que convivem com os gêmeos sabem que eles são distintos e por isso dificilmente vão ser ridículos para eles. Essa observação leva Propp a postular que não basta, para o cômico, a existência de um "defeito", sendo necessária a sua descoberta repentina e inesperada. Além da convivência, outro aspecto que pode minar o riso é o envolvimento afetivo, ou seja, pode acontecer de não acharmos graça quando se zomba de alguma pessoa ou de algo de que gostamos.

Embora as formulações de Propp sejam proveitosas, há certos aspectos que devem ser questionados, entre eles, a noção de que "[...] há temas que não se prestam absolutamente a serem tratados como cômicos. Não se podem representar comicamente assassinatos, vícios, crimes de diferente natureza ou a deterioração moral e física." (PROPP, 1996, p. 207) e que "Os crimes de Estado, a traição da Pátria, os delitos graves pertencem à jurisdição da procuradoria do Estado e da polícia criminal e não à comédia e à sátira." (p. 209)[73].

[73] Alguns dos posicionamentos de Propp devem ser, conforme parece sugerir Boris Schnaiderman, contextualizados no clima de terror que pairava sobre os intectuais russos durante o stalinismo. A esse

O texto de Jô Soares não adere a esse pensamento, transformando praticamente tudo em objeto de riso. Nesse sentido, chama particularmente atenção a cena da perseguição da terceira vítima pelo *serial killer,* comparado a uma coreografia (mesmo que sinistra) de balé, perdendo, dessa maneira, parte de sua pungência ("Sempre que a jovem se detém, perscrutando o caminho à procura de um tílburi, ele estaca atrás dela, improvisando uma sinistra coreografia. [...] ficam ambos enquadrados pelos arcos da ponte do aqueduto, como dois bailarinos perdidos num palco gigantesco." (SOARES, 1995, p. 214)). Entre outras passagens do romance poderíamos, ainda, citar o humor com a morte presente, tanto em algumas falas de Saraiva, o legista, como de Gervásio, o anão que trabalha no mortuário. Além disso, há a cena, presente também no filme homônimo de Miguel Faria Jr., em que o fígado da terceira vítima é passado de mãos em mãos (na tentativa de escondê-lo do pai da moça assassinada) entre Mello Pimenta, Holmes, Saraiva e Watson, até chegar ao pai da jovem.

É possível dizer que o humor está de tal maneira entranhado em *O Xangô de Baker Street* que o estabelecimento de limites para seus alvos se torna impróprio. Nesse sentido, parece estranho o posicionamento de Propp (1992, p. 199) ao dizer "[...] o cômico não permite esboçar um quadro completo da vida: um grande romance cômico mostra sempre os defeitos e não os aspectos positivos.", em especial, se relembrarmos que ele próprio determina que um bom texto cômico de longo fôlego deverá ser marcado pela irrupção periódica do riso. Pensando dessa forma, e entendendo, como Propp, o humor como uma contraparte do sério, seria mais provável que uma perspectiva que privilegie a constante seriedade não possa "esboçar um quadro completo da vida" porque nela faltaria o riso, enquanto, nos textos humorísticos, o riso deve ser intercalado a momentos de "não-riso", logo, de seriedade. Além disso, essa visão de Propp pode ser entendida como um posicionamento conservador e altamente

---

respeito, o estudioso, em seu prefácio à *Comicidade e riso*, relata a seguinte história: "A grande mitóloga Olga Freidenberg conta em seu diário (publicado em inglês e provavelmente inédito em russo) que, em 1948, ocorreu uma sessão no Departamento de Filologia daquela Universidade [de Leningrado], na qual alguns dos nomes gloriosos dos estudos soviéticos de linguagem foram atacados pelos seus "erros", isto depois de uma campanha implacável pela imprensa. Se houve quem se portasse com dignidade, como foi o caso de Víctor Jirmúnski, se Boris Tomachévski sofreu então uma síncope, o mesmo acontecendo com o folclorista Azadóvski, que foi retirado de maca, Propp, depois de continuamente agredido, "perdeu o senso de dignidade que ele defendera por tanto tempo".

Torna-se difícil reconstituir o que realmente aconteceu com ele, mas a crise moral que viveu pode ser constatada até pelo tom de seus escritos. Se até 1946 há neles muitas vezes uma argumentação marxista em nível elevado, a partir daí passam a aparecer, aparentemente, pobres concessões a um ambiente corrupto e servil." (SCHNAIDERMAN, 1992, p. 7). Fica, portanto, difícil estabelecer se essa visão conservadora e esquemática, de fato, refletia as opiniões do pesquisador russo ou se faz parte dessas concessões.

moral porque contempla o riso apenas em seu sentido negativo (daí a importância que a noção de "defeito" tem em sua teoria), o que implica que certos valores não poderiam ser transformados em motivo de riso. Aqui, o "sujeito que ri", enquanto teorizador, impõe os seus valores como limites do riso e, onde ele não ri, afirma que não há riso. O romance de Jô Soares, pelo contrário, parece não encontrar limitações para o humor.

Aliás, o próprio escritor brasileiro, em entrevista ao programa Roda-Viva de 07 de novembro de 2011, ao ser perguntado se o humor tem limites e até onde vai a ousadia e a grosseria no humor, responde: "Eu acho que tudo que é humor vale, eu acho que o humor não pode ter limites. Você começa a impor limites aí você vai num tipo de censura." (SOARES, 2011). Interessante notar como, nessa entrevista, os arguidores partem da noção do humor ousado e do grosso para indicar uma diferenciação que se assemelha bastante àquela, negada por Propp, entre a comicidade "fina" e a "vulgar", pois, conforme afirma o folclorista russo, esconde-se por trás dessa ideia o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. Segundo ele, nessa divisão da "comicidade, a "fina" e a "vulgar", entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão." (PROPP, 1992, p. 22).

Essa visão que divide o cômico em "alto" e "baixo", identificando o primeiro com a arte e o segundo com as manifestações públicas, estabelece um abismo entre ambas que, na verdade, não existe. Verificam-se, assim, dois problemas: primeiro, se o "cômico vulgar" é aliterário, como querem alguns, então muitas obras de Shakespeare, Cervantes, Gogol, Rabelais, entre outros, possuem trechos particularmente aliterários; segundo, a ideia de que esse tipo de humor quando presente em autores reconhecidos, consagrados, transforma-se, como num passe de mágica, em "cômico fino". Ambos os aspectos contribuem para a percepção de que essa divisão é improdutiva e sem critérios, daí, segundo Propp (1992, p. 23), "[...] a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado.".

Essa discussão sobre os dois "polos" do humor deriva justamente para o contraste entre as teorias de Propp e de Bakhtin: as formulações de Bakhtin sobre o riso centram-se na maneira como o cômico esteve presente na cultura da Idade Média, e, em especial, no Renascimento, em que o riso tinha um papel fundamental, pois, segundo o crítico, "O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época" (BAKHTIN, 1993, p. 3). Impunha-se,

dessa maneira, uma visão dual de mundo, que comporta, ao mesmo tempo, o sério e o cômico, que hoje não mais existe. Se, conforme postula Bakhtin, nas culturas primitivas esses dois aspectos estavam interligados, com o estabelecimento do Estado e do regime de classes sociais o cômico é progressivamente banido das esferas oficiais. Nesse processo, a própria concepção do humor vai se alterando de maneira que ele perde o caráter ambíguo, simultaneamente positivo e negativo que o caracterizava, pois nele, como nas festas populares, estava contida a noção da passagem do tempo, da mutação, da transformação e do renascimento de todas as coisas. O isolamento e a consequente perda dos laços com a cultura popular leva à degeneração do humor grotesco que, isolado, mantém, do ponto de vista da época, apenas o seu caráter negativo. Segundo Bakhtin (1993, p. 33), "[...] no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo.". Em seu *Comicidade e riso* (1996), é a esse humor atenuado que Propp se refere, embora, em alguns momentos, retome aspectos discutidos por Bakhtin, como, por exemplo, ao falar do "riso ritual", a própria definição do cômico vincula-se a um elemento negativo, o "defeito".

Em nossa análise do riso no texto de Jô Soares estabelecemos um diálogo com a teoria de Propp e de Bakhtin pelo fato de que no romance do escritor brasileiro a comicidade parece oscilar entre ambas as concepções. Na melhor tradição do riso, *O Xangô de Baker Street* é extremamente ambíguo em sua apresentação do cômico. Encontram-se tanto resquícios de uma visão "moralista" em que o humor está vinculado ao "defeito", da qual o narrador que comenta, julga e avalia os personagens e os incidentes, talvez, seja o maior expoente; quanto uma perspectiva niveladora, própria do carnaval. Isso porque, na obra do escritor brasileiro, todo mundo é passível de se transformar em objeto de riso, ele não poupa ninguém, transformando a todos, desde D. Pedro II e Sherlock Holmes até um vendedor de rua ou um anão que trabalha no necrotério, em seres ridículos.

O humor, dessa maneira, cria um ambiente distinto em que, de maneira semelhante ao que ocorre no carnaval, segundo Roberto DaMatta (1997, p. 167), se "[...] revela que o modo como os grupos sociais são classificados não segue uma linha ou eixo hierárquico único, mas vários eixos, de modo que alguém pode ser *pobre, mas limpo; rico, mas burro; poderoso, mas infeliz; desempregado, mas bom de samba; honesto, mas otário* etc.,". No texto de Jô Soares esse processo de relativização das posições sociais se dá pela instituição de um novo paradigma de classificação em que

todos são submetidos à ridicularização, ou seja, os personagens são ricos, mas ridículos; poderosos, mas ridículos; bonitos, mas ridículos; inteligentes, mas ridículos. Trata-se, em certo sentido, de um procedimento, o do humor, que iguala a todos, justamente por rebaixá-los, como no carnaval. O cômico aqui se institui como "[...] uma espécie [...] de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (BAKHTIN, 1993, p. 8) e, como o carnaval, conforme propõe DaMatta (1997, p. 150), se "[...] acaba por reforçar a ordem cotidiana, também coloca alternativas e sugere caminhos.".

Esse desembaraço ao escolher os seus alvos transformando praticamente tudo em objeto de riso e construindo uma narrativa em que o humor comparece constantemente é, de fato, uma das características fundamentais do romance de Jô Soares, tanto que, segundo Toledo (1995, p. 116 *apud* FERRAZ, 1998, p. 85), "[...] o romance é em primeiro lugar um romance de humor e em segundo um romance policial.". É justamente a abrangência da comicidade, elevada à visão de mundo, conforme vimos anteriormente, que leva críticos, como Toledo, a dizer que o humor se sobrepõe ao aspecto policial. A hierarquização é aqui empobrecedora, pois implica a não percepção da amalgamação e da ambiguidade na relação dos dois elementos. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o humor é um recurso que envolve a narrativa, que está sempre presente e é, portanto, algo muito mais amplo e que atravessa a obra de Jô Soares. Nesse sentido, o próprio autor diz: "[...] depois que eu escrevi *O Xangô*, eu percebi que usando a minha arma, que é o humor, que é a arma principal, eu podia escrever, podia escrever qualquer gênero, qualquer coisa" (SOARES, 2011).

Trata-se de um modo de perceber o mundo que contamina, inclusive, como veremos no próximo item de nosso trabalho, o próprio romance policial. Contudo, como a afirmação do escritor brasileiro deixa entrever, a visão de mundo é uma coisa, a forma, a estrutura por meio da qual ela será apresentada é outra. Mesmo que haja, como há, reverberações e influências recíprocas, ainda é possível percebê-las e notar como elas atuam em relação à outra. A obra, no entanto, se constitui a partir desse relacionamento ambíguo entre o humor e o paradigma policial, a comicidade que perpassa a narrativa e a seriedade que, em geral, está associada aos temas, como o assassinato, o crime e a investigação que ela aborda.

3.3. Holmes no país do carnaval

Uma característica que consideramos particularmente pungente em *O Xangô de Baker Street* é a prolixidade, notada, até o momento, como um aspecto do relato do narrador, que faz questão de comentar, julgar, analisar o que vai narrando, chegando, em alguns momentos, a ser redundante. Essa prerrogativa do narrador, muitas vezes, pode ser associada a uma tentativa de tornar a narração mais clara ou mais inteligível, elucidando ambiguidades e explicando algumas referências, realizando, para o leitor, algumas conexões que, talvez, seu conhecimento de mundo não lhe permitisse. Esse procedimento, no nível da narração, encontra paralelo na presença de digressões que conformam uma narrativa em que o desvio tende a se tornar uma constante. Essas digressões dotam o romance de um anedotário variado que traz para seu interior tanto histórias engraçadas (ou não) sobre personagens laterais ao núcleo narrativo, quanto informações sobre instituições, lugares e instrumentos que irrompem no relato.

De início, introduzem-se na obra dois crimes distintos, o assassinato de uma prostituta e o roubo do *stradivarius*, a que correspondem duas investigações, uma comandada pelo delegado Mello Pimenta e a outra por Sherlock Holmes, respectivamente. Com o avançar da narrativa, no entanto, torna-se claro que os casos estão correlacionados e ambos os detetives somam esforços a fim de capturar o criminoso. Simultaneamente, contudo, o assassino passa a atacar outras vítimas, desdobrando os crimes e o processo de investigação. Contrapõe-se a esse eixo policial tudo aquilo que não leva à solução do enigma, devendo, portanto, ser considerado como um desvio. É nesse contexto que se insere, por exemplo, a cômica história, contada por Holmes ao delegado brasileiro, de uma caçada que o detetive inglês realizou no Paquistão com um amigo, chamado Wilfred Marmeduke, a quem uma cobra picou em seu membro reprodutor. Sem ter como transportá-lo para ver um médico, Holmes foi, imediatamente, procurar um médico para saber como salvar a vida de seu amigo. O relato segue-se assim:

> – Que disse o médico? – quis saber, ansioso, Mello Pimenta.
> – Disse que só havia uma maneira de evitar a morte do querido meu amigo, por quem eu nutria imensa afeição. Mandou que eu fizesse uma incisão com uma faca, no local da mordida, e sugasse com minha boca todo o veneno.
> – Fantástico, senhor Holmes. E assim o senhor salvou-lhe a vida?
> – Não, delegado, ele morreu – respondeu Sherlock Holmes (SOARES, 1995, p. 259).

Essa anedota, embora não contribua para a resolução do crime, auxilia na construção da imagem de Holmes, acrescentando um grau de machismo em função de ele ter preferido ver um amigo morrer em vez de salvar-lhe a vida por meio da sucção do veneno da cobra. Em termos da teoria de Propp sobre o cômico, diríamos que é esse machismo, subitamente revelado, que causa o riso, todavia, há outro aspecto ali presente que pode ser associado à ideia de ironia "alto-contraste", proposta por Muecke (1995, p. 73), uma vez que se nota um "[...] enorme esforço para se realizar a meta mais alta perdida no último minuto e pelo acaso mais simples". Nesse caso específico, portanto, estabelece-se um contraste entre todo o esforço realizado por Holmes, ao ir a cavalo correndo à aldeia mais próxima consultar o médico, para salvar seu companheiro e a posterior recusa em realizar um ato simples para conseguir o que pretendia por causa de um preconceito. Aliás, o próprio Mello Pimenta contribui para a construção desse contraste entre a expectativa e a realidade, pois, provavelmente como o leitor, projeta que o inglês vá salvar seu amigo, o que, na verdade, não ocorre.

A presença desse tipo de digressão, teoricamente, contraria um dos paradigmas policiais que afirma que todos os elementos constantes na narrativa devem estar em função da solução do caso, pois, conforme diz Martin Cerezo (2005, p. 377), nesses textos "Todo tiene causa, fundamento, intención, nada ocurre porque sí."[74]. Essa postulação é questionável porque, por um lado, ajuda na perpetuação de um engodo tipicamente policial, ao considerar a pista falsa como um elemento que tem o objetivo de desviar o leitor de desvendar o enigma; por outro lado, tende a conceber a história somente do ponto de vista da mecanicidade do enigma e de sua solução. Em outros termos, contemplam-se as pistas falsas como essenciais enquanto elementos de distração, mas não se atribui o mesmo destaque a outros aspectos desviantes que podem cumprir um papel semelhante. De um modo geral, é esse tipo de opinião, vinculada exclusivamente à montagem do quebra-cabeça, que ignora que, antes de qualquer coisa, o gênero policial é uma forma narrativa e deve ser pensado enquanto tal. Deixando de lado essa questão fundamental, muitas vezes encontramos formulações do tipo:

> O romance policial avança, duro, viril, inteligente, forte em seus processos que lhe permitem explicar tudo. O que ele sabe dissipar é o vaporoso poético, a convenção literária, os claro-escuros do coração. [...] E a prova de que o romance policial é de outra natureza que a pura ficção é que é capaz não somente de contar um assunto criminal

[74] "Tudo tem causa, fundamento, intenção, nada ocorre por ocorrer" [tradução nossa].

> autêntico, mas de dar-lhe a solução. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 25-26).

Os críticos franceses não apenas se apoiam em uma noção ingênua de autenticidade e de "poético", como também perpetuam a ideia errônea de que a construção e solução de um enigma "autêntico" implica uma "outra natureza", que o opõe à "pura ficção". Além disso, poder-se-á dizer que essa "implicância" com o elemento ficcional, próprio da literatura, não é uma característica exclusiva do gênero policial, como comprova, por exemplo, a leitura de *As vozes do romance* (1983), de Óscar Tacca, que destaca os procedimentos narrativos por meio dos quais os textos literários vêm, através dos tempos, tentando simular a sua "autenticidade", seja por utilizar recursos como o apagamento do autor, como ocorre, por exemplo, em *O Nome do Rosa* (1980), em que o autor surge como o tradutor do texto: "No dia 16 de Agosto de 1968, foi-me para às mãos um livro devido à pena de um tal abade Vallet" (ECO, 2001, p. 5), seja pela presença do narrador behaviorista, encontrado, segundo Tacca, em histórias de Dashiell Hammett e de outros escritores "[...] norte-americanos que, confinando-se à descrição do comportamento, se abstinham de penetrar nas consciências" (TACCA, 1983, p. 79). Ainda a esse respeito, mencionemos os postulados de Luiz Costa Lima (1989), segundo os quais, desde a Idade Média, projeta-se um ideal de literatura em luta contra a ficcionalidade e que se associa, com o advento do Iluminismo, ao culto da razão. Sintetizando as formulações do crítico brasileiro, Mirane Campos Marques (2011, p. 77) diz: "Na França do século XVIII, a subordinação da poesia à razão parece estar fortemente vinculada a uma explicação política: os membros do estamento superior da sociedade viam na imaginação a presença de uma mente bárbara, indisciplinada".

Embora não seja uma característica exclusiva do gênero policial, o "culto da razão" é um dos elementos basilares dessa forma, principalmente do "romance de enigma", que nasce, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 14-15), no bojo do positivismo. É uma concepção positivista que se coloca como fundo da teoria de Boileau e Narcejac, em especial quando se referem aos textos em que Sherlock Holmes comparece: "Essa profissão de fé determinista caracteriza profundamente a época. Sim, o mundo é uma máquina, e o homem, que faz parte do mundo, também. Mas o que é próprio de uma máquina é o desmontar-se. O homem é, portanto, desmontável." (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 16-17). Essa concepção de mundo parece se vincular a um ideal de narração objetivo, "realista", que, contudo, como atesta Adorno

(1991, p. 55), "tornou-se questionável", uma vez que subjetivismo "[...] não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade". O ideal "duro, viril, inteligente" que propagam os autores franceses foi desmascarado como "apenas" mais uma convenção literária cujo objetivo era dar a impressão de realidade, mas que, na verdade, não oferecia mais do que uma visão subjetiva dela. Nesse sentido, o romance policial como pensado por Boileau e Narcejac representa uma visão da realidade como harmoniosa, estável e explicável, percepção que as conquistas científicas, o pensamento filosófico e os artefatos culturais produzidos a partir do início do século XX colocaram em xeque.

As histórias que vêm compor o romance podem ser entendidas como uma ampliação, no nível da narração, do procedimento da pista falsa. Uma das "funções" que elas cumpririam, portanto, seria justamente a de distrair o leitor, chamando a sua atenção para outro elemento que não o enigma propriamente dito. Nesse sentido, segundo Ferraz (1998, p. 101), "[...] estes momentos de humor são fundamentais para o enredo, uma vez que estão entrecruzados com momentos de cenas trágicas, sangrentas e violentas por excelência.". Além de favorecerem esses momentos de distensão, ou seja, de afrouxamento das angústias e das tensões comuns aos textos policiais, essas digressões, entendidas como elementos "não necessários" para a resolução do enigma, são, todavia, segundo José Colmeiro (1994, p. 84), fundamentais para a construção do tecido narrativo.

Em *O Xangô de Baker Street*, pode-se dizer que a textura humorística torna-se de tal maneira dominante que, como propõem alguns críticos – Toledo (1995, p. 115-116), Rocha (2011, p. 667), Ferraz (1997, p. 193) –, chega a eclipsar ou a, pelo menos, disputar terreno com o próprio aspecto policial do romance. Esse balanço é fundamental no texto de Jô Soares em que essas digressões, devido à sua proeminência, competem pela centralidade com ele. A desestabilização que a progressiva importância do anedotário vai impondo ao aspecto policial e, em especial, à seriedade e ao rigor que, por muito tempo, foram considerados indispensáveis ao gênero, cria uma tensão na composição do romance que não deve ser subestimada, mas ambos os elementos (o policial e o humor) são regidos com tal harmonia que levam, necessariamente, ao questionamento da dita "natureza séria" do gênero policial.

Se, como propõe Colmeiro (1994, p. 84) a partir das formulações de Porter (1981), são os efeitos digressivos e não as sequências de ações progressivas que dão caráter e individualidade a um texto policial e se a arte na produção dessas narrativas

situa-se muito mais no modo como somos desviados e divertidos enquanto ansiamos pelo desenlace da trama, é possível dizer que se deve aos elementos digressivos, particularmente aos com características humorísticas, boa parte do êxito que o romance de Jô Soares obteve frente ao público e enquanto texto literário. Nesse sentido, as digressões se firmam como um elemento fundamental e inelutável do gênero policial, embora, muitas vezes, ligado a uma dinâmica que tende a desvalorizá-lo. A esse respeito, vale a pena lembrar o modo como as descrições são vistas na tradição policial:

> É necessário escolher uma abordagem interpretativa que ponha em destaque certos componentes da realidade em detrimento de outros; estes últimos serão isolados e considerados em desacordo, falazes ou simplesmente inúteis. É bastante simples, mesmo para um leitor inteiramente leigo, isolar os detalhes supérfluos, aqueles que são empregados para enfeitar a narração (CAPRETTINI, 1991, p. 150).

Note-se como, aqui, parte-se de uma noção de leitura que implica um processo de seleção e de interpretação, para se chegar à conclusão de que é simples para o leitor do romance policial separar aqueles elementos que contribuem para o entrecho policial de outros, considerados "detalhes supérfluos" e "enfeites". Curiosamente, esse é um dos aspectos "próprios" do gênero que constantemente são levantados quando se pretende classificá-lo como "paraliteratura": a ideia de que os leitores dessas narrativas, e, também, os escritores, só estão preocupados com o mecanismo do enigma, com a ação, com a busca de "felicidades vicárias" e com o "escapismo", em detrimento da apreciação do modo como a narrativa é apresentada.

O problema situa-se justamente aí: muitos dos que defendem esse posicionamento não realizam uma leitura séria desses textos, ou seja, uma leitura que os tome enquanto artefato literário, considerando-os *a priori* como indignos de tal apreciação. Nesse sentido, lembramos a afirmação de C. S. Lewis (2009, p. 102) de que "Só podemos achar que um livro é ruim se, antes de tudo, o lermos como se fosse muito bom.", ou, em outros termos, é preciso dispensar a atenção devida a uma obra antes de realizar um julgamento de valor. Estabelece-se, dessa maneira, uma situação semelhante àquela comentada, no capítulo anterior em relação a *Longe de Manaus*, sobre a ideia, presente nos argumentos de Todorov (1970), de que a obediência às normas do gênero é, simultaneamente, um elemento fundamental dos textos policiais e o que o distingue da "literatura". Isso porque a própria leitura dessas narrativas transforma-se em algo limitado, sendo os procedimentos construtivos dessas histórias descartados como "meros enfeites", como se não fossem eles que sustentassem a leitura, uma vez que

fazem parte do processo de construção do escritor. Nesse sentido, novamente, cabe retomar algumas palavras de C. S. Lewis sobre a presença de episódios, explanações, descrições, diálogos e, em última análise, toda sentença que compõe um texto:

> Alguns vão considerar isso como "mera técnica". Certamente temos de concordar que essas ordens, isoladas daquilo que ordenam, são piores do que "meras"; são nadas absolutos, assim como uma forma é um nada separada do corpo que lhe dá forma. Mas uma "apreciação" de uma dada escultura que ignora a forma da estátua em favor da "visão de mundo do escritor" seria auto-ilusão. Uma estátua é o que é pela forma. Apenas porque se trata de uma estátua chegamos a mencionar a visão de mundo do escritor. (LEWIS, 2009, p. 74).

Embora preocupada com questões distintas, a formulação de Lewis coloca o problema da importância de tudo aquilo que se faz presente na obra enquanto elementos compositivos dela própria, enquanto aquilo que lhe dá corpo. Ignorar esses elementos, consequentemente, é promover uma leitura redutora. Cabe ressaltar que essa maneira de pensar não é exclusiva do que o escritor inglês vai chamar de "leitor literariamente iletrado", mas é também observada em "leitores literariamente letrados", entre eles, críticos que poderiam, nos termos de Umberto Eco (1993, p. 59), ser vistos como homens "[...] educado[s] também na fruição de outros níveis", ou seja, em indivíduos com certa intimidade com a chamada "alta cultura". Essa situação, de certo modo, denuncia uma série de atitudes problemáticas com relação ao gênero policial (e também outros, como a narrativa sentimental, as histórias maravilhosas, os quadrinhos) porque expressa julgamentos apriorísticos.

Apesar de adotar uma perspectiva questionável em relação aos elementos "não-essenciais" dos textos policiais, o ensaio de Gian Paolo Caprettini (1991, p. 151) traz um aspecto importante relativo ao processo de leitura desse tipo de obra em que o leitor é constantemente confrontado com indícios que requerem sua interpretação, não podendo "escapar completamente dessa pressão.". Postula-se, portanto, a ideia de que o enigma exige do leitor uma contínua atenção à narração, transformando-o numa espécie de leitor-detetive que deve saber projetar e descobrir quais elementos serão indispensáveis para a resolução do caso. Essa perspicácia, exigida pelo romance de Jô Soares no sentido de desvendar quem é o *seriall killer*, contudo, não implica a consideração dos aspectos desviantes como supérfluos. Pelo contrário, as digressões são um elemento central. Não se trata de dois elementos antagônicos ou conflitantes, pois ambos estão vinculados, já que as anedotas e o humor, por um lado, atuam como agentes do suspense, na medida em que distendem o tempo e retardam a ação, e, por

outro, instituem-se como um elemento significativo na construção da diversidade textual, permitindo, inclusive, o diálogo com outros gêneros, entre eles, o romance histórico e o de costumes. Aliás, esse é um dos denominadores comuns das narrativas analisadas até o momento: o fato de a uma estrutura propriamente policial se fundirem outras histórias que ampliam o escopo do romance.

Quanto a esse duplo efeito das digressões, destaquemos outra ocorrência, desta vez envolvendo os personagens Guimarães Passos e Salomão Calif:

> Se alguém não podia duvidar da generosidade do alfaiate, era o próprio Guimarães. Salomão fizera vários ternos e sobrecasacas para o poeta, sem ver a cor dos seus bilhetes. Um dia, irritado com o amigo, que lhe devia quase um enxoval, disse a Passos que não faria mais ternos antes que o poeta lhe pagasse o que devia. [...] Fidalgo, o alfaiate prontificou-se a continuar fazendo qualquer conserto ou pequenas reformas e costuras que o poeta necessitasse. Uma semana depois, Guimarães Passos entrou na alfaiataria do amigo:
>
> – Ainda vale aquela promessa de me fazeres pequenas costuras?
>
> – É claro – disse o alfaiate.
>
> Passos imediatamente tirou do bolso um saco com botões e os pôs nas mãos de Salomão:
>
> – Então, eu queria que tu pregasses um terno de casimira inglesa aqui nestes botões. (SOARES, 1995, p. 88).

Trata-se de outra anedota de cunho humorístico que, simultaneamente, distrai a atenção do leitor a respeito do caso policial e o diverte. Esses desvios constituem, entretanto, um elemento de complexidade do ponto de vista do enigma, pois, além de trazerem uma história que não está diretamente relacionada a ele, acabam por introduzir personagens cuja presença no romance é incidental, mas que pode gerar alguma confusão, devido a sua quantidade, o que aumenta o rol de possíveis assassinos. Esse desfile dos mais diversos personagens está articulado, por um lado, ao entrelaçamento entre personagens fictícios e históricos e, consequentemente, entre ficção e história; e, por outro, ao aumento do raio de alcance da crítica aos costumes da época.

Em relação ao primeiro aspecto, destaca-se o poeta brasileiro Guimarães Passos, que com D. Pedro II, Olavo Bilac, Chiquinha Gonzaga, Aluísio de Azevedo, José do Patrocínio, Coelho Neto, Paula Nei, entre outros, formam o contingente de personalidades brasileiras da época mobilizadas pelo romance e às quais se junta a atriz francesa Sarah Bernhardt e o assassino Jack, o Estripador, que são postos lado a lado com personagens ficcionais, como o delegado Mello Pimenta, Saraiva, Inojozas, Esperidiana. Além deles, retirados das histórias de Arthur Conan Doyle, surgem Sherlock Holmes e John Watson, de modo que, conforme nota Salma Ferraz (1997, p.

194), “Sutilmente, nessa trama ficcional, os personagens históricos são enredados. Ou melhor: na trama histórica é que os personagens ficcionais são enredados.”. Essa dupla possibilidade aventada pela crítica brasileira dá o tom de um romance no qual o diálogo entre ficção e história é uma via de mão dupla, na medida em que, por um lado, a presença das figuras históricas tinge de referencialidade o narrado, ou seja, contribui para tornar mais intenso o efeito de realidade; por outro lado, essa ancoragem no real mesclada a elementos ficcionais, como afirma Éris Oliveira (2007, p. 201-202), “[...] cria uma situação de alteridade que concorre para abrir o sentido e revestir o texto de um imaginário profundo, tornando os dados do contexto referencial totalmente [?] virtuais”.

Correlato a esse recurso, outro elemento que problematiza a relação entre ficção e história é a presença de textos jornalísticos na composição do romance que, ainda segundo Oliveira, “[...] cria um momento tenso, que faz a mente do leitor oscilar entre a realidade e a ficção, de tal forma que esse procedimento instaurador da ambiguidade se constitua num atributo próprio da linguagem artística.” (p. 210). Nota-se, portanto, a transfiguração do discurso jornalístico em ficcional num processo que joga com as potencialidades das duas modalidades, ou seja, a introdução do jornal confere certo grau de referencialidade (tanto no contexto ficcional propriamente dito, quanto na projeção com o mundo “real” que a referência ao *The Times*, por exemplo, propicia), fortalecendo o “efeito do real”; em contrapartida, enquanto parte de um romance, ele transforma-se em um procedimento narrativo, metamorfoseando-se em mais um discurso sobre determinada “realidade”, seja ela ficcional ou histórica.

Observa-se, dessa maneira, um entrelaçar entre ficção e “realidade” que, nos termos de Linda Hutcheon (1991, p. 183), “[...] propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas quanto por sua fundamentação no representacional”. É essa atitude que marca o relacionamento de *O Xangô de Baker Street* com o contexto histórico a que ele nos remete: o Brasil do Segundo Reinado é tomado como uma espécie de intertexto com o qual o romance estabelece um fecundo diálogo, mais pródigo, talvez, do que o processo intertextual relacionado ao “mundo sherlockiano”. Tal perspectiva é possível porque essa realidade histórica é trazida como uma realidade discursiva que permite ao texto de Jô Soares a retomada desse passado segundo uma perspectiva bastante peculiar, pois, nos termos de Hutcheon (1991, p. 45), “[...] ele [o passado] é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido

novos e diferentes.". Essa atitude, no entanto, não implica um desconhecimento do passado, antes, conforme informa Graieb (1995, p. D2), remete para o fato de que "Todo dado referente à época foi checado à exaustão. Cuidadosamente tecida a malha de verossimilhança, Jô não teve pudor em desfazê-la [...]. Não hesitou, por exemplo, em transformar a Sarah "real" em amiga do Sherlock inventado".

Nesse sentido, pode-se dizer que o romance recusa um ideal fechado de história, transformando-a, de fato, num intertexto, ou seja, uma narrativa que, de uma maneira ou de outra, é retomada, mas cujo valor de "verdade" está condicionado à sua textualidade. Esse processo de investigação do passado, realizado, numa primeira instância, pelo autor e, numa segunda, pela própria obra, proporciona um instigante paralelo com o papel dos detetives presentes no romance, além daquele destinado ao leitor que tenta antecipar a solução do caso.

O segundo aspecto relacionado à proliferação de personagens produzida pelas digressões tem a ver com o fato de possibilitar o retrato de certos tipos que contribuem para uma perspectiva mais ampla e mais crítica da sociedade brasileira da época. No caso específico de Guimarães Passos, o que se destaca é a sua ligação com características típicas da cultura brasileira: a cordialidade, o jeitinho e a malandragem. Assim, o trecho do romance citado páginas atrás põe em relevo a esperteza e a astúcia do poeta brasileiro ao distorcer a promessa de seu amigo de maneira a atender as suas vontades. Tal atitude pode ser associada justamente à noção de "jeitinho" e de "malandragem", pois se aproxima de um "contornar a lei", negando sua universalidade. Em outros termos, enquanto o "indivíduo", aquele que é, na expressão de Roberto DaMatta (1997, p. 218), o "sujeito da lei", deve pagar por qualquer produto e serviço requisitado, Passos, transformando-se, ainda segundo o estudioso brasileiro, numa "pessoa" demanda um tratamento diferenciado. Observa-se, aqui, a interferência de um dado afetivo, a amizade, como maneira de contornar a frieza das relações comerciais, conferindo a uma pessoa, no caso ao poeta brasileiro, a possibilidade de se distinguir, de conseguir privilégios que, em sociedades fundadas em preceitos igualitaristas e antiparticularistas, provavelmente, seriam impraticáveis. Esse tipo de relacionamento corrobora a ideia de que, no Brasil, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 60-61), "[...] os simples vínculos de pessoa a pessoa [...] tenham sido quase sempre os mais decisivos".

A atitude de Guimarães Passos representa, portanto, um deslocar das regras formais pelo jeitinho que o aproxima da imagem do malandro, cuja "malandragem" é,

nos termos de DaMatta (1997, p. 269), "[...] socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade". Não à toa Salma Ferraz (1998, p. 73) afirma que "[...] Guimarães Passos e Fernando Limeira [...] são os mais recentes neopícaros ou malandros do século XIX.". A atuação de Passos, no entanto, ainda se vincula diretamente a um ambiente afetivo próximo do familiar – cabe lembrar que, para Holanda (1995, p. 145), esse personalismo tem suas raízes na premência do "tipo primitivo da família patriarcal" na sociedade brasileira –, uma vez que sua astúcia é aplicada num contexto de amizade que reconhece e aprova a sua atuação: "A história era contada pelo próprio Calif, que rira muito e acabara fazendo mais uma roupa para o poeta" (SOARES, 1995, p. 89). Nesse sentido, a ação do poeta encontra terreno fértil num ambiente em que, como propõe Antonio Candido (1970, p. 86) no ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias*, "As formas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta". É possível, então, estabelecer um instigante paralelo entre o modo como reage o alfaiate e a maneira como se supõe que um pai, extasiado com a agilidade mental do próprio filho, reagiria a uma resposta criativa ou espirituosa de seu rebento após tê-lo colocado "contra a parede" ou em uma situação difícil. É esse ambiente brincalhão e descontraído que sobressai nessa cena, seja pelo seu "ambiente familiar", seja pelo fato de que não há dano, ou seja, Passos, como Leonardo no romance de Manuel Antonio de Almeida, "pratica a astúcia pela astúcia" (CANDIDO, 1970, p. 71).

Fernando Limeira, o "Alazão", é um segundo personagem que se aproxima do conceito de "malandro". Na verdade, a sua figura, por ser mais destacada na narrativa, comparecendo em mais episódios, conforma uma ideia mais ligada à noção de malandragem propriamente dita, cuja caracterização pode ser realizada num contraponto com Passos. Tendo em vista essa possibilidade, um dos primeiros elementos que se deve ressaltar é ainda a presença da descontração e do clima de brincadeira, em parte relacionado com o humor proporcionado pelo engano, ou pelo ato de "pregar uma peça", próprio do golpe, em que, de um modo geral, se explora certa ingenuidade daquele que se transforma em objeto do riso.

É o caso, por exemplo, tanto do dono do bar que paga a "Alazão" pela colocação de um ponto de bonde clandestino – vendido como oficial – em frente ao seu estabelecimento, quanto de quem paga por suas falsas dicas no jóquei – são sete cavalos em disputa, ele seleciona sete pessoas dando a cada uma delas uma informação privilegiada (em troca de participação nos ganhos) diferente, cobrindo, portanto, as sete

possibilidades e garantindo o seu lucro. Assim como Passos, Limeira também realiza os seus golpes mais por, nos termos de Antonio Candido (1970, p. 71)**,** "um amor pelo jogo em si" do que por necessidade, como comprova o retrato dele pintado pelo narrador: "Fernando Limeira, o Alazão, jovem de excelente família de Minas, que passara alguns anos estudando na Europa às custas do pai." (SOARES, 1995, p. 192). A diferença, no entanto, com a traquinagem do poeta, reside no fato de que Alazão realiza os seus golpes em ambientes "menos familiares", ou seja, as suas "vítimas" não são amigos propriamente ditos e sofrem danos financeiros mais evidentes.

Talvez esses dois últimos aspectos estejam intrinsecamente relacionados, dentro de uma "ética familiar patriarcal", uma vez que fica sugerido que se é para causar prejuízo que seja àqueles que não compõem o "clã". Paralelamente, no entanto, essas malandragens de Limeira podem ser interpretadas como uma espécie de expansão do personalismo e dos valores familiares patriarcais para o relacionamento social num âmbito mais amplo. Dessa maneira, de modo semelhante ao que ocorrera com Passos, Alazão age como se as normas que, em teoria, regulam o funcionamento da sociedade não se aplicassem a ele; este desprezo pelas regras, nesse caso, parece apontar para um prolongamento do favor e do apreço familiar.

Se, como propõe Sergio Buarque de Holanda (1995, p. 144), o estabelecimento do ensino superior a partir de 1827 em São Paulo e Olinda contribui para retirar os jovens aristocratas brasileiros do eixo doméstico, exigindo que eles consigam "'viver por si', libertando-se progressivamente dos velhos laços caseiros", a história de Limeira pode ser lida como um momento limítrofe ou de transição em que falta ainda o senso de responsabilidade e o entendimento dos valores próprios a uma sociedade de "homens livres e de inclinação cada vez mais igualitária." (p. 144). Em certo sentido, portanto, a postura desse personagem reitera a visão de uma elite brasileira extremamente aristocrática, alheia ao trabalho manual e vivendo parasitariamente, seja à custa do trabalho escravo num âmbito mais largo, seja em razão desses pequenos golpes. Observa-se, dessa maneira, uma aristocracia que se mantém a partir da exploração dos escravos negros e da pequena burguesia.

Se algumas digressões favorecem uma visão crítica dos costumes da sociedade brasileira do Segundo Reinado, como as que retratam Limeira e Passos, outras enfocam não personagens, mas locais e instituições brasileiras cujas histórias são trazidas pelo narrador, ou ainda curiosidades sobre procedimentos ou sobre certos objetos típicos da época. É assim que nos é apresentado o método de conservação dos corpos no

necrotério, que dependia de remessas de gelo vindas da América do Norte (SOARES, 1995, p. 99), ou a história da máscara de Flandres (p. 245), ou a história do Passeio Público (p. 285), do Jardim Botânico (p. 191), ou, como se vê abaixo, da Roda:

> Tendo o abandono e a miséria dos pequeninos sem pais comovido o coração generoso de um certo Romão de Mattos Duarte, este resolveu doar, em janeiro de 1738, trinta e dois mil cruzados à Santa Casa da Misericórdia, para a criação dos enjeitados. Estava fundada a Roda dos Expostos.
> [...]
> A Roda dos Expostos começou no largo da Misericórdia, esteve na rua de Santa Thereza, porém, desde 1860, funcionava num prédio de dois pavimentos, no número 66 da rua Evaristo da Veiga, onde anteriormente se instalava a Escola de Medicina. (SOARES, 1995, p. 210).

Esse destaque que a história de instituições e de lugares tem no romance de Jô Soares leva Mateus Pereira (2011, p. 5) a dizer que "In *O Xangô*, history is often represented as the history of places rather than the history of people."[75]. Embora essa objeção de Pereira faça sentido, na medida em que os escravos e as classes mais baixas de homens livres estão praticamente ausentes da narrativa, ou apareçam somente acidentalmente, sua conclusão parece um pouco precipitada. Talvez seja melhor dizer que – como os personagens apresentados, em sua maioria, se situam nos estratos social e economicamente mais privilegiados da sociedade – o romance apresenta, e critica, ironiza, caricaturiza, a visão das classes dominantes, e não a das dominadas, ou seja, do "povo", nas palavras de Pereira. Nesse sentido, é possível presumir que o fato de, nos termos do crítico brasileiro, "[...] the plot of the novel does not articulate the question of what problems affected the people of Rio de Janeiro in 1886, two years before the abolition of slavery and three years before the proclamation of the Brazilian Republic"[76] (PEREIRA, 2011, p. 6) talvez esteja condicionado à circunstância de que, conforme propõe Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 73), muitas das conquistas dos movimentos liberais no Brasil se vinculam à atuação das elites, em especial, dos antigos senhores que se encontravam tão à vontade no poder que "[...] puderam, com frequência, dar-se ao luxo de inclinações antitradicionalistas e mesmo de empreender alguns dos mais importantes movimentos liberais que já se operaram em todo o curso de

[75] "Em *O Xangô*, a história é geralmente representada como a história dos lugares em vez de a história do povo." [tradução nossa].
[76] "o enredo do romance não articula a questão a respeito dos problemas que afetavam o povo no Rio de Janeiro em 1886, dois anos antes da abolição da escravidão e três anos antes da proclamação da República Brasileira." [tradução nossa].

nossa história". Segundo essa perspectiva, deve-se considerar os debates realizados pela "malta", grupo de intelectuais que comparecem no romance, entre eles, Bilac, José do Patrocínio e Nabuco, como momentos de efervescência política em que os "grandes temas" eram discutidos, evidentemente, de acordo com a visão da classe dominante.

O fragmento acerca da Roda dos Expostos permite ainda outro diálogo com o texto de Sérgio Buarque de Holanda, uma vez que a sua conturbada história com as constantes alterações de endereço, além da descontinuidade de funcionamento, remetem a um problema que, segundo o historiador brasileiro, está nas raízes da formação da nação brasileira: o caráter aventureiro da empresa portuguesa que preferia "[...] agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano e segui-lo até o fim." (HOLANDA, 1995, p. 109). Essa maneira de proceder dos lusitanos se relacionaria com o que Holanda chama de um "realismo fundamental", que não pretende (e por isso não planeja) transformar a realidade exceto naquilo que é essencial, e que, em vez de plantar, prefere coletar a fruta que já existe, atitude que ele associa a "[...] sua moral interessada, moral de negociantes, embora de negociantes ainda sujeitos, por muitos e poderosos laços, à tradição medieval." (p. 108).

Do ponto de vista da composição narrativa, entretanto, esse tipo de digressão coloca uma outra questão fundamental e que diz respeito a uma tensão entre a narração e a "informação". O relevo que ganham certas histórias curiosas, como, por exemplo, a sobre a importação do gelo (SOARES, 1995, p. 99), confere a *O Xangô de Baker Street*, por vezes, um tom que parece se aproximar ao do almanaque, que se caracteriza, segundo Carlos Ceia (s.d.), seja por um caráter generalista e conciso das informações, seja pelo seu aspecto anedotário.

Nesse sentido, e tendo o livro se transformado em um *best-seller*, esse tipo de digressão poderia ser associada à ideia de Walnice Nogueira Galvão (2005, p. 46) de que "O objetivo é dar-lhe [ao leitor] o simulacro da ampliação do conhecimento, pois na cultura do *time is money*, não pode haver ócio, um ínterim em que não estejamos fazendo uma aquisição.". No caso do romance de Jô Soares, e, provavelmente, em outros "mais vendidos", no entanto, o leitor (melhor seria dizer "consumidor" porque é nessa perspectiva que ele é considerado por Galvão) assim intencionado pode (ou vai) ficar desapontado porque essas anedotas não trazem nenhuma "informação útil" (no sentido de "uso prático") e o elemento propriamente histórico, além do informativo, do texto está em função da narração. Elimina-se, desse modo, um daqueles aspectos que, segundo Benjamin (1989, p. 106-107), opõe a narração à informação: a "falta de

conexão entre uma notícia e outra" que nos jornais, seu principal veículo de transmissão, isola "os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor".

Trata-se de um elemento central na composição do romance o tratamento da "informação" e, talvez, um dos aspectos mais desiguais da obra, pois, por vezes, a construção é bem conseguida e percebe-se que os dados históricos e os de costumes estão, de fato, entranhados pela narração; em outras ocasiões, entretanto, o dado contextual parece se desapegar das malhas narrativas. Representativa desta última situação parece ser a digressão a respeito do Jardim Botânico, ao passo que, tanto o caso dos recortes de jornais no final do romance (que sugerem ou mesmo implicam – mas não pela voz do narrador – que o assassino é Jack, o estripador), como a história sobre o encontro de Sarah Bernhard com a viúva de Abraham Lincoln (1809-1865), ou ainda a da remessa do gelo, seriam digressões cujas raízes estão amealhadas no tecido narrativo do texto de Jô.

Nesse sentido, considera-se que um dos elementos que geralmente garantem uma "acomodação" mais consistente das digressões é quando elas estão vinculadas a uma intenção humorística. É possível dizer, inclusive, que esse é um aspecto fundamental de demarcação do envolvimento do narrador com o narrado e que atesta que as "informações" foram, de fato, submetidas e transformadas pelo contato com a subjetividade do narrador, e um dos indícios de que seu relato pode, em termos benjaminianos, tocar, atingir a subjetividade do leitor, transformando-se em experiência. É esse processo que nos leva a utilizar o termo informação entre aspas, pois, ao que parece, ela é transformada pelo contato com o narrador. Percebe-se, ainda assim, no livro de Jô Soares, uma necessidade de confirmação, de verificação dos dados, associada por Benjamin à noção de informação, cujo sintoma mais evidente é a presença de uma bibliografia no fim. Pode-se interpretar isso, por um lado, relacionando a pesquisa ao lado jornalístico de Jô, e, por outro, como uma indicação de que, por trás do humor marcante da obra, existe uma pesquisa séria sobre o contexto invocado. Nesse sentido, cabe relembrar as palavras do autor brasileiro sobre como seu trabalho como jornalista, humorista e artista plástico estão presentes em sua escrita:

> Eu acho que tem um pouco de cada coisa [jornalista, humorista, artista plástico]. Até de jornalismo tem. [...] E tem a pesquisa que é uma coisa que eu acho maravilhosa. [...] A pesquisa ao mesmo tempo pode ser uma coisa superficial, que aí, realmente, não interessa. Ou pode ser uma coisa que vai se aprofundando, porque uma coisa te leva a outra,

> que te leva a outra e que te leva a outra. E, de repente, você está lendo coisas que não tem nada a ver com o caminho original. [...] eu acho que antes de tudo eu sou um artista, eu sou muito mais um artista do que um intelectual. Quer dizer, o meu lado intelectual é para servir o artista. (SOARES, 2011).

Parece-nos que *O Xangô de Baker Street* dramatiza essa questão ao nos apresentar um narrador que se vê encantado, atraído, pela informação e pela pesquisa, criando um romance em que a informação não se opõe à narração, antes é transformada por esta. Por isso mesmo se justifica que o meio narrativo escolhido por Jô Soares seja o romance, uma forma literária que, desde suas origens, destaca-se pela capacidade de acolher e de transformar os mais diferentes registros. O romance, além de colocar em questão outros tipos de narrativas e discursos, pode também incorporar em seu próprio corpo o comentário sobre si mesmo.

Aliás, em se tratando de apropriações de outros discursos, ganha relevo o modo como o romance do escritor brasileiro promove um diálogo bastante fértil com o filme *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991), dirigido por Jonathan Demme, baseado no romance homônimo de Thomas Harris, publicado em 1988. Trata-se de um processo intertextual no qual Hannibal Lecter[77], personagem das narrativas de Demme e de Harris, é parodiado na criação de Aderbal Câmara. Este é introduzido na história quando Holmes e Mello Pimenta o procuram, como a agente Clarice Sterling no filme, partindo da noção de que, para se entender um louco, é preciso de outro. Aderbal, como Hannibal, está preso e acaba por representar, no âmbito textual, o ambíguo processo de exclusão a que, segundo Foucault (2006, p. 10-12), está propenso o louco: por um lado, ele está separado da sociedade, não podendo seu discurso circular como o dos outros, pois nele não há a razão; por outro lado, o louco é portador de uma "verdade" escondida, excêntrica, inacessível àqueles que não estão privados da razão.

Além do conhecimento vinculado à sua caracterização como louco, o personagem brasileiro, como o de origem lituana, também já esteve do outro lado, ou seja, antes de ser enclausurado como um doente mental, ele era psiquiatra. Ambos

[77] Hannibal Lecter está presente em outros romances de Thomas Harris, como *Dragão Vermelho* (*Red Dragon,* 1981), *Hannibal* (1999) e *Hannibal - A origem do mal* (*Hannibal Rising,* 2006). Todos esses livros também receberam pelo menos uma adaptação cinematográfica, sendo que *Dragão Vermelho* foi levado às telas do cinema por duas vezes, uma em 1986, intitulada *Manhunter*, dirigida por Michael Mann, e outra em 2002, com título homônimo ao do romance, dirigida por Brett Ratner. *Hannibal*, com direção de Ridley Scott, estreou em 2001, enquanto *Hannibal Rising*, em 2007, tendo na direção Peter Webber. Comprovando a popularidade e a facilidade com que o personagem se move entre suportes diferentes, em 2013, foi ao ar, na rede de televisão norte-americana NBC, a série, intitulada *Hannibal*, criada por Bryan Fuller, que se baseia em personagens de *Dragão Vermelho*, como Lecter e o agente do FBI, Will Graham, cujo relacionamento é o foco da série.

tendem ainda a utilizar uma linguagem própria em que sobressai o caráter cifrado e a presença de charadas, em especial, no que tange às informações que, realmente, interessam aos investigadores. Esse aspecto, aliás, no texto de Jô Soares, favorece outra intertextualidade, desta vez com a Esfinge, monstro presente na mitologia grega e egípcia (BULFINCH, 2002, p. 152). O paralelo entre esses seres confere ao texto características humorísticas justamente porque, da mesma maneira que o ser mitológico, Aderbal e Hannibal propõem enigmas e têm gosto pela carne humana.

A "transcontextualização irônica" (HUTCHEON, 1985, p. 24), própria do procedimento paródico, nesse diálogo intertextual está vinculada, por um lado, ao fato de colocar Mello Pimenta e, especialmente, Sherlock Holmes na posição que, no intertexto, cabe à inexperiente, porém arguta, agente Clarice Starling. Essa transposição resulta em alguns momentos cômicos como, por exemplo, aquele em que Holmes, como ocorrera com Starling, é assediado por um dos enclausurados, tornando-se seu objeto de desejo. Desse modo, se, no filme de Demme, o preso grita para Sterling: "l can smell your cunt!"[78]; no texto de Jô Soares: "Holmes ouviu nitidamente uma voz rouca masculina, impregnada de lascívia, que gritava: – Marinheiro! Vem cá, marinheiro!" (SOARES, 1995, p. 245).

Por outro lado, e devido a situações como essa, observa-se como *O Xangô de Baker Street*, ao incorporar uma série de elementos que remetem ao filme de 1991, distingue-se do tom sério, ameaçador e amedrontador que marca a visita da agente do FBI, assim como toda a narrativa, pela introdução de um tom cômico e caricato. Nesse sentido, o trabalho do escritor brasileiro com o seu intertexto aponta para aquele processo dúplice que, de acordo com Hutcheon, caracteriza a paródia: percebe-se, simultaneamente, uma espécie de "elogio" e de "dessacralização". Nas palavras da estudiosa canadense: "Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, consequentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico" (1985, p. 97). Segundo essa perspectiva, portanto, a paródia não deve ser entendida somente como algo "negativo" e destruidor, mas como um procedimento que renova, ao recodificar, os seus "alvos".

A paródia, tomada nessa acepção, é um dos elementos fundamentais no romance de Jô Soares e um dos seus objetos prediletos são as convenções da narrativa policial.

[78] "Eu sinto o cheiro da sua boceta!"

Dentre elas, gostaríamos de chamar a atenção, neste momento, para o modo como a figura e o papel do detetive são postos em relevo na obra. Nesse sentido, em primeiro lugar, é imprescindível a apresentação de uma norma, de um código, que o texto venha a minar. Em *O Xangô de Baker Street* isso se verifica, pelo menos, de duas maneiras. Uma delas é a formulação e a exposição do que se espera que seja um investigador. Esse trabalho, no romance, fica a cabo do marquês de Salles que, ao responder a indagação, de Aluísio Azevedo, sobre qual seria a especialidade do detetive inglês que vinha investigar o caso do violino roubado, afirma: "– Aposto que é a dedução. Um bom detetive tem que ter a capacidade de chegar a conclusões, baseado nas pistas, usando apenas a lógica e o raciocínio." (SOARES, 1995, p. 91). Tendo em vista essas expectativas, teoricamente, nada mais justo do que ser Sherlock Holmes o protagonista da história, uma vez que, conforme propõe Marcello Truzzi (1991, p. 59), "A imagem de Sherlock como epítome da aplicação da racionalidade e do método científico ao comportamento humano é, certamente, um fator fundamental do talento do detetive para conquistar a imaginação do mundo.".

A presença do investigador inglês é, por si mesma, a outra maneira pela qual um código sobre a conduta e o papel do detetive se inserem no romance. Isso porque a figura de Holmes está culturalmente colada a uma imagem de racionalismo e cientificismo da qual ele se transformou numa espécie de símbolo. Segundo Katherine Wisser (2000, p. 4), "The image of Holmes has been used over and over again. It has pervaded the collective consciousness of us all, to such an extent that is no longer necessary to know the story in order to understand the symbolism."[79] É como se Holmes, em certo sentido, se despregasse das sessenta narrativas de Arthur Conan Doyle nas quais comparece para se transformar num fenômeno cultural que suplanta a própria noção de autoria. A esse respeito, Truzzi (1991, p. 62) destaca que "Certamente, escreveu-se mais sobre a personagem de Sherlock do que sobre qualquer outra criação em ficção e é notável que tenha sido Sherlock e não Sir Arthur Conan Doyle o objeto de tal atenção.". Truzzi ressalta ainda que o detetive inglês foi assunto de biografias, trabalhos enciclopédicos, estudos críticos em todo o mundo e que sua figura se consolidou de tal maneira no imaginário popular que se criou uma "[...] crença,

[79] "A imagem de Holmes tem sido utilizada repetidamente. Ela invadiu a nossa consciência coletiva tão extensivamente que ninguém precisa ter lido as suas histórias para entender o seu simbolismo." [tradução nossa].

alimentada por muitos, durante décadas, de que (Sherlock) era, de fato, um ser humano vivente" (HAYCRAFT, 1941, p. 57-58 *apud* TRUZZI, 1991, p. 61).

Estabelecida a figura do detetive como "máquina dedutiva", imagem que, aliás, reverbera na própria forma do romance policial clássico, o romance de Jô Soares se compraz em deslocá-la, em ridicularizá-la. Boa parte do humor e da ironia presentes em *O Xangô de Baker Street* é construída pelo modo como Sherlock Holmes é tratado e descrito durante a narrativa, uma vez que se estabelece um contraponto tenso entre as ações do detetive no texto do escritor brasileiro e aquelas que marcam a sua tradição literária, em especial, nas obras de seu criador Arthur Conan Doyle.

Sintomática dessa atitude é a cena em que Holmes e Watson estão tomando café e são interrompidos pelo *concierge* do hotel. Ao avistá-lo, Sherlock afirma que Inojosas sofre da doença de são Vito, que teve uma discussão com sua esposa, que estava lhe trazendo um bilhete de Anna Candelária e que se metera numa briga com um cigano cujos brincos não eram de ouro. O *concierge* pergunta como o detetive chegara a tais conclusões e Holmes diz que deduziu a doença pelas manchas de água em suas roupas que teriam sido causadas por segurar um copo de água, uma vez que um dos sintomas da "*chorea* de Sydenham" são os tremores. Que percebeu que Inojosas brigara com sua esposa porque no seu dedo havia a marca de uma aliança, mas não ela propriamente dita. O bilhete que ele carregava seria de Anna Candelária porque a caligrafia era feminina e porque ele esperava notícias dela. A briga com o cigano, nos termos de Holmes, "é mais óbvia ainda" (SOARES, 1995, p. 218), pois explicaria o motivo de haver, nas suas mãos, manchas esverdeadas de azinhavre provocadas pelo brinco de um metal qualquer que o empregado do hotel teria agarrado, em sua briga com o cigano, deixando-o indefeso.

Esse tipo de demonstração é relativamente comum na tradição sherlockiana, tanto que o narrador nota que "Watson, acostumado aos exercícios mentais de Sherlock, nem se alterou" (p. 218). Truzzi (1991, p. 78) afirma que, no cânon (ou seja, nas 60 histórias escritas por Conan Doyle) existem, pelo menos, 217 "casos de inferência claramente descritos e discerníveis". A diferença, no entanto, entre esses casos e o apresentado pelo romance de Jô Soares é que as conclusões a que o detetive inglês chega estão equivocadas: a roupa de Inojosas estava molhada por causa da chuva; ele nem sequer era casado, tinha um anel no dedo, e não uma aliança, que retirou por estar apertado; o papel que carregava não era um bilhete de Anna Candelária, mas uma missiva que ia colocar nos correios e cuja tinta sujou-lhe as mãos; e fazia muitos anos

que ele não via um cigano. Esse tipo de demonstração errada ocorre pelo menos duas outras vezes no romance e são prenunciadoras da falha do detetive em resolver o caso para o qual foi contratado. Tais situações causam humor pelo contraste que se estabelece entre o Holmes que se conhece, aquele consagrado pela tradição do gênero policial, famosíssimo por suas deduções certeiras e considerado infalível, e o seu desempenho pífio no texto de Jô Soares.

Além do humor, um dos aspectos mais importantes desses erros é o processo de derrisão a que é submetido, num sentido restrito, o discurso de Holmes e, consequentemente, o do detetive, num âmbito mais amplo, da própria confiança positivista de que é possível explicar tudo. Trata-se, portanto, de um questionamento da autoridade do detetive, visto anteriormente, segundo postula Martin Cerezo (2005, p. 369), como um "[...] sabio, sólo él es capaz de descifrar los signos; héroe, portador de valores colectivos; superior, está por encima de todos; distinto, padre que consuela y castiga; médico que cura y opera; juez que castiga y premia."[80].

O investigador deixa de ser o detentor da verdade, sua leitura dos fatos não mais se coaduna com a "realidade", transformando-se em "apenas" mais um discurso sobre ela. Percebe-se, assim, a desmitificação do detetive, que, como todos, está sujeito a erros. Se essa concepção de detetive pode ser vista como uma crítica ao "romance policial clássico" em que o discurso do investigador está envolto por uma aura de verdade e é tido como incontestável, deve também ser lida como um indicativo de que a pretensa racionalidade e cientificidade de Holmes, mesmo nos textos de Conan Doyle, não se sustentam mediante um exame mais aprofundado. Segundo Marcello Truzzi (1991, p. 79), "O fato incontestável é que a grande maioria das inferências de Sherlock não resiste a um exame lógico. Ele as conclui satisfatoriamente pelo simples motivo que o autor das histórias o permite.". Isso explica o fato de, como nota o autor, muitas das paródias a Holmes terem como centro a denúncia de que algumas conclusões do detetive inglês não têm valor lógico interno, precisando de validação externa. Seriam, nessa perspectiva, abduções, não deduções, sendo que, nos termos de Truzzi (1991, p. 78-79), "As abduções, como as induções, e ao contrário das deduções, não são logicamente completas, e precisam ser validadas externamente. [...] o que a conclusão na abdução representa é: uma conjectura acerca da realidade que necessita ser validada

[80] "[...] sábio, é o único que consegue decifrar os signos; herói, portador de valores coletivos; superior, está por cima de todos; distinto, pai que consola e castiga; médico que opera e cura; juiz que castiga e premia." [tradução nossa].

por meio de teste.". O texto de Jô Soares demonstra que as conclusões do detetive são, na realidade, hipóteses que precisam ser confirmadas, mas cuja validade é negada, seja pela criatividade subjacente a algumas de suas teorias, seja por diferenças culturais.

Quanto a essa primeira possibilidade, destaque-se a engenhosidade da "inferência" de que as marcas esverdeadas nas mãos de Inojosas são consequência de ele ter brigado e agarrado um cigano pelos brincos. Falta a essa abdução do detetive inglês aquilo que Thomas Sebeok e Jean Umiker-Sebeok (1991, p. 28) consideram um dos elementos fundamentais do seu processo abdutivo, a escolha das "hipóteses mais simples e mais naturais". A falta de simplicidade, entretanto, está intrinsecamente relacionada à necessidade de adequação de Holmes ao contexto brasileiro, pois parece que o deslocamento espacial do detetive, da Inglaterra para o Brasil, acarreta um deslocamento, digamos, cultural. O detetive inglês nos é apresentado em um ambiente em que suas habilidades, principalmente, sua racionalidade e sua frieza, são postas em xeque. No país tropical, ele deixa transparecer ser um homem, suas "falhas" se tornam visíveis, sua lógica não é suficiente para capturar o criminoso. Parece que isso se deve à configuração de um "mundo pelo avesso", um mundo excêntrico, que não é regido pelas mesmas leis às quais Holmes está habituado.

Nesse sentido, o Sherlock Holmes do romance de Jô Soares nos passa a impressão de que ele está "fora de lugar", diante de um mundo que não conhece (e que o maravilha) e no qual, muitas vezes, as suas habilidades intelectuais não têm tanto êxito como na Inglaterra. Três dados importantes reforçam essa ideia: o encantamento pela culinária brasileira, que lhe causa um mal estar que o impossibilita de capturar o assassino quando este tenta matar Anna Candelária; o deslumbramento pela natureza que é mais importante do que, por exemplo, a visão da praça, sem calçamento e suja, ou os mosquitos e o calor que tanto incomodam Watson; a atração por uma típica mulata brasileira, Anna Candelária que, como nos diz o narrador, impediu-o de ver as pistas tão claras deixadas.

Desses três elementos, no entanto, para a caracterização do personagem, o mais significativo, talvez, seja a relação com Anna Candelária. Isso porque o envolvimento amoroso representa um desvio não somente em relação ao paradigma policial clássico, mas, principalmente, à própria personalidade de Holmes, que sempre é descrito como uma "máquina", em que o elemento sentimental é banido, considerado um entrave. É Holmes mesmo quem define a investigação nos seguintes termos: "[...] é, ou deveria ser, uma ciência exata, e, como tal, tratada de maneira fria e sem a menor emoção"

(DOYLE, 1999, p. 10). Reforçando essa imagem fria do detetive inglês segue um outro trecho de *O signo dos quatro* que contrapõe a sua reação àquela de Watson quando ambos conhecem a senhorita Mary Morstan[81]:

> – Que mulher atraente! – exclamei, voltando-me para o meu companheiro.
>
> Ele reacendeu o cachimbo e recostou-se novamente na sua poltrona, com as pálpebras entrecerradas.
>
> – É? – fez ele, languidamente. – Não o notei. (DOYLE, 1999, p. 26).

Esse tipo de atitude de Holmes corrobora a formulação de Boileau e Narcejac (1991, p. 24) de que os detetives, por serem extremamente cerebrais, "[...] parecem incapazes de amar". Por esse motivo chama atenção a atração de Holmes por Candelária, pois Sherlock, pela primeira vez, é, simultaneamente, acometido por um desejo sexual vulcânico, que o leva, por exemplo, a ser preso por atentado ao pudor, e por um sentimentalismo desconhecido: "Descobrira uma emoção diferente, pois caminhavam o tempo todo de mãos dadas, experiência nunca vivida por ele. Pela primeira vez, em sua vida adulta, sentia, por um período tão longo, o toque de uma mulher." (SOARES, 1995, p. 289). Trata-se de uma nova faceta do detetive inglês que não tinha lugar nas histórias de Doyle, sendo um dos elementos que se destacam na releitura de Holmes no romance de Jô Soares.

A presença de Anna, contudo, acarreta um decréscimo das habilidades intelectuais do detetive inglês, na medida em que ela é percebida como uma distração: "Aproveitara o temporal da véspera para passar o dia recolhido ao quarto, raciocinando sobre o caso, como fazia em Baker Street, no entanto seus pensamentos eram constantemente interrompidos por imagens de Anna Candelária em seus braços." (SOARES, 1995, p. 215). Como vemos, a mulata representa, por um lado, um empecilho à racionalidade característica do personagem e, por outro, um dado do contexto brasileiro que implica uma dificuldade adicional para o processo investigativo do detetive. Essa ideia também está expressa, embora de maneira distinta e considerando outros aspectos, em *Longe de Manaus*, em que a tentativa do inspetor Ramos de colocar os seus pensamentos em ordem é obstruída pelo "[...] facto de ter de resistir à humidade, ao calor, ao céu pesado de Manaus – e essa visão era a de um fantasma erguido diante desse céu, a cúpula colorida do Teatro Amazonas, a sua

[81] Mary Morstan, posteriormente, transforma-se em senhora Watson, ao se casar com o companheiro de Holmes.

fachada monumental vista do quarto descolorido do Taj Mahal." (VIEGAS, 2007, p. 355).

O relacionamento com Anna Candelária é uma questão essencial em *O Xangô de Baker Street* porque distingue-se como um dos pontos altos do que Salma Ferraz (1998, p. 29) chama de "[...] abrasileiramento do mais inglês de todos os ingleses: Sherlock Holmes.". A essa leitura, entretanto, se opõe a de Mateus Pereira (2011, p. 9) para quem "[…] the fact that Holmes drinks caipirinha, smokes marijuana and dresses in white does not allow him to embody any essential spirit of Brazilianess."[82]. Corroborando essa afirmação, prossegue o estudioso:

> At the end of the novel, when the detective takes off his Brazilian costume and puts on his English garment again, the narrative itself is pointing out that Brazilian identity is plural, that it is irreducible to a set of props or attitudes. If Jô Soares' Holmes were to be associated with any stereotyped character in Brazilian recent history, he would look more like one of the thousands of tourists who fall in love with Brazil and Brazilian culture – samba, carnival, the *mulatas*, the relaxed way of life – every year.[83] (PEREIRA, 2011, p. 10).

Embora o retorno de Holmes à Inglaterra o caracterize mais propriamente como um turista, as considerações de Pereira deixam de lado um fator que é fundamental, segundo nossa perspectiva, para o romance de Jô Soares: as mudanças que ocorrem no detetive inglês estão intrinsecamente vinculadas ao seu relacionamento com o Brasil. Por "abrasileiramento", no texto de Ferraz, devemos entender uma dinâmica em que o caráter frio, pragmático, calculista que associamos à cultura inglesa (evidentemente, uma visão estereotipada) é confrontado com e permeado pela cordialidade e pela descontração consideradas tipicamente brasileiras. Trata-se, portanto, de um processo em que a racionalidade e a frieza do detetive são amenizadas e transformadas pelo contato com a "lhaneza no trato" (HOLANDA, 1995, p. 146) que nos caracteriza. Na verdade, e isso é provavelmente o mais importante, essa aventura brasileira introduz uma série de mudanças na imagem do detetive inglês que não podem ser apagadas. Esse é um dos aspectos determinantes do processo paródico despoletado pelo romance de Jô

[82] "[...] o fato de Holmes beber caipirinha, fumar maconha e se vestir de branco não lhe permite incorporar nenhum espírito essencial de brasilidade" [tradução nossa].

[83] "No fim do romance, quando o detetive tira sua vestimenta brasileira e recoloca a sua tradicional roupa inglesa, a própria narrativa aponta para o fato de que a identidade brasileira é plural e que ela não pode ser reduzida a uma série de adereços ou atitudes. Se o Holmes de Jô Soares pode ser associado com algum estereótipo, ele estaria mais próximo dos milhões de turistas que todos os anos se apaixonam pelo Brasil e pela cultura brasileira – o samba, o carnaval, as mulatas, o jeito descontraído de viver." [tradução nossa].

Soares: ao mesmo tempo em que ele acaba por reverenciar, ironicamente, transforma o objeto parodiado.

Outro procedimento que desestabiliza e ironiza Holmes, criando, portanto, um significativo desvio em relação à imagem canônica do detetive, é a sua constante ridicularização, cabendo ressaltar duas passagens do romance:

> – Não, delegado, apliquei simplesmente o método aprimorado por Travessa, em Goa, quando algum hindu era picado por uma serpente. Esperei o tempo exato que o veneno da coral leva para fazer efeito. Como depois disso Watson continuou vivo, deduzi que a cobra não era venenosa. (SOARES, 1995, p. 257-258).

> – Um colega seu, Watson, médico-legista, uma especialidade fascinante. Os legistas são os únicos médicos que sabem de tudo. Infelizmente, só quando é tarde demais. (p. 225).

No primeiro fragmento a ironização do detetive apresenta dois sentidos complementares: seja ao postular certa estultícia do método utilizado pelo detetive, pois ninguém precisa ser um cientista para descobrir que se uma pessoa morre, após ser picada por uma cobra, isso significa que ela é venenosa. Mais uma vez o que é desestabilizado é o conhecimento científico, em especial, o que Holmes defende. Seja ao apontar para a estupidez de uma ciência cujo desenvolvimento não se coloca diretamente em favor da melhoria das condições de vida humana. Em outros termos, a ciência, tomando para si ideais como a impessoalidade, a imparcialidade, muitas vezes, tende a se afastar do elemento propriamente humano, transformando-se simplesmente num discurso fechado e autoelogiativo. Nessa medida, ela se aproxima da noção do romance policial enquanto quebra-cabeça, ou seja, uma forma cujo único objetivo é desvendar o enigma. Essa aproximação, portanto, implica uma crítica de dois gumes, atingindo, por um lado, o próprio gênero policial em sua conformação clássica, e, por outro, os moldes que vêm guiando a ciência. Sob certa perspectiva, essa passagem remete-nos àquela em que Holmes se recusa a salvar seu amigo, mesmo quando sabe como, pois aponta para a esterilidade de um conhecimento desvinculado da ação.

O segundo trecho citado, por sua vez, também coloca em questão esse divórcio entre conhecimento e ação. Trata-se de uma afirmação de Holmes que, sob certo ponto de vista, ridiculariza os legistas, uma vez que aponta para um "defeito" do seu trabalho. Essa afirmação, contudo, não deixa de ser irônica se pensarmos que sai da boca de Holmes e que é possível traçar um paralelo bastante profícuo entre a profissão de legista e de detetive, pois ambos buscam, a partir de vestígios, esclarecer não somente as

causas da morte, mas também algumas das características da vida da pessoa. Nessa perspectiva, poder-se-á dizer que ambos são investigadores e, embora possam descobrir o que (quem) causou a morte, ambos não a evitam[84]. Desse modo, essas profissões se marcam negativamente por uma impotência de ação, no sentido de que suas ações não impedem o "mal", antes o atestam. O que seria, portanto, uma ironia de Holmes transforma-se numa espécie de "autoironia", colocando em foco as limitações da própria condição do detetive.

A autoironização, aliás, é um dos aspectos presentes no romance de Jô Soares, seja porque está implicada na releitura paródica que a obra realiza do gênero policial clássico, na medida em que a incorporação de algumas de suas características fundamentais está vinculada a um posicionamento crítico e transformador; seja porque se introduz na própria narração como uma maneira de ressaltar a autoconsciência e a autorreflexibilidade que essa ironia preconiza.

Nesse sentido, chama atenção a charada policial que Mello Pimenta aventa para a "malta" como uma maneira de demonstrar a dificuldade do trabalho policial. Refere-se à história de uma mulher encontrada morta, com um tiro na cabeça, num jardim a duzentos metros de sua casa. O marido, primeira pessoa a encontrá-la, diz ter ouvido o tiro e corrido em sua direção. Como ela sangrava profusamente, voltou à casa para buscar bandagens, mas, ao retornar, constatou que ela já estava morta, restando-lhe apenas telefonar para a polícia. Examinando o lugar, o oficial nota que o disparo foi feito do outro lado do jardim, pois entre a casa e o jardim só há vestígio de quatro trilhas de pegadas, uma feita pelo sapato da mulher e outras três pelo do marido. Ao entrar na casa, o policial vê sobre a mesa de jantar uma garrafa de vinho do Porto sem rolha, com uma mancha escura no rótulo, e o espelho da entrada quebrado. Imediatamente o detetive dá ordem de prisão ao marido. O enigma é, portanto, por quê? A resposta, que somente Chiquinha Gonzaga é capaz de dar, é que o indício fundamental é a trilha de passos: se o marido foi ao encontro da mulher, voltou para pegar as bandagens, retornou para levá-las para a mulher e depois foi chamar a polícia, deveria haver quatro trilhas do marido e não três, o que significa que ele estava no jardim na hora da morte. A autoironia, no entanto, surge por meio da intervenção do marquês de Salles:

[84] No caso do detetive essa questão é atenuada quando se trata de um *serial killer*, pois o desvendar do criminoso pode evitar futuras mortes. Um paralelo com essa noção seria, por exemplo, o legista descobrir alguma particularidade que possa causar outras mortes, contribuindo, por essa descoberta, para salvar outras vidas.

> – Delegado, o que têm a ver com a história a garrafa de vinho do Porto sem rolha, a mancha no rótulo e o espelho partido?
> – Nada. Era para dar mais sabor ao caso – disse, constrangido, Mello Pimenta [...] (SOARES, 1995, p. 95).

A inserção dessa anedota configura a construção de uma história dentro da outra, como um minirrelato policial dentro de um romance policial. Logo, em certa medida, funciona como mais uma digressão, mas uma que atua como uma espécie de jogo de espelhos, pois uma das principais contribuições que ela traz para a narrativa é a revelação de procedimentos típicos da produção do texto policial. Essa micro-história desvenda o papel que o engodo e o desvio têm nessas obras, ao mesmo tempo em que indicia a falácia das postulações a respeito do *fair play* presente, por exemplo, nas regras de Van Dine[85]:

> 15. [...] Uma de minhas teorias básicas quanto à ficção policial está em que, se uma estória de detetive for legitimamente construída, será impossível manter a solução afastada de todos os leitores, antes das páginas finais. Haverá, de modo inevitável, certo número de leitores tão argutos quanto o autor, e se este demonstrou o espírito esportivo adequado, bem como sinceridade no que afirma, na projeção do crime e de suas pistas, esses leitores perspicazes poderão, mediante análise, eliminação e raciocínio lógico, indicar o culpado assim que o detetive o fizer. (VAN DINE *apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 29-30).

A tradução de Paulo Medeiros e Albuquerque remete a uma versão mais encorpada das 20 regras originais propostas pelo escritor estadunidense na *American Magazine (*1928). De qualquer maneira, percebe-se como o discurso de Van Dine contribui para a legitimação da ideia de que o gênero policial deve ser entendido como um jogo justo em que detetive e leitor estão em pé de igualdade. É o que propõe, por exemplo, a regra número 2, segundo a qual "No willful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself."[86] (1928). A esse suposto "jogo limpo" típico do romance policial se contrapõem as análises dos recursos utilizados pelos narradores desses textos, pois, como afirma Colmeiro (1994), essas narrativas têm como uma de suas funções primordiais manipular a atenção do leitor, mantê-lo longe da resolução do crime.

---

[85] S. S. Van Dine é o pseudônimo de Willard Huntington Wright, crítico de arte e escritor norte-americano, criador de um dos mais populares detetives de sua época, Philo Vance.

[86] "Nenhum truque ou tapeação proposital deve ser utilizado pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o detetive". [tradução de ALBUQUERQUE, 1979, p. 25].

Dessa maneira, e ao contrário do que quer Van Dine, o jogo inserido no gênero policial incorpora em sua própria proposição o elemento lúdico característico de qualquer outro artefato literário, ou seja, o leitor, a fim de aproximar o livro do *fair play*, deve estar consciente de que as convenções literárias ocupam nesses textos, como em qualquer outro, um papel fundamental, e deve considerá-las como parte do jogo. Nesse sentido, por exemplo, o conhecimento da tradição policial torna, por um lado, o leitor atento para a noção de que nesse tipo de história, como nota Todorov (1979, p. 100), os culpados parecem inocentes e os inocentes, culpados; e, por outro, determina que, devido a essa mesma configuração em que a solução do caso deve ser "possível e inverossímil", o postulado anterior seja desconsiderado e o culpado seja, de fato, o principal suspeito. O aparente paradoxo, nesse caso, se dá porque uma "regra" do gênero policial (a que o culpado não parece suspeito) é afrontada por outra (a necessidade de surpreender o leitor). É por isso que as proposições de Van Dine são tão populares como intertextos para narrativas policiais que se deliciam em contrariar as normas. Aghata Christie deve, em parte, sua popularidade em função de conseguir conduzir bem essas pressões e quebrar os tabus impostos pelo escritor norte-americano, questionando algumas normas enquanto reforça outras.

A passagem em que Mello Pimenta admite os recursos pelos quais pretende tornar a narrativa mais complexa, com mais possibilidades, revela essa idiossincrasia do romance policial. Além disso, o fato dessa peculiaridade do gênero ser desvelada exatamente numa digressão torna a ironia mais saborosa, pois se institui como uma espécie de resposta do próprio desvio que indica a sua importância mesmo nos discursos que tendem a reduzi-la. Em *O Xangô de Baker Street*, no entanto, essa ironia ganha relevo porque o anedotário, a digressão, o desvio, são tomados como elementos basilares da composição narrativa, competindo com os aspectos diretamente relacionados ao crime e sua resolução. Nessa medida, o comentário do delegado introduz textualmente uma particularidade que a estrutura do romance já denunciava, contribuindo para um alargamento da noção de investigação, pois, do enigma ela se alastra para o próprio discurso sobre ele e, indo mais além, para a construção do romance. Essa reflexão metalinguística, contudo, não é estranha nem mesmo ao cânone sherlockiano, aliás, a maneira como a narrativa sobre os casos é apresentada é uma preocupação constante do detetive inglês:

> – Passei os olhos nela [em *Um estudo em vermelho*] – disse ele. – Sinceramente, não posso felicitá-lo. [...] Você procurou dar-lhe certa coloração romântica, o que produz o mesmo efeito de uma história de amor ou de um rapto transformados na quinta proposição da geometria euclidiana. (DOYLE, 1999, p. 10).

> Na verdade, não é difícil construir uma série de inferências, cada qual dependente de sua antecessora e simples em si mesma. Se, após fazê-lo, eliminamos simplesmente todas as inferências centrais e presenteamos nossa audiência com o ponto de partida e a conclusão, podemos produzir um efeito surpreendente, ainda que positivamente impudico. (DOYLE *apud* TRUZZI, 1991, p. 69).

> Ai de mim! Será possivelmente que, quando sou eu mesmo que narro a minha própria história, tenho de descobrir meu jôgo? Ocultando cuidadosamente êsses elos da cadeia é que Watson conseguia produzir aquêles seus efeitos finais tão maravilhosos. (DOYLE, s.d., p. 54) .

Esses três fragmentos, retirados de *O signo dos quatro*, "Os dançarinos" e "O rosto lívido", respectivamente, mostram a preocupação de Holmes com a influência e a pressão que as convenções literárias exercem sobre a matéria policial. Colocados, como estão, em sequência cronológica de ordem de publicação (1890, 1903 e 1926), é possível dizer que representam um percurso pelo modo como o detetive inglês percebe e se relaciona com essa problemática. Assim, no primeiro trecho citado, ele nota que a representação implica a alteração dos fatos; no segundo, questiona a ética de se esconderem informações do leitor a fim de atiçar sua curiosidade e aumentar o suspense, tornando a revelação do enigma o ápice da narrativa; no terceiro, quando se propõe, ele mesmo, a narrar suas ações, sente-se aflito com a pressão das convenções e da engenhosidade literária e nota que, a fim de transformar o caso em uma narrativa, o trato com as convenções é fundamental: "E aqui vejo a falta que me faz o meu Watson. Mediante perguntas astutas e exclamações de pasmo, ele saberia elevar a minha arte chã, que não é mais que bom senso sistematizado, às alturas do prodígio." (DOYLE, s.d., p. 60-61).

Holmes, ao discutir o processo de composição do texto, acaba por realizar, em certa medida, uma crítica ao gênero policial que é tão penetrante como a que se observa no romance de Jô Soares. Ao notar que a narrativa se constrói mediante a exclusão de dados, elos que vão surgindo na cabeça do detetive e que, na verdade, constroem a resolução do crime, o detetive inglês destaca a simulação do *fair play* e revela o processo pelo qual o texto cria alguns de seus principais efeitos. Em contrapartida, esse comentário, enquanto dissecação da "romantização" e dos meandros da narrativa, realiza justamente o desvelar dos elos que conformam o texto literário.

As elucubrações de Holmes em "O rosto lívido" não só expõem alguns dos procedimentos pelos quais Watson, enquanto narrador, constrói sua narrativa; mais do que isso, elas apontam o tom ou certa intencionalidade do discurso do narrador: transformar a "arte chã" do detetive inglês em algo que deve ser celebrado. Essa particularidade das narrativas do companheiro de Sherlock insere-se no texto de Jô Soares pelo seu avesso, ou seja, indicando a negatividade que pode estar subjacente a esse propósito predefinido. Assim, em *O Xangô de Baker Street*, após Inojosas revelar a Watson que as "deduções" de Holmes estavam equivocadas, o médico afirma: "– Detalhes, caro senhor, apenas detalhes. Não deixemos o resultado do brilhante raciocínio que acabamos de presenciar ser empanado por vulgares pormenores. A que devemos a honra da sua visita a nossos aposentos? - desconversou Watson." (SOARES, 1995, p. 219). Essa condescendência com o erro do detetive indicia a imagem de um Watson que, enquanto narrador, tem um plano bastante claro, exaltar Holmes, escolhendo para suas histórias aqueles casos em que a perspicácia de seu compatriota sai vencedora. Além disso, ao apresentar-nos essa situação, a própria autoridade do médico inglês, em sua função narrativa, é colocada em xeque, pois o que se subentende é o encobrimento daqueles "detalhes" que não são pertinentes à figura de Sherlock que se quer projetar. Note-se que a solenidade do trato ao detetive, na fala de Watson, ainda se mantém, mesmo após as suas conclusões terem se provado ignóbeis. Nessa medida, o discurso de Sherlock, conforme visto por seu companheiro, pode ser entendido como próximo daquele que se critica em certa elite brasileira da época (e atual), ou seja, uma exposição em que o efeito, o "brilhar através das palavras" (GOMES, 1984, p. 69), é mais importante do que a acuidade do pensamento.

O texto de Jô Soares, por sua vez, notabiliza-se por ejetar Watson do papel de narrador, mantendo-o, contudo, como personagem. Esse recurso não apenas permite que se observem algumas das peculiaridades de sua atuação como narrador em outras histórias, como, pelo contraponto com esse tom congratulador que marca as narrações do médico inglês, favorece a construção da ideia de que se trata de uma "história não oficial", que foi expurgada do cânone sherlockiano e cujo conteúdo deveria ser esquecido. Holmes, aliás, manifesta-se nesse sentido no final do romance: "Watson, esta história passada em terras brasileiras é a única que você jamais poderá contar" (SOARES, 1995, p. 339).

Esse aspecto aproxima o narrador de *O Xangô de Baker Street* da noção do narrador como um lixeiro, que deveria, nos termos de Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p.

53-54), "[...] transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda". Segundo esse ponto de vista, o romance brasileiro salvaria do esquecimento uma narrativa que privilegia um lado de Sherlock Holmes que a "história oficial" mantém escondido, caracterizando-se como uma narrativa transgressora, mas cuja contravenção não se restringe a essa apresentação do que estava oculto, pois o próprio tom da narrativa é profundamente alterado. Para dar conta dessa diferença, talvez, seja necessário recorrer a uma analogia entre os dois discursos, de Watson e do narrador de Jô, e a noção de festa oficial e festa popular presentes em Bakhtin.

Em seu texto *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Mikhail Bakhtin (1993, p. 8) considera que toda festa é marcada pela noção de temporalidade, que "[...] as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa.". Contudo, segundo o estudioso russo, nas festas oficiais da Idade Média a relação da festividade com o tempo torna-se cada vez mais fraca e formal, pois perdia sua proximidade com os ideais de renovação e alteração, transformando-se numa consagração da ordem social vigente e, mesmo contra suas intenções, acabava por celebrar a imutabilidade, a estabilidade e a perenidade das regras estabelecidas. Nesse sentido, conforme observa Bakhtin, "A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória." (p. 8). Com tais características, o tom dessas festas só poderia ser, nos termos do crítico, "[...] o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho" (p. 8). A festa popular, pelo contrário, era a festa da alteração e da renovação que indicava a mudança. Tornava-se, de acordo com Bakhtin, uma "[...] espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus." (p. 8).

Levando em consideração essas coordenadas, poder-se-á estabelecer o paralelo entre o discurso de Watson, como consagrado no imaginário coletivo, e a festa oficial, por um lado, e o do narrador de *O Xangô de Baker Street* e a festa popular, por outro. Segundo esse ponto de vista, a atitude do médico inglês deverá ser vista como consagradora não só do personagem Sherlock Holmes, mas de algumas noções a ele associadas, como o triunfo da racionalidade e da cientificidade. Não é de se estranhar, portanto, que, tendo em vista esse posicionamento, o detetive britânico seja imune ao erro, à falha, e que o seu tratamento seja solene. Holmes, nessa perspectiva, perpetua

uma verdade eterna, a da primazia do espírito racional positivista e cientificista. É essa postura que o romance de Jô Soares parece questionar ao desestabilizar essas noções, ficando subentendido, aproveitando-nos das palavras de Gomes, que:

> Fascinados por um modelo de pensamento e de ciência atado ao espírito oitocentista, caímos em alguns mitos e novas falsificações. O mito da certeza em geral e da certeza científica em particular. Qualquer positivista elimina a criticidade da razão com quatro ou cinco argumentos onde a fé na afirmatividade é tão presente quanto o fanatismo nos santos guerreiros. [...] Apresentando-se como irrefutável, a razão afirmativa impediu o aparecimento da única coisa que poderia gerar pensamento: a dúvida. (GOMES, 1984, p. 87).

Embora se referindo especificamente a certas características do pensamento no Brasil, entre elas o ecletismo e a falta de um posicionamento crítico, decorrente da cooptação de teorias estranhas à realidade brasileira, bem como da tendência de conciliar o inconciliável, característica que Gomes associa ao "jeitinho brasileiro", além do que ele chama de "razão ornamental", o trecho acima permite uma aproximação com o que visualisamos no texto de Jô Soares. Trata-se de um romance que tem como um de seus elementos centrais uma espécie de ceticismo fundamental cuja manifestação se dá, como vimos anteriormente, por meio de um processo de ridicularização, derrisão ou ironização que parece não poupar ninguém, nem mesmo os paradigmas do gênero policial. Estabelece-se, dessa maneira, uma postura crítica da inflexibilidade, da rigidez e da seriedade com que o detetive é geralmente tratado, bem como dos ideais aos quais ele é associado.

No caso específico de Sherlock Holmes, essa crítica, ambiguamente, está relacionada a uma atitude mais familiar para com o personagem inglês, suplantando as barreiras da formalidade e da reverência, características ainda do discurso de Watson, mesmo sendo este o melhor amigo do detetive. Esse tipo de posicionamento do romance brasileiro, aliás, pode ser associado a uma atitude tipicamente nossa, pois, nosso temperamento, conforme considera Sérgio Buarque de Holanda, só admite fórmulas de reverência "[...] enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade." (HOLANDA, 1991, p. 148).

A quebra da hierarquia e da formalidade implicada nesse tratamento, diga-se de passagem, já está entrevista no processo pelo qual o romance transforma todo e qualquer material em objeto de riso, porque a ridicularização generalizada leva à neutralização momentânea das diferenças, uma vez que, independentemente de sua

posição, todos eles são nivelados porque são ridículos, têm defeitos. Instaura-se, assim, um "alegre relativismo" que Bakhtin considera típico do riso carnavalesco em que "[...] o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso [...]; este riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente" (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Essa concepção de mundo essencialmente relativizadora e cômica é um dos aspectos que aproximam o romance de Jô Soares da noção bakhtiniana de carnavalização, entendida como um processo que diz respeito à influência do carnaval na literatura, sendo a linguagem carnavalesca caracterizada:

> [...] pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo [...] A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés". É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Tendo em vista essa perspectiva da carnavalização, é possível dizer que pelo menos dois elementos aí citados possibilitam uma aproximação com *O Xangô de Baker Street*: a construção de um mundo "ao avesso" e a paródia que fere ao mesmo tempo em que renova. Ambos os aspectos estão intrinsecamente relacionados, uma vez que é a criação de um universo "ao contrário" um dos principais recursos pelos quais os paradigmas do gênero policial são contestados e ressuscitados no interior do romance de Jô Soares.

O "mundo pelo avesso", nesse sentido, deve ser entendido como aquele criado pela narrativa de *O Xangô de Baker Street* na qual o personagem Sherlock Holmes se inscreve num ambiente de alteridade. Há, portanto, um processo de transcodificação irônica no fato de o infalível protagonista de Arthur Conan Doyle e de muitos outros autores ser trazido para um cenário no qual ele está destinado a falhar. Esse lugar é, essencialmente, o romance de Jô Soares, como comprova o episódio em que Holmes, ainda em Londres, deduz que a senhora Hudson comeu, contrariando as ordens de seu médico, ovo no café da manhã. Embora, de fato, ela o tenha feito, o seu raciocínio está errado, pois sua conclusão derivara de o detetive ter confundido um broche com uma mancha de ovo. Logo, a conclusão de Holmes, embora certeira, está vinculada a um erro

de raciocínio ligado a um problema de observação e, como nota Watson, à sua vaidade: "Watson pensou mais uma vez como era tola a vaidade daquele grande homem em não querer usar óculos" (SOARES, 1995, p. 32). Contudo, no interior da história essa visão de "mundo ao contrário" está intimamente relacionada com a configuração que cabe, no romance, ao Brasil, apresentado como um lugar, sob certo ponto de vista absurdo – em que ex-escravos falam inglês e tocam piano (o que é impressionante se levarmos em conta que apenas uma pequena porção da população brasileira daquele época era alfabetizada), em que o detetive se apaixona e não consegue resolver os enigmas etc. –, marcado como um local de exceção.

Talvez, o elemento mais significativo dessa inversão do mundo seja o final "disfórico" em que, contrariando-se as regras do gênero, o assassino sai impune, não sendo nem mesmo descoberto pelo detetive. Essa característica do romance de Jô não só tira do investigador a sua "aura" de detentor da verdade, mas implica que a resolução do enigma, estando presente na obra, deva caber a outro personagem ou ao narrador. Assim, insere-se um desvio em relação à "norma" do gênero policial que determina que, como considera Martin Cerezo (2005), em todo relato policial coexistam dois textos: o que o criminoso pretende que leiamos e o que o detetive constrói, fugindo das falsas pistas deixadas pelo meliante. Em *O Xangô de Baker Street* ambos são apresentados segundo a perspectiva do assassino, que deixa as pistas e depois as "recolhe" e as explica. Mais significativo ainda é o fato de que as pistas deixadas intencionalmente não são propriamente falsas, mas, segundo o próprio *serial killer*, indicativas de sua identidade:

> Ele sorri. Reconhece que usou de um jogo com cartas marcadas. Na Inglaterra, as notas musicais da escala diatônica são sempre designadas por letras. Para o estúpido inglês, as cordas do violino, instrumento que ele jamais tivera a coragem de tocar em público, eram G, D, A, E. Para os latinos, SOL, RÉ, LA, MI. Eufórico, ele soletra aos ventos, na solidão da madrugada: MI, de Miguel, SOL, de Solera, LA de Lara, RÉ, de Recanto de Afrodite, o nome da livraria [...]. O bárbaro saxão não sabia que a filha de Urano [...] era venerada pelas putas e protetora de todas as rameiras. [...] Restam as orelhas. Tão óbvias, as orelhas. [...] Orelhas de livro. (SOARES, 1995, p. 342).

Embora o jogo proposto pelo assassino tenha problemas de coerência em relação ao modo como é apresentada a narrativa, a diferença entre as designações das notas no Brasil e na Inglaterra não se impunha como relevante desde o princípio, pois Holmes só vem para cá depois de dois assassinatos já terem ocorrido, ou seja, a projeção do

confronto com o detetive inglês teria que ser resultado de um trabalho de futurologia bastante competente, ou ainda de uma trama "irreal". O mais importante, na realidade, é o estabelecimento de uma "história dos vencidos", na medida em que essa cena final, sendo trazida por meio da focalização interna e do discurso indireto livre, apresenta-nos um ponto de vista que geralmente é negligenciado nas obras de Sherlock Holmes, o do assassino, cujo discurso é sempre dobrado ou suplantado pelo do detetive. Interessante que na adaptação do livro para o cinema, sob a direção Miguel Faria Junior, esse discurso final é proferido pelo assassino que, sob determinada perspectiva, leva a cabo o plano de Dr. Sheppard, personagem/narrador de *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie, pois, ao contrário deste que é descoberto por Poirot e não consegue publicar seu texto como o enigma que o grande detetive belga não desvendou, o livreiro brasileiro revela o enigma que Sherlock Holmes não conseguiu decifrar. Vale lembrar, também, que esse sucesso do assassino vem carregado de um forte teor de zombaria que, mais uma vez, contribui para o rebaixamento do detetive.

Cabe ressaltar ainda que esse processo de derrisão a que Holmes é submetido no romance, e que o transforma de uma super "máquina de raciocínio" em um homem apaixonado, sentimental e falível, reforça a noção de paródia caracterizada como uma capacidade paradoxal de incorporar e desafiar aquilo que se parodia, de se constituir, segundo Hutcheon (1991, p. 47), numa "[...] repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança". Assim, a retomada da figura de Sherlock Holmes, bem como de procedimentos e estruturas policiais, e a sua subversão**,** ao mesmo tempo em que implicam uma crítica, apontam uma renovação. Essa mudança, a nosso ver, está intrinsecamente relacionada à imposição do humor em contraposição à seriedade característica das obras policiais, do discurso dos detetives e da nossa própria cultura. Aliás, como defende Roberto Gomes, a ironia, o humor, talvez, sejam uma das mais marcadas características da brasilidade, tanto que, a respeito da polêmica entre Oswald de Andrade e Antonio Candido, ele diz:

> [...] um filósofo que fosse verdadeiramente e visceralmente brasileiro – não sugiro que Oswald tenha sido; tinha o estofo e a intuição, apenas isso – poderia deixar de ser, ao mesmo tempo, um humorista? E mais: por que, ao chamar de humorista, pretendemos sempre diminuir alguém? Onde está dito que o filósofo é "superior" ou "mais profundo" do que o humorista? Não representaria o humor, ao contrário, a visão do avesso das coisas, aquela consciência desperta, crítica, que o filósofo com frequência teme assumir, esquecendo-se nalguma ideologia? (GOMES, 1984, p. 77).

Ao mergulhar Sherlock Holmes e as convenções do romance policial clássico nesse mundo ao avesso, nesse lugar de exceção, que é a sua própria obra, Jô Soares, simultaneamente, confere ao detetive inglês e a esse gênero literário uma visada que é essencialmente brasileira, que prima por quebrar protocolos, pela familiaridade e cordialidade, promovendo, também, uma crítica ácida a certas peculiaridades do romance policial e revelando os procedimentos pelos quais ele se constrói. Contudo, não se trata de uma releitura nos termos que Bakhtin caracteriza a "paródia moderna", ou seja, puramente negativa e formal, pois essa retomada do personagem e da estrutura policial deve ser entendida como uma renovação que passa justamente pela ambivalência que, nos termos do estudioso russo, seria própria do riso carnavalesco que, ao mesmo tempo, nega e afirma, burla e elogia, fere mortalmente e ressuscita.

Nesse sentido, é fecunda a analogia proposta, no interior do romance, por Dom Pedro II, que, ao presentear Holmes com o *stradivarius* roubado pelo assassino, diz que ele deveria guardá-lo, pois:

> – Em Roma, senhor Holmes, quando César voltava vencedor das batalhas e a multidão o aclamava, entusiasmada, durante os desfiles do Triunfo, fazendo-lhe as honras de uma divindade, ele costumava ter ao seu lado um escravo sussurrando-lhe ao ouvido: 'És calvo, velho e barrigudo...'. Queria, com isso, lembrar-se de que era apenas humano. A humildade é a mãe de todas as virtudes. Guarde O Canto do Cisne como um troféu do escabroso caso que não conseguiu resolver. (SOARES, 1995, p. 328).

Essa feição ambígua da cerimônia triunfal romana é característica, segundo Bakhtin (1987, p. 5), de uma época em que "[...] os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, 'oficiais'". O tipo de atitude presente no cerimonial do triunfo romano aproxima-se, segundo nosso ponto de vista, da posição assumida pelo livro e pelo filme *O Xangô de Baker Street,* em que o sério e o cômico se misturam de maneira irremediável, em que uma estrutura tipicamente séria[87], a do policial, é mergulhada num mundo pelo "avesso" no qual ela própria se transforma em motivo de riso. Talvez, nesse sentido, o livro de Jô Soares deva ser entendido como um romance que recupera essa pujança do riso e que se caracterize por colocar ao lado da seriedade – que, geralmente, cerca tanto a figura de Holmes quanto o romance policial, ou ainda

[87] Embora seja uma tendência, a seriedade não é uma obrigação no gênero policial. Agatha Christie, por exemplo, trabalha bastante com o humor. Aliás, em grande parte, o atrativo de Poirot se deve a sua caracterização cômica.

mais amplamente, o discurso sobre a cultura em nossos tempos – um pouco da liberdade que, segundo Bakhtin, marca o discurso carnavalesco. Talvez, o momento cultural em que vivemos, em que estudiosos como Hutcheon (1991), Seixo (1986), Silva (2006), Pellegrini (2001), entre outros, percebem um esmaecimento das "fronteiras" entre as ditas "alta" e "baixa" cultura, além de um questionamento de noções como a de autoridade e uma revisão dos discursos oficiais, seja o momento de reavaliar a predominância do "sério" em nossa cultura. A obra de Jô Soares, em nossa opinião, pode contribuir para essa discussão.

4. Artimanhas da narração

Não são poucos os críticos que veem os anos 80 como um marco, uma espécie de divisor de águas, na ficção de Rubem Fonseca. Essa visão, ao que parece, está vinculada ao lugar que o romance passa a ocupar nessa década na produção do escritor brasileiro, já que, antes de 1983, a contística predominava em sua obra, tendo publicado, desde 1963, seis livros de contos[88] e apenas um romance, *O Caso Morel* (1973). Nos anos 80, no entanto, Fonseca publica três romances: *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988).

Tido como um grande contista, com uma obra e um estilo já estabelecidos pelos textos publicados entre 1963 e 1983, seus romances recebem críticas divididas. Parte dos críticos destaca que se trata de um autor que se sai melhor nas narrativas de fôlego mais curto, e que, conforme postula José Castello (1995, p. D5), "No descampado dos romances, com seus ventos de histórias e suas procissões de personagens, Rubem Fonseca costuma perder o que tem de melhor. O rigor de sua escrita [...] Quanto menos espaço ele se permite, melhor escritor se torna." Além disso, há quem afirme que, em especial a partir de *Bufo & Spallanzani*, se distinga um momento em que o autor, nos termos de Luciana Coronel (2006, p. 213), "[...] parece ter-se rendido à lógica da indústria cultural" e "[...] ao fascínio do sucesso, oferecendo ao seu imenso público exatamente o que dele se esperava, um *thriller* policial cheio de ação, com direito a perseguições, assassinatos em série e ainda o requinte das inúmeras referências intertextuais" (p. 212). Essa rendição ao mercado seria caracterizada, ainda, pela perda do cunho de denúncia social presente em seus contos das décadas anteriores, indicando que, como nota Ariovaldo Vidal (1990, p. 7), Fonseca teria perdido "[...] o pé na realidade; não tinha mais o que dizer e por isso partiu decididamente para o *best seller*."

Outra parte da crítica, embora também perceba os anos 80 como uma época de mudanças na escrita do autor, dá relevo ao modo como a obra de Fonseca passa a dar um maior destaque para os seus intertextos e para o desvendamento da sua própria composição, seja pelo recurso constante à autorreflexão e à metaficcionalidade, seja pelo diálogo com a dita "cultura de massa". Por isso, Ângela Prysthon (1999, p. 9) reconhece que "Rubem Fonseca, [...] passa [...] a representar a concepção de estética pós-moderna, delimitada principalmente pela dissolução de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa e por uma associação com o romance policial norte-

[88] *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O homem de fevereiro ou março* (1973), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979).

americano." De fato, um dos aspectos que parecem sobressair na discussão da obra de Fonseca posterior à década de 80 é justamente esse contato ambíguo tanto com obras consideradas de "cultura erudita" quanto com as rotuladas como "cultura de massa", sendo que sua própria produção pode ser vista, segundo Maria Fernandes (2010, p. 46), como construída "[...] numa espécie de espaço intervalar, entre a arte literária e a cultura de massa, entre a modernidade e suas margens, entre o bom gosto e o *kitsch,* que é o espaço privilegiado pela mentalidade pós-moderna.".

Salienta-se desse posicionamento "intervalar" a revalorização de certos elementos que se encontravam em baixa, principalmente na literatura moderna, que, como postula Figueiredo (2003, p. 85), assinala a destruição das "[...] regras e convenções estilísticas para marcar a independência em relação a toda estética codificada, definindo, assim, um tempo que se caracteriza pelo que podemos chamar de negação criadora." Dessa maneira, um dos fatores relevantes na literatura contemporânea é a retomada crítica de gêneros que tinham sido marginalizados por parte dos estudos literários, tais como o romance policial e o histórico. Essa manipulação dos gêneros, por sua vez, implica a recuperação de alguns aspectos (intriga, ação, herói, ilusão de realidade) típicos do romance (ou da narrativa de um modo geral), mas contra os quais, no decorrer de sua história, ele próprio vinha se voltando (FIGUEIREDO, 2003, p. 89).

Nesse sentido, é compreensível, por exemplo, que a literatura contemporânea, muitas vezes, tome como intertexto narrativas (e formas) do século XVIII ou XIX. Aliás, é o diálogo com essas "fontes", conforme nos informam Malcolm Bradbury e David Palmer (1979, p. 9) ao comentar a literatura britânica posterior à Segunda Guerra Mundial, que levou à condenação dos escritores ingleses de então como uma "geração menor", uma vez que eles "[...] dismissed the largest achievements of the modern novel, reached back to nineteenth – or eighteenth – century sources, through Bennett and Dickens and George Eliot to Fielding [...] making the novel not a mode of formal or imaginative experiment"[89]. Um dos elementos mais recorrentes criticados nessa nova geração seria, justamente, sua incapacidade de entender que, nos termos de B. S. Johnson (*apud* BYATT, 1979, p. 20), "[...] literary forms do become exausted"[90], ou

[89] "[...] deixaram de lado as maiores conquistas do romance moderno, retornando às fontes do século 19 ou 18, desde Bennett, Dickens e George Eliot até Fielding [...] fazendo do romance não um modo de experimentação formal ou imaginativa". [tradução nossa].
[90] "[...] as formas literárias se tornaram, de fato, exauridas". [tradução nossa].

ainda que, "[...] telling stories is telling lies"[91]. Entretanto, esse retorno à história ou a fabulação, por um lado, não se dá de maneira ingênua e parece indiciar que a tão propalada morte do romance deve ser reavaliada, especialmente porque, conforme nota Antonio Manoel dos Santos Silva (2006, p. 9), "Apesar dos anúncios da morte e da dissolução, a narrativa de ficção, principalmente a romanesca, proliferava cada vez mais na sociedade capitalista segundo modelos os mais diferentes". Na mesma direção, assumem um aspecto premonitório as palavras de Mario Vargas Llosa (1977, p. 177) ao negar que a diminuição progressiva do herói levaria à morte do romance, indicando que seria mais provável "[...] o processo inverso de reconstrução, mas sobre bases distintas".

Essa dinâmica, aliás, poderia ser expandida e mesmo considerada prototípica da narração em nossos tempos, ou seja, sua característica fundamental seria a sua capacidade de reinvenção e de deglutição. De fato, existe uma vertente da produção romanesca atual que combina a reatualização de formas literárias com uma aberta indicação de seus procedimentos construtivos ou que, ao narrar uma fábula, indica sua ficcionalidade. A própria mudança na escolha dos intertextos, por sua vez, implica uma alteração na balança dos valores e da concepção daquilo que faz sentido para o contexto literário atual, apontando também para, nos termos de Fernandes (2010, p. 46), um certo "[...] desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade." Um dos principais indicadores desse distanciamento crítico, talvez, seja o que Linda Hutcheon (1991, p. 40) chama de "eliminação da distância entre arte de elite e arte popular" e que consiste na recuperação de textos que antes poderiam ser considerados inviáveis ou indignos. Coloca-se em foco, assim, a ideia, presente em Borges (1999, p. 98) e, em certa medida, em Eliot (1992, p. 39), de que cada autor (ou geração) cria a sua tradição ao escolher os textos com que dialoga.

No caso específico de *Bufo & Spallanzani* observa-se um duplo diálogo que aponta para sua posição "intervalar" – ou mesmo uma deliberada indiferenciação – ao trazer à luz, por um lado, um explícito jogo intertextual despoletado pela referência a Flaubert, enquanto escritor, e ao seu *Madame Bovary*; e, por outro, o gênero policial, enquanto elemento estruturante. Tendo em vista essas duas "fontes", nosso estudo compreenderá duas partes: a primeira centrar-se-á nos processos narrativos que compõem o romance, atentando para a tensão entre aproximação e distanciamento que marca a relação entre as diferentes vozes presentes no romance e para o diálogo

[91] "[...] contar histórias é contar mentiras". [tradução nossa].

intertextual com Flaubert e sua obra; a segunda parte se deterá nos procedimentos da trama, destacando-se os vários registros, o aspecto metaficcional da obra e a relação ambígua do romance com o gênero policial. Não se trata, entretanto, de uma divisão rígida, uma vez que ambas as questões estão inter-relacionadas.

4.1. Baile de máscaras

Uma das perspectivas para a abordagem de *Bufo & Spallanzani* é o enfoque dos processos pelo qual o narrador dispõe sua história, é também, entretanto, uma das que vem suscitando divergências entre aqueles que se debruçaram sobre o romance de Rubem Fonseca. Desse modo, em nossa análise, procuraremos, a partir de duas postulações acerca da narração nessa obra, uma apresentada por Petar Petrov e outra por Vera Lúcia Figueiredo, verificar as peculiaridades, as sutilezas, os artifícios e os subterfúgios da instância narrativa no texto do autor brasileiro.

Ao analisar a composição de *Bufo & Spallanzani*, Petrov (2000, p. 186) destaca como a "[...] linearidade na ordenação dos eventos apresenta-se transgredida", pois, às vezes, capítulos inteiros não contribuem para o desenvolvimento da ação daquele que seria o eixo central da narrativa, ou seja, a história da investigação da morte de Delfina Delamare. Cria-se, dessa maneira, o que o estudioso chama de "*desconstrução espácio-temporal*", com a introdução de "[...] acontecimentos situados num tempo difuso no presente ou no passado, cujo teor subjectivo contrasta com a objectividade que preside à intriga da investigação do crime" (p. 187-188). Ainda segundo Petrov, a história da investigação "[...] surge mediatizada por um narrador externo" (p. 188), sendo sua ordem lógica e temporal constantemente perturbada pela distância presente entre o "tempo do discurso e o tempo da história".

Figueiredo (2003, p. 89-90), por sua vez, ao privilegiar a maneira como, no romance, "[...] se entrecruzam, se sobrepõem e se dissolvem as regras do romance policial, da autobiografia e do romance realista do século 19", ressalta que "[...] a opção pela primeira pessoa em *Bufo & Spallanzani* significa colocar-se além da convenção romanesca, remetendo a narrativa para a 'falsa naturalidade da confidência'" (p. 107), destacando a presença de Gustavo Flávio enquanto personagem-narrador. Contudo, como a crítica brasileira sugere, esse recurso não deve ser entendido como uma volta ao "[...] tipo de relato autobiográfico que deu sustentação à subjetividade moderna, que

permitira ao sujeito constituir-se como pensamento singular e interioridade" (p. 107), pois, nota-se, nessa obra de Rubem Fonseca, uma problematização da noção de sujeito que a aproximaria daquelas narrativas pós-modernas que, nos termos de Tânia Pelligrini (2001, p. 61), veem o "eu" como "[...] uma identidade descartável ou combinatória" com a recorrente insistência em sua natureza fluida ou fragmentária, tornando-o incerto e frágil. Figueiredo destaca também o modo como esse narrador coloca-se próximo da trama romântica que envolve o personagem Delfina Delamare, uma vez que, ao se tornar amante dela, Gustavo Flávio acaba por compartilhar "[...] em alguma dimensão, o bovarismo de sua personagem e não consegue vencê-lo, afastando-se da lição de Flaubert, cujo narrador resiste heroicamente à atração que Mme. Bovary exerce sobre ele." (FIGUEIREDO, 2003, p. 94).

As duas leituras colocam em relevo uma das principais características da narração no texto de Fonseca: a tensão criada a partir do confronto entre as noções de subjetividade e de objetividade relacionadas tanto aos intertextos mobilizados quanto aos procedimentos narrativos. Uma questão que desponta na contraposição entre essas duas interpretações do romance, no entanto, é a indicação, por um lado, de um "narrador externo", por Petrov, e, por outro, de um personagem-narrador, por Figueiredo. Essa discrepância, segundo nos parece, está relacionada com o papel desempenhado por Gustavo Flávio, que acumula as funções de personagem, narrador e autor de primeiro grau[92], tendo em vista que se introduz explicitamente no texto como a figura do autor, tanto no sentido de ser o personagem que se apresenta como o autor de *Bufo & Spallanzani*, quanto no de que é um indivíduo que, ao comentar a narrativa, assume as funções que seriam próprias de um autor. Antecipamos, contudo, que, em conformidade com o que propõe Figueiredo, é este narrador autodiegético que perpassa todo o entrecho narrado e, portanto, é o seu trabalho que nos interessa perscrutar.

Bufo & Spallanzani é composto por cinco partes, "I – Foutre ton encrier", "II – Meu passado negro", "III – O refúgio do Pico do Gavião", "IV – A prostituta das provas" e "V – A maldição", divididas em um número variável de capítulos, 6, 2, 1, 3 e 8, respectivamente. Essas distintas partes e capítulos abrem espaço para diferentes

[92] As noções de "autor de primeiro grau" e de "autor de segundo grau" não devem ser lidas como indicativas de valor, pelo contrário, servem apenas para diferenciar as duas figuras que, segundo nossa análise, avultam no romance de Rubem Fonseca.

modulações da voz narrativa das quais gostaríamos de assinalar o caráter paradigmático e contrapontístico dos dois primeiros capítulos de "Foutre ton encrier"[93].

No capítulo que abre o livro somos recepcionados por uma narrativa em formato epistolar em que o locutor, um romancista denominado Gustavo Flávio[94], relata seus sonhos, seu relacionamento com uma mulher referida como Mme. X e fala sobre a sua escrita. O capítulo 2, entretanto, é narrado, a princípio, por uma voz impessoal. Estabelece-se, aqui, um primeiro confronto entre a subjetividade presente na carta pessoal de um escritor a uma amiga/amante (tratando de suas angústias, paixões, etc.) e a pretensão de objetividade de uma "não pessoa", que, de início, narra os fatos como um "simples" observador. Nesse sentido, talvez, se pudesse falar de um "narrador externo", conforme propõe Petrov, contudo, não tarda muito para que aquela voz em primeira pessoa irrompa na narrativa, apontando para o fato de que, mesmo quando camuflada, estará sempre presente no romance:

> Guedes procurou na lista telefônica o nome Gustavo Flávio mas não encontrou. O telefone que eu usava não estava no meu nome; de qualquer forma eu não o atenderia. (FONSECA, 1985, p. 22).
>
> Estávamos no meu escritório, eu e o tira, um grande salão de paredes totalmente cobertas de livros. Não respondi logo. Estava vendo se descobria que tipo de pessoa era o policial à minha frente. (p. 22).

A contraposição entre as duas sentenças iniciais do primeiro fragmento citado ilustra a tensão que vai de uma narração impessoal até a irrupção da voz em primeira pessoa que parece se dirigir diretamente ao leitor. O procedimento explicativo (de explicitar que Guedes não encontrou seu número de telefone porque ele não tinha telefone em seu nome) é uma das marcas registradas de Gustavo Flávio enquanto narrador. É significativo que apareça como uma espécie de justificativa ao leitor, como um esclarecimento, porque, em certa medida, faz ecoar o recurso utilizado no primeiro capítulo, ou seja, a presunção de um leitor a quem o narrador presta contas, impondo-se como um indício da importância que se dá à figura do leitor no relato. Entre os dois trechos citados, entretanto, há uma diferença fundamental: no primeiro, Flávio está longe de Guedes; no segundo, ambos estão no mesmo ambiente. Trata-se de uma

[93] "fode teu tinteiro" [Tradução de Piere Angarano (VARGAS LLOSA, 1979, p. 157)].

[94] Não há, nesse capítulo, menção ao seu nome. Contudo, algumas referências ao livro que ele está escrevendo (*Bufo & Spallanzani*) ou a livros que ele já escreveu (*Morte e Esporte, Agonia como Essência*), entre outros indícios, favorecem a percepção de que quem escreve a carta é o mesmo indivíduo que se transforma em suspeito de matar Delfina Delamare.

distinção sutil e que, quiçá, passasse despercebida, mas cuja relevância em termos de escrita é essencial e que, por isso, não foge ao crivo de Gustavo Flávio:

> Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. (FONSECA, 1985, p. 22).

Esse trecho dá o tom de um dos papéis, além de narrador e de personagem, que cabem a Flávio no romance de Rubem Fonseca: o de autor. Sendo a noção de autor aqui, mais uma vez, recuperada das formulações de Tacca (1983, p. 18) e entendida, portanto, como aquela voz responsável por tudo aquilo que está à margem da "linguagem estritamente narrativa", ou seja, as "[...] dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar 'intrusões'". Trata-se de um momento em que a voz de Gustavo Flávio surge para comentar um recurso de sua narração e que, ao fazer isso, chama a atenção para o modo como o relato vai se construindo. Ora, o que está em foco aqui é a divisão do saber. A reflexão do "autor", por um lado, desestabiliza a própria escolha do foco narrativo a partir do seguinte questionamento: quais são os limites de percepção que a eleição de um narrador-personagem implica para a narrativa? Por outro lado, dá relevo ao processo de ficcionalização presente em todo o relato, mas, especialmente, no seu, colocando em xeque o tom "confessional" que se expandira desde o primeiro capítulo do romance. Tendo em vista que esses dois aspectos intimamente relacionados são fulcrais na composição de *Bufo & Spallanzani*, cabe desdobrá-los.

Quanto ao primeiro ponto, a narração que se cinge à perspectiva de um personagem está geralmente relacionada a uma série de "privações", de onde sai, evidentemente, o questionamento do "autor de primeiro grau", pois, teoricamente, o seu cunho testemunhal deveria estar vinculado à visão do lugar em que se encontra o personagem/narrador, restringindo, portanto, o seu conhecimento e o seu ponto de vista. Esse ideal de restrição, no entanto, é descartado pelo autor/narrador que se autoriza o privilégio de narrar mesmo aqueles fatos que não presencia. Entretanto, o recurso a essa forma de narração tem outros efeitos, em especial em Rubem Fonseca, que utiliza amplamente esse procedimento.

Ao comentar a contística do escritor, Antonio Candido (2000, p. 213) indica que o uso da primeira pessoa, principalmente quando o narrador pertence às camadas

socialmente menos privilegiadas, atua no sentido de, em suas palavras, "[...] confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira". Essa afirmação do crítico brasileiro coloca em foco, portanto, o modo como, ao se utilizar da narração em primeira pessoa, a obra de Rubem Fonseca promove um apagamento da voz (e do estilo) do autor em função da premência do discurso do narrador/personagem. É como se, conforme propõe Silvia Mazzaferro (1984, p. 93-94), sua obra estivesse "[...] cedendo irrefutavelmente o registro às diversas vozes narradoras e outorgando a cada uma completa possessão sobre o discurso e absoluto domínio estilístico. E quanto mais o narrador se apossa do registro, sujeitando-se a si, mais o autor dele se ausenta". Essa visão, compartilhada pelos estudiosos, implica a ideia de que o estilo do escritor brasileiro é justamente a sua capacidade de se entregar ao estilo de seu narrador, num paradoxal movimento em que o apagamento se transforma na indicação do seu estilo ou, como quer Mazzaferro, no "[...] mais produtivo instrumento de formalização estética de sua visão de mundo." (p. 94).

Todavia, nas postulações de Antonio Candido (2000, p. 213) sobre essa característica do discurso de Rubem Fonseca, insere-se uma objeção: "[...] quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair". Nesse sentido, lembre-se que *Bufo & Spallanzani* segue, nos termos de Ângela Prysthon (1999, p. 17), a tendência da obra de Rubem Fonseca nos anos 80 de apresentar personagens que "[...] já não são os bandidos ou delegados de classe média [...] – eles continuam aparecendo, mas de forma menos ubíqua –, mas escritores, fotógrafos, cineastas.".

No texto que compõe o *corpus* de nosso trabalho, conforme já havíamos afirmado, o narrador é um escritor que, segundo nos parece, não somente exerce sobre a narrativa um completo domínio estilístico (ao mesmo tempo em que confirma o estilo de Fonseca[95]), como dramatiza essa sua posição ao insinuar-se como autor do romance. Em outros termos, um dos elementos fundamentais do romance de Rubem Fonseca é o fato de Gustavo Flávio se destacar tanto como narrador quanto como autor ("de

[95] Quando nos referimos a Rubem Fonseca nesse contexto, queremos esclarecer que a imagem de autor que se projeta em algumas de suas obras não deve ser confundida com o escritor Rubem Fonseca; nos termos de Tacca (1983, p. 18): "O autor não é, naturalmente o homem (Stendhal não é simplesmente Beyle), mas também não é, simplesmente, o homem que escreve, l'homme à la plume. A entidade do autor não é dada pela distância que vai do homem de pantufas ao homem no seu escritório.". Trata-se, na verdade, de uma "convenção puramente ideal", de uma imagem que se destaca do texto.

primeiro grau"), trazendo para o texto não somente a sua "dicção" ou estilo, mas também as suas reflexões e perspectiva que fazem de *Bufo & Spallanzani* um texto em que o narrador, "apossando-se do registro", faz com que o autor, em certa medida, se ausente dele.

Contudo, e isso é essencial, se se pode afirmar que geralmente o estilo de Rubem Fonseca está interligado a uma abdicação estilística que implica o apagamento da imagem do autor, em *Bufo & Spallanzani*, pelo contrário, o fato de encontrarmos a presença explícita da figura de um autor (que viemos chamando "de primeiro grau"), Gustavo Flávio, cuja caracterização exagerada, caricatural, como um escritor pretensioso, pomposo, vaidoso, portador de, nos termos de João Adolfo Hansen (1997, p. 9), um "verniz cultural, de literatice autoparódica" que se destaca por um discurso em que "Tudo o que diz é 'pseudo', citação 'fake'", acaba tomando um viés irônico que leva a descobrir vestígios de uma outra imagem de autor (a que chamaríamos "de segundo grau") que paira como uma sombra sobre a narrativa, sem, no entanto, surgir explicitamente.

Em certa medida, portanto, a percepção da imagem do "autor de segundo grau" está condicionada ao modo como se compõe, no decorrer do romance, a figura de Gustavo Flávio enquanto narrador/autor. Tendo em vista essa questão, chamam a atenção os seguintes fragmentos:

> Mariazinha e Siri passaram a morar no meu apartamento. Estavam provisoriamente na casa de amigos em Santa Teresa e aconteceu um problema qualquer [...]. Candidamente ocuparam meu quarto, que afinal já não era meu [...]. Ficaram interessadíssimos no que lhes contei. [...] Concordaram entusiasmados. (FONSECA, 1985, p. 122).
>
> Zumbano devia fazer parte da quadrilha! Que idiota eu fora em não ter percebido isso desde o início. E dera a ele o atestado de óbito! (p. 134).
>
> Como definir essas pessoas? Memoráveis? Extraordinárias? Como estava com a caderneta na mão (e como é diferente o que você pensa do que você escreve!), escrevi: *Inesquecíveis e raros — invulgares, miríficos, insólitos? Ou apenas extravagantes — insanus, stultus?* Eram principalmente esbeltos (mais do que garbosos e airosos) com toda a carga sensual que a esbelteza sugere a um gordo monumental como eu. A mulher usava calças compridas, largas, que todavia não escondiam a grossura (grossura não, a solidez roliça) das coxas longas; (p. 149).

Um dos primeiros aspectos a ser ressaltado a partir da leitura dos dois primeiros trechos é o contraponto que eles possibilitam em relação à linguagem que se considera,

ou se considerava antes da publicação de *Bufo & Spallanzani*, como típica de Rubem Fonseca, pois sua obra tenderia, segundo a crítica, a se opor à eloquência. Nesse sentido, Cristóvão Tezza (1997, p. D7) cita como uma das influências da obra de Fonseca nos escritores mais recentes "[...] sua sintaxe desconcertante, essa curiosa 'ausência de literatura' que parece (só parece...) povoar o seu texto, como se depois de décadas de ornamento a fala cotidiana, em estado bruto, ganhasse estatuto literário." Antonio Candido (2000, p. 212), por sua vez, indica que "[...] estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país". O que se observa nesses fragmentos, pelo contrário, é uma linguagem marcada pelo uso de adjetivos, advérbios e superlativos absolutos sintéticos, além da presença dos verbos no pretérito mais-que-perfeito que apontam para um discurso menos oral (menos ligado à fala cotidiana), e mais "literário", sendo que o termo, aqui, recebe uma conotação negativa, no sentido de mais rebuscado, ou melhor, mais artificial. Artificialidade que Tezza, em comentário sobre *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), associa ao falso coloquial dos filmes dublados "[...] pontilhada de mais-que-perfeitos sintéticos que rolam e brilham como pedras preciosas no chão do diálogo [...] – é curioso como resiste firme na literatura uma forma verbal que, na fala só sobrevive em discurso de paraninfo" (TEZZA, 1997, p. D7). Essas pequenas "joias" de linguagem se sobressaem ainda mais porque, embora sempre ligado a uma empáfia, o discurso de Gustavo Flávio, de um modo geral, não é propriamente rebuscado, mas parece estar buscando essa distinção, sendo, na realidade, essa tentativa de parecer algo que não se é que espicaça a ironia.

Se os dois primeiros fragmentos citados dão uma amostra da tentativa de "dicção" mais sofisticada, mais livresca, o terceiro trecho, com seu caráter metalinguístico e mesmo metaficcional registra o instante em que uma cena aparentemente prosaica (a visão das pessoas que vão tomar a condução para o refúgio do Pico do Gavião) transforma-se em algo diferente por meio do recurso à linguagem que, do ponto de vista do narrador/autor, configura-se numa espécie de pretexto para ele destilar sua eloquência. A ênfase, portanto, recai, por um lado, na arbitrariedade do signo linguístico, incapaz de captar a multiplicidade do real, ou, em outros termos, na sua vocação em tornar tudo linguagem, distanciando-se da "coisa em si"; e, por outro, no desvelar de certas convenções literárias, especialmente certo decoro ou pomposidade que por muito tempo as marcaram.

Note-se, nesse sentido, como o narrador/autor tende preferencialmente, nesse seu comentário, a escolher termos mais sofisticados ou menos comuns ("miríficos", "insólitos", "solidez roliça"), recorrendo, inclusive, a termos latinos (como "insanus", "stultus"). Aliás, podendo ser entendida como uma demonstração de erudição, a utilização de palavras latinas destoa um pouco dos termos empregados anteriormente porque, embora relacionados à noção de diferença, daquilo que é notável, que se sobressai, carregam consigo um teor mais negativo ligado tanto à insensatez e à loucura quanto à imbecilidade[96]. Segundo essa perspectiva, tal linguajar soa como pretensioso porque sua função é fazer o discurso brilhar, só pelo recurso à erudição, independentemente de sua adequação ao contexto, estratégia que pode ser associada a já referida "razão ornamental" (GOMES, 1984), entendida como o amor dos brasileiros à frase sonora, à verborragia, à enunciação pomposa e exibicionista.

Reveladores ainda desse "verniz cultural", dessa "afetação" de Gustavo Flávio são dois procedimentos excessivos: tanto a compulsiva referenciação a autores[97], cujo objetivo, segundo Ana Carvalho (2010, p. 8), seria "[...] demonstrar sua erudição, reafirmando, a nosso ver, a ideia de que o conhecimento do cânone literário é um pressuposto necessário para a atividade de escritor"; quanto o tom explicativo que algumas de suas intrusões deflagram: "A dificuldade nesse tipo de trabalho é saber como conter os loquazes e estimular os lacônicos. Normalmente as pessoas que menos sabem são as que mais falam." (FONSECA, 1985, p. 20), "Estava se referindo à nossa conversa do dia anterior." (p. 46), "Ela tinha o hábito de falar com ela mesmo, como se fosse com outra pessoa." (p. 81).

---

[96] "**Insanus**, -a, -um, adj. I – Sent. Próprio: 1) Que não é são do espírito, insensato, louco, furioso (Hor. Sat. 2, 3, 102). Daí: 2) Que faz enlouquecer, que torna furioso (Plín. H. Nat. 16, 239). II – Sent. Figurado: 3) Desordenado, monstruoso, excessivo, desmedido (Verg. En. 6,135). III – Sent. poético: 4) Inspirado, que tem o delírio profético (Verg. En. 3,443)." (FARIA, 1962).
"Stultus, -a, -um, adj. I – Sent. próprio: 1) estulto, tolo, imbecil, estúpido, insensato (Cés. B. Civ. 3, 59, 3). II – Daí: 2) Louco, imprudente (Cic. Pis, 28)" (FARIA, 1962).

[97] Um sumário não exaustivo de referências literárias destaca a indicação de autores como: Tolstói (FONSECA, 1985, p. 7), Flaubert (p. 8, 55, 165, 277), Nabokov (p. 8), Simenon (p. 8, p. 14), Murilo Mendes (p. 10), Saint-John Perse (p. 10), Moravia (p. 11), Rubem Fonseca (p. 13), Maupassant (p. 14), Baudelaire (p. 14, 310), Plauto (p. 26), Stendhal (p. 48), Mark Twain (p. 48), George Eliot (p. 48), Voltaire (p. 48), O. Henry (p. 48), Defoe (p. 54), Swift (p. 54), Balzac (p. 54), Victor Hugo (p. 54, 60, 308), Hermingway (p. 58), Cícero (p. 88), T. S. Eliot (p. 140), Walt Whitman (p. 147), Propércio (p. 148), Kipling (p. 163), Genet (p. 163), Kafka (p. 163, 177), Maugham (p. 163), Dostoiévski (p. 165, 259), Shakespeare (p. 177), Joyce (p. 177), Virginia Woolf (p. 188), Bocage (p. 205, 310), Machado de Assis (p. 214, 279), Marguerite Duras (p. 215), Pedro Nava (p. 257), Henry James (p. 257), Conrad (p. 259), Austen (p. 259), Gogol (p. 259), Faulkner (p. 259), Camus (p. 259), Lampedusa (p. 259), Celline (p. 259), Svevo (p. 259), Proust (p. 259), Burguess (p. 259), Borroughs (p. 259), Sade (p. 260), Guimarães Rosa (p. 301), Sófocles (p. 304), Auden (p. 310), Fernando Pessoa (p. 310), Ezra Pound (p. 310), Drummond (p. 310), Graham Greene (p. 311), Blake (p. 331).

Ambos os aspectos, sob dada perspectiva, tendem a reforçar uma imagem de autor marcada por certa autoridade. Trata-se de alguém que tem o que falar, que tem conhecimento sobre aquilo que disserta, porém, simultaneamente, o reforçar dessas características tende a apontar para o vazio do seu discurso e para o próprio questionamento da noção de autoria já que seus textos, como o próprio personagem Flávio indica, ao comentar seu livro *Morte e Esporte*, não passam "[...] de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original." (p. 179). Observa-se, ainda, nesse último trecho, o uso do termo "cozido", em vez de cosido (costurado), que pode ser interpretado tanto como um deslize do narrador/autor, quanto como referenciador da ideia de que esses diversos textos seriam deglutidos, antropofagicamente transformados.

Outro comentário de Gustavo Flávio que expõe sua visão sobre o ato de escrever e que indicia certo cabotinismo e, portanto, contribui para a construção de sua imagem soberba é: "Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás." (FONSECA, 1985, p. 199). Essa maneira de pensar parece apostar num ideal mitificado do escritor que, em seu *Crítica da razão tupiniquim*, Roberto Gomes (1984, p. 78) associa a um certo ressentimento nos intelectuais que "Julgam-se infelizes, adorando posar, numa anacrônica mística romântica, de seres etéreos e destinados [...] ao sofrimento de não serem compreendidos. O que lhes permite assumir ares de superioridade face à massa inculta.". É justamente esse tipo de posicionamento do personagem Flávio que leva Petrov (2000, p. 192-193) a notar um "[...] distanciamento irónico na problematização do mito criado em torno da excentricidade do artista, cuja activação permite que o escritor seja visto sempre em termos de excepção." Esse distanciamento, em nossa opinião, está intrinsecamente vinculado à imagem do "autor de segundo grau" que pairando, de maneira camuflada, sobre a narrativa unge a figura do narrador/autor (Gustavo Flávio) como uma espécie de símbolo da alteridade.

Se, na obra anterior de Rubem Fonseca, a opção pela narração em primeira pessoa era marcada, segundo Antonio Candido (2000), pela abdicação estilística em prol do discurso do narrador que impõe o seu estilo ao relato, em *Bufo & Spallanzani* encontramos o mesmo processo pelo qual uma voz em primeira pessoa assume o domínio absoluto dos fatos narrados. Contudo, essa mesma voz não se limita a ocupar a função de narrador e expande suas possibilidades, afirmando-se, por sua atitude, como

um autor, ou seja, uma figura que se permite comentar, questionar, refletir sobre o próprio processo de construção da narrativa. Além disso, coloca-se, efetivamente, como o personagem-escritor que inventa a história do livro *Bufo & Spallanzani*. Esse subterfúgio, por si só, contribui para a identificação entre a imagem de autor e a de personagem que levaria, justamente, a um apagamento do primeiro. Paradoxalmente, todavia, tanto a presença do personagem-escritor quanto o predomínio do seu discurso ao afirmar sua posição central na narrativa acabam por reforçar o caráter artificioso desse procedimento e a identificar tal "abdicação estilística" como um recurso que contribui para a conformação do romance. Em síntese, trata-se de uma espécie de jogo de máscaras pelo qual o "autor de segundo grau" tende, por um lado, a se apagar por detrás da imagem de um narrador/autor, uma vez que a obra se constrói pela aproximação com o discurso deste; e, por outro, por meio da ironia, a se permitir um distanciamento crítico que, ambiguamente, acaba por indicar a sua presença.

Curiosamente, no entanto, em *Bufo & Spallanzani*, o posicionamento crítico do "autor de segundo grau" parece ter como um dos seus alvos preferenciais o ideal de escritor e de escrita elegante, atitude semelhante àquela percebida nas obras de Fonseca marcadas pelo que Antonio Candido (2000, p. 211) chama de "ultra-realismo", ou seja, um texto que "[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.", ou que Alfredo Bosi (1977, p. 18) relaciona com o "brutalismo" da crônica grotesca e o novo jornalismo *yankee*, caracterizando-a como uma "[...] dicção [...] rápida, às vezes compulsiva, impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído." A diferença fundamental é que nessas obras o ideal castiço da linguagem é atacado pela criação de uma literatura que se ergue pela valorização do contrário, ou seja, da fala coloquial, cotidiana; enquanto naquele romance, a crítica se dá de dentro, a partir da "ironização" de uma dicção "empolada", "pomposa".

Quanto ao que denominamos, anteriormente, "processo de ficcionalização", destaca-se o fato de ser um procedimento que tem como uma de suas principais consequências a desestabilização do tom "confessional" que o discurso em primeira pessoa parece adquirir, em especial na obra de Rubem Fonseca, que, conforme aponta Deonísio Silva (1996, p. 57), "[...] buscou e encontrou um modo de narrar que lhe possibilitasse o depoimento, o testemunho, e este modo de narrar foi se consolidando através desta escolha: narrar sendo personagem."

Na realidade, a questão aqui posta é a de um texto que transita entre um relatar que se propõe como testemunhal – uma vez que se trata de uma narração circunscrita, grosso modo, à fala de um sujeito, suas impressões, opiniões e história – e uma perspectiva, a do escritor Gustavo Flávio, que é essencialmente romanesca. Coloca-se em foco, portanto, de um lado, o discurso relativamente objetivo do depoimento, que, paradoxalmente, se funda na subjetividade, ou seja, numa perspectiva necessariamente pessoal, e, por outro, o subjetivo da ficção que pode simular a objetividade. Um dos meios privilegiados para a percepção dessas nuances é o enfoque da relação entre o narrador e os personagens, em especial no que tange ao contato entre Flávio e Guedes, que não apenas favorece o realce de certas características do discurso narrativo (ponto de vista, divisão do conhecimento, intrusão), como revela um constante movimento de aproximação e distanciamento entre narrador e detetive.

Em seu estudo sobre *Bufo & Spallanzani*, Petar Petrov (2000, p. 188) indica que a centralidade de Gustavo Flávio, no romance, "[...] o coloca ao mesmo nível de Guedes, para surgir como um segundo protagonista". Considerando-se a totalidade do romance, no entanto, fica a pergunta se o que se dá não é o contrário, se Flávio não é, de fato, o protagonista, a figura principal, e o detetive uma espécie de coadjuvante? Essa afirmação de Petrov, segundo nossa perspectiva, pode ser vinculada a uma espécie de desmontagem analítica do texto de Rubem Fonseca. A fim de esmiuçar o romance, separa-se a intriga propriamente policial de outros episódios – como a história do "passado negro" de Flávio, a viagem ao refúgio do Pico do Gavião, a correspondência com Minolta –, do que resulta a compreensão de que, como geralmente ocorre nos entrechos policiais, o detetive é o protagonista daquilo que Todorov (1970) chama de "história da investigação".

Partindo desse pressuposto, o comentário de Gustavo Flávio de que não é necessária uma visão onisciente para narrar incidentes e pensamentos que não presenciou, por um lado, comparece como uma espécie de explicação cuja intenção é reforçar sua posição de um narrador com visão limitada. Nesse sentido, o narrador/autor se estabelece como se fosse o que Ligia Chiappini Leite (2002, p. 35-36), a partir das formulações de Friedman, chama de narrador-testemunha, um "eu" interno à história, posicionado de maneira marginal, podendo "[...] observar, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil." Por outro lado, carrega consigo o germe de sua própria negação porque, enquanto narrador, falta a ele o espírito perdigueiro que marca o trabalho de um Watson ou de um Hastings, que seguem de

perto a investigação; Gustavo Flávio, pelo contrário, opta pelo uso da imaginação. Aliás, essa postura é marcante no personagem: prefere sempre o conforto ao esforço físico, o que, nesse caso, priva-o da ubiquidade.

Um dos mais significativos procedimentos de reforço da visão limitada do narrador, ou seja, um dos recursos que corroboram a verossimilhança dessa narração é a insinuação de um contínuo processo de inferências. É o que se nota, por exemplo, quando, a dada altura do romance, o narrador reconstitui o dia do detetive: "Guedes passou a tarde na Biblioteca Nacional lendo edições de *O Globo* e do *Jornal do Brasil*." (FONSECA, 1985, p. 46). Trata-se de mais uma situação em que o leitor pode se perguntar como que, não tendo saído de casa (e não possuindo onisciência), Flávio possui essa informação? A resposta, entretanto, não tardaria a aparecer, pois, ao ser perguntado pelo escritor sobre como ele sabia quem era a melhor amiga de Delfina Delamare, Guedes responde: "A vida dos grã-finos está toda nas colunas sociais" (p. 48-49). Institui-se, assim, no romance, um arguto jogo com a informação, uma vez que o narrador infere dessa resposta do detetive que ele andara lendo os jornais à procura de pistas sobre Delfina, antecipando, portanto, na trama, a narração desse acontecimento. Tal atitude indica, também, um evidente processo de manipulação da narrativa por parte de Gustavo Flávio.

Situações semelhantes são evidenciadas nos contextos em que o narrador aponta que Guedes procurou o significado de determinadas palavras no dicionário: "Antes havia passado numa livraria e olhara no Aurélio o significado do vocábulo oncologia." (p. 20), ou ainda, "Antes procurou no dicionário o significado da palavra bufo." (p. 27), embora aqui a inferência (ele sabe o que esses termos significam porque os pesquisou) parta de outra dedução de Flávio: a de que a cultura do policial (ou a sua competência linguística) seria reduzida. De fato, trata-se de uma presunção perniciosa do personagem-escritor, talvez, relacionada a um preconceito de classe: "A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras acaba se sentido irmão dessa ralé." (p. 23), ou talvez, mais uma manifestação da tão propalada (e, diríamos, falsa) antipatia que sentia por Guedes: "Guedes deduzira corretamente (tenho vontade de usar o adjetivo "inteligente", mas a ojeriza que sinto pelo tira não me deixa) que os assassinos que haviam matado Agenor e a mulher estavam também atrás de mim." (p. 316). A verdade é que, após o erro inicial de supor que Delfina havia se matado, o romance apresenta-nos um detetive que está constantemente próximo da

verdade e cujas conclusões tendem a ser certeiras. Esse é um dos elementos fundamentais do desgosto que Flávio diz sentir por Guedes – sua impertinência. É também um aspecto que intriga o narrador e que o aproxima do policial.

Se a dedução sobre a falta de cultura de Guedes situa-se em terrenos mais movediços, as não poucas intrusões do narrador corroboram a ideia de que, aos poucos, a imagem do detetive construída por Gustavo Flávio vai se tornando um processo de criação, mais do que de observação:

> Guedes, um policial adepto do Princípio da Singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira* –, **jamais supôs** que um dia iria encontrar a socialite Delfina Delamare. (FONSECA, 1985, p. 15, grifo nosso).
> * Baseado no princípio da Parcimônia (V. W. Ockham): [...] (p. 15)

Ressalta-se, aqui[98], a capacidade do narrador de expressar os pensamentos do personagem, mas, além disso, de perceber (ou projetar) os próprios fundamentos do método de investigação do detetive. Mais do que isso, no entanto, implica uma aproximação do próprio modo de pensar do policial, que vai ganhando paulatinamente e, diríamos, contra a sua vontade, a admiração e a simpatia de Flávio, seja pela retidão de seu caráter ("Guedes era um tira honesto, tenho que reconhecer isso" (p. 31)); seja por uma certa abnegação em relação a prazeres mundanos que ele não consegue ou não quer realizar; seja por sua dedicação ao trabalho: "Guedes, de tanto comer em botequins ordinários, perdera o prazer de comer." (p. 41), "Guedes chegou às dez da manhã. Eu conhecia os seus hábitos. Ele certamente rondara a minha casa, como um cão sarnento, faminto, desde o raiar do dia." (p. 307); ou ainda, pela perspectiva sarcástica e desencantada por meio da qual vê o mundo: "Mais tarde ela vai trazer o seu cocker spaniel para cagar na praça, pensou o tira, e não quer misturar as duas merdas." (p. 29). Esse último fragmento, aliás, é particularmente instigante porque, além de indicar uma aproximação em relação ao personagem deflagrada pela intrusão em seus pensamentos, parece se referir a um momento em que a perspectiva de ambos se funde ao observar com sarcasmo o nojo da grã-fina em relação a um sem-teto que defeca na praça. Não

[98] Como em outras passagens do romance: "Deixemos dona Delfina em paz, **pensou Guedes**." (p. 19), "[...] pensou em telefonar aos peritos pedindo que lhe adiantassem o resultado dos exames, mas desistiu." (p. 27), "[...] um homem grande vestido de terno azul marinho, camisa branca e gravata preta, que **Guedes deduziu** ser um motorista." (p. 36), "Motorista e guarda-costas, talvez da polícia, fazendo biscate – **pensou Guedes** mostrando a carteira." (p. 36), "Ribas não estava mesmo mentindo, **pensou Guedes**." (p. 229), "Agenor, que estava sendo abanado com folhas de jornal pelo outro preso, como um Califa **(pensamento de Guedes)** ao ouvir seu nome levantou-se" (p. 230), "Isso explica a cagada que fizeram, **pensou Guedes**." (p. 245), grifo nosso.

por despropósito trata-se de um dos poucos momentos em que a narração assume, de fato, o ponto de vista do policial: “Guedes notou que da janela de um apartamento uma mulher observava o velho com uma expressão de repugnância.” (p. 29).

Esse processo de aproximação entre narrador e personagem tem um de seus pontos altos no entrelaçamento entre as vozes dessas duas entidades, assinalado pelo uso do discurso indireto livre:

> Guedes fez uma careta. Que diabo estava acontecendo com ele? Negligência? O policial negligente está a um passo do cinismo. O cínico a um passo da corrupção. Guedes deu um pontapé na lata de lixo, que rolou pela sala. (FONSECA, 1985, p. 33).

> A quem mandara a mulher (“você é burra, hein?”) avisar que fora transferido para a 14ª? Um advogado? Se ele tinha um advogado por que não ligara diretamente para ele? Se não era o xerife por que tinham alguém o abanando dentro do xadrez? Dinheiro ele não tinha para comprar tanta segurança e conforto. Nem força bruta e coragem para conquistar seu espaço naquele cubículo. (p. 231).

Em ambos os casos tem-se acesso aos pensamentos de Guedes, mas cuja aparição está entrelaçada com a voz do narrador, caracterizando o discurso indireto livre, entendido como, nos termos de Isabel Margarida Duarte (2010), “[...] uma sobreposição de duas enunciações: a do relator, a quem se adaptam os tempos verbais e a pessoa gramatical e a do locutor cujo discurso é relatado”. No primeiro caso, a focalização interna revela o senso autocrítico do detetive que conhece as dificuldades de manter a integridade num contexto em que a honestidade, conforme enuncia o narrador, é “[...] uma coisa extraordinária num país em que chega a ser incalculável o número de corruptos em todos os níveis da administração pública e privada.” (FONSECA, 1985, p. 31). Tal procedimento pode ser vinculado à angariação da simpatia do narrador, mesmo que contrariada, e da do leitor, uma vez que contrasta com o que Fernanda Cardoso (s.d., p. 1) chama de “[...] mundo sujo e infame, onde a moral e a ética foram dissolvidas, onde o vilão e o mocinho desaparecem” com o próprio personagem de Guedes, visto como um desses “[...] personagens [que] erguem um protesto quase solitário (senão romântico) contra esta realidade”. Esse protesto, entretanto, se dá pela via da abnegação, da seriedade ao encarar seu trabalho, mais do que por uma atitude ostensiva e propagandística. Como os grandes detetives *noir,* Guedes tem consciência de que o mundo continuará, ainda segundo Cardoso, sujo e infame, independentemente da captura ou não de um criminoso em particular.

Esse ceticismo, por um lado, problematiza a ideia, geralmente relacionada com o romance de enigma, de que a resolução do quebra-cabeça implica a cura da ferida social que o crime representa (MARTIN CEREZO, 2005, p. 362), sendo, nesse sentido, uma espécie de purificação, cujo efeito catártico, conforme afirma Helena Kaufman (1993, p. 665), sustenta "[...] um conceito conservador da culpa em que o sentido da culpa colectiva é rejeitado em favor da culpa singular atribuída a uma pessoa ou a um grupo de pessoas e cujo motivo resulta de um impulso pessoal isolado." Por outro lado, revela aquele sentimento, simultaneamente nostálgico e negativo que, segundo Marta Nebias (2010, p. 13), caracteriza o detetive *noir,* "[...] mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto". É dessa inadequação, aliás, que surge grande parte do apelo do personagem, cuja inconformidade com esse mundo deve ser lida como uma espécie de silenciosa rebeldia e cuja derrota, ao fim, não implica, de maneira semelhante ao que Mario Vargas Llosa (1979, p. 17) afirma a respeito de Emma Bovary, que ele estava errado, mas que se trata de uma luta desigual.

A aproximação de Guedes com o protótipo do detetive *noir*, segundo nos parece, não se impõe, contudo, apenas como um elemento de filiação a uma dada tradição literária, mas como uma espécie de indício plantado na obra cuja atualização se liga ao que Luiz Costa Lima (2002, p. 24-25), retomando os postulados de H. J. Jauss, nomeia de "[...] 'horizonte de expectativa' [...] de seu receptor". Em outros termos, é como se essa referência fosse um "investimento cultural" requisitado pela narrativa a fim de "avivar" o personagem, como se sua imagem dependesse desse "preenchimento". Não é sem razão, nesse sentido, que críticos tenham apontado ora para o caráter "chapado" (TEZZA, 1997, p. D7) de alguns personagens de Rubem Fonseca, ora para o fato de serem "pastiches de outros textos" (HANSEN, 1997, p. 9). Há uma tendência tanto ao "personagem plano" quanto ao "personagem oco"[99], mas que, em nossa opinião, requerem do leitor um trabalho ativo, pois, em termos textuais, o personagem se configura como, utilizando o conceito de Luiz Costa Lima (2002, p. 26), um "lugar vazio", sendo o receptor o encarregado de suplementá-lo.

Dessa maneira, a conexão entre ambos os textos fica subordinada a um acordo tácito entre emissor e receptor e subjaz à ideia de que ambos compartilham certos conhecimentos, o que pode, contudo, não se realizar. Essa leitura, todavia, encena-se no

[99] "O dentro dos personagens é fumo" (HANSEN, 1997, p. 9).

próprio romance a partir da construção da imagem de Guedes por Flávio e pode ser associada à premência de certos códigos no imaginário cultural de nossa época, em que o entrecho policial ocupa uma posição privilegiada[100]. O próprio Gustavo Flávio tem em mente esses mesmos códigos ao inventar a imagem de seu detetive, ao supor seu conhecimento de mundo, ao criar seus hábitos:

> Guedes colocou *Os Amantes* no chão, apagou a luz do abajur e dormiu. **Estava acostumado** a dormir vestido; **muitas vezes**, nos plantões da delegacia, nem mesmo tirava os sapatos na hora de dormir. Seu sono, **depois de tantos anos** de noites maldormidas, era um estado semiconsciente de alerta, de percepção embaciada do que ocorria à sua volta. Acordava cansado, mesmo quando dormia em sua cama. (FONSECA, 1985, p. 28, grifo nosso).

Ressalta-se, aqui, a presença de expressões que denotam um conhecimento da rotina do detetive, de coisas que ele costuma fazer, mas que, tendo Flávio acabado de conhecê-lo, são deduzidas de seu pouco tempo de contato. O que se reafirma é uma espécie de analogia entre o narrador e o leitor, pois aquele se põe no papel deste e, uma vez de posse de algumas coordenadas, consegue perceber, imaginar, projetar reações ou ações dos seus personagens favoritos. Quando narra essas cenas que ele, sendo um narrador-testemunha, não poderia ter visto ("Tomou banho, fez a barba, vestiu-se. Ferveu água e fez café instantâneo. **Nunca** sentia fome de manhã" (FONSECA, 1985, p. 28, grifo nosso)), o narrador joga tanto com certas coordenadas socialmente estabelecidas (acordar, tomar banho, fazer a barba e tomar café fazem parte da rotina de grande parte dos homens dessa idade, e podia ainda ter acrescentado, escovou os dentes, por exemplo), quanto com certas deduções a partir da primeira imagem que teve do detetive. Extrapola a partir dos poucos indícios coletados e do seu conhecimento de mundo, a rotina do detetive, seus gostos, entre outros, como sugerem os trechos em negrito acima, bem como expressões do tipo: "Certas manhãs" (p. 28), "costumava ir ao centro" (p. 29), "sua velha conhecida, a Cruzada São Sebastião" (p. 29).

Esse tipo de procedimento reforça a ideia de que somos postos diante de um processo de ficcionalização de Guedes enquanto personagem. É como se o texto chamasse a atenção do leitor para o fato de que o detetive, no romance, é, antes de tudo, uma narrativa sobre o detetive e que, como tal, ela se apoia tanto numa visão particular, de Flávio, quanto em certos estereótipos, em certos códigos culturais. Esse é mais um

[100] Confirmando essa tendência, observam-se as várias séries de tv norte-americanas de sucesso atualmente no ar: *CSI* (2000-), *Criminal Minds* (2005-), *The Mentalist* (2008-), *NCIS* (2003-), *Elementary* (2012-), *Castle* (2009-), etc.

dos aspectos que corroboram o processo metaficcional do relato, uma vez que, novamente, ele desnuda seus próprios meandros, permitindo que o leitor veja como o narrador o constrói.

A imagem de Guedes permite que se observe essa ficcionalização de maneira mais pormenorizada, contudo não é a única em que essa questão se indicia. Note-se, por exemplo, a ironia que se estabelece do contraponto entre a imagem de Roma, conforme apreendida por Gustavo Flávio, e a que é capturada por Minolta:

> A mulher, com ar enfadado, correu um olhar desinteressado pela praça (FONSECA, 1985, p. 148).

> "[...] Esqueci-me de dizer que Roma, conforme ela mesma esclarece aqui, é uma mulher muito rica."
> "Ela tem cara de rica", disse Minolta.
> "Como é cara de rica?" perguntei.
> "Uma mistura de arrogância e tédio."
> "Isso é um mísero clichê."
> "Só porque é clichê deixa de ser verdade?" (p. 294).

A ironia manifesta-se em função de a caracterização de Roma, levada a cabo por ambos, ser semelhante, entretanto, a descrição de Minolta é vista por Flávio como um clichê, sem notar, contudo, que ele a descrevera de modo similar: enfadada e desinteressada aproxima-se de arrogante e entediada. A aresta do contraponto irônico reside no fato de revelar que a crítica de Flávio é hipócrita na medida em que toma como alvo uma visão que é também sua. A proposição final de Minolta, por outro lado, dá conta tanto da ideia de que o nosso imaginário está permeado de algumas associações, quanto da noção de que nossa leitura de mundo é influenciada ou, em certa medida, condicionada por elas.

Indo além, é possível dizer que nessa afirmação da companheira de Flávio está, em germe, um elogio do clichê que se coaduna, segundo nos parece, com a própria concepção narrativa de *Bufo & Spallanzani*. Tal configuração está de acordo com o que diz Milena Guidio (2010, p. 151): "Os livros de Fonseca, em parte, são regidos pela lógica da cultura de massa, isto é as histórias são permeadas de clichês que servem para o leitor situar-se na história narrada, sem prestar muita atenção no modo pelo qual está sendo narrada." Se a presença de clichês contribui para a inserção do leitor no contexto narrativo, uma vez que trabalha com códigos mais facilmente reconhecíveis, ressalte-se que, nos casos em questão, eles não causam o desvio em relação aos meandros narrativos, antes os revelam. De qualquer maneira, contudo, Guidio tem razão ao

reivindicar dos críticos o reconhecimento do uso do lugar-comum como uma das estratégias mais evidentes do texto de Fonseca, além da sua premência no que tange ao "jogo metalinguístico usado abusivamente" (GUIDIO, 2010, p. 151).

Quando se trata de *Bufo & Spallanzani*, um dos principais instrumentos de ação do "jogo metalinguístico" é deflagrado pela intertextualidade, pela referência a outros textos e códigos. Desse modo, se a figura de Guedes está vinculada a uma atualização realizada pelo leitor (e pelo narrador) das características do detetive *noir*, outros personagens solicitam que a imagem deles projetada pelas ações e descrições relatadas no romance sejam complementadas, recheadas, confrontadas com as de outros textos para os quais eles remetem. É o caso de Delfina Delamare, Eugênio Delamare e do próprio Gustavo Flávio: a imagem deste se constrói, parcialmente, pelo confronto entre ele e a figura de Gustave Flaubert, enquanto os outros dois estariam conectados a Emma e Charles Bovary, personagens de *Madame Bovary*, do escritor francês.

Um dos primeiros aspectos a ressaltar na contraposição entre as imagens de Gustavo Flávio e Flaubert diz respeito às atitudes de ambos com relação à criação literária. Trata-se, em certo sentido, tanto de uma questão de índole quanto de técnica que coloca, de um lado, o que Mario Vargas Llosa (1977, p. 60) chama de "método flaubertiano", ou seja, "[...] essa lenta, escrupulosa, sistemática, obsessiva, teimosa, documentada, fria e ardente construção de uma história. [...] que Flaubert consegue mediante a entrega absoluta de sua energia e seu tempo, sua vontade e inteligência, à tarefa criadora." E, de outro, nos termos de Vera Figueiredo, "[...] o hedonismo, a incapacidade para o sacrifício heróico, para a disciplina e para a renúncia aos prazeres por parte do narrador-escritor", Gustavo Flávio. Em *Bufo & Spallanzani* essa oposição entre ambos tem um de seus pontos altos quando Flávio, dirigindo-se a Minolta, comenta a sua agitada vida sexual e sua incapacidade, ou mesmo falta de vontade, de seguir o conselho de Flaubert a Ernest Feydeau: "[...] reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calme-toi sur la viande... une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang"[101] (FONSECA, 1985, p. 8).

É notável, no entanto, que o romance se inicie com Flávio tendo pesadelos em que escritores, Tolstói, em particular, cobram dele abnegação, dedicação, como elementos necessários à escrita, apontando para a ideia de que o trabalho do escritor

[101] "[...] poupa teu priaprismo pelo estilo, fode teu tinteiro, vá devagar a respeito da carne [...] a perda de uma onça de esperma enfraquece muito mais do que a de três litros de sangue" (FLAUBERT *apud* VARGAS LLOSA, 1977, p. 157-158, tradução de Piero Angarano).

implica esforço, diligência, empenho. Em certa medida, portanto, vislumbra-se o peso que a tradição literária exerce sobre o personagem-escritor, com destaque para os defensores do processo criativo como, nos termos de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 51), um trabalho de composição em que cabe ao autor "elaborar a poesia em poema", em oposição àqueles que vêm sua função "simplesmente" como um "ato de aprisionar a poesia no poema". Embora o poeta brasileiro esteja falando de poesia, essa dupla concepção do ato criativo pode ser expandida para toda a literatura, entendida como uma oposição entre inspiração e transpiração (ou composição), sendo que João Cabral posiciona-se ao lado dos que defendem essa segunda concepção, o que se depreende, já, do modo negativo (o "aprisionar") que caracteriza a primeira.

Gustavo Flávio, pelo contrário, ainda que constantemente azucrinado pela lembrança e pela sua admiração pelos escritores que põem em primeiro plano a composição (a homenagem a Flaubert na escolha de seu nome, Gustavo Flávio, é indicativa disso), em suas reflexões, situa-se no polo oposto ou, pelo menos, num meio-termo: "Não sou de ficar transpirando. Sei que a inspiração existe, qualquer puta velha como eu que já escreveu mais de vinte livros, em pouco mais de dez anos, sabe que o nosso trabalho é braçal, exige força física, viço." (FONSECA, 1985, p. 58). O personagem-escritor, ao mesmo tempo em que admite a inspiração, reforça as exigências de atenção, de compromisso, de labor, implicados na escritura, embora em chave menor.

Se as imagens de escritor projetadas pelo personagem de Fonseca e por Flaubert se opõem em termos de métodos de criação, não vai ser muito diferente no que tange ao envolvimento entre narrador e história narrada ou entre narrador e personagens. Isso porque a narrativa de Gustavo Flávio apresenta-se como uma espécie de confissão, carregada no aspecto subjetivo, devendo ser entendida como as percepções e o ponto de vista de um sujeito específico que se introduz no relato e que o submete a apreciações pessoais deixando transparecer seus gostos, suas opiniões, seus comentários. É como se Flávio estivesse de tal maneira concentrado em si próprio que todo o resto se tornasse adjacente, o que, como veremos no segundo item deste capítulo, tem profundas consequências para o desvio da estrutura policial apresentado no romance. Nesse sentido, é possível problematizar a ideia de Vera Figueiredo (2003, p. 92) de que, "[...] ao resolver transformar num romance o drama vivido pela sua Delfina Delamare, Gustavo Flávio estava, na verdade, propondo-se a reescrever *Madame Bovary*." Isso porque, em grande parte, *Bufo & Spallanzani* não trata da história de Delfina, mas da de

Flávio. De um outro ponto de vista, no entanto, a ideia de reescritura de *Madame Bovary* não poderia ser mais primorosa.

Em *A orgia perpétua* (1977), Mario Vargas Llosa, ao realizar seu estudo sobre *Madame Bovary*, vincula o êxito literário desse romance ao fracasso da primeira versão, escrita por Flaubert, de *A tentação de Santo Antão*. Para tanto, o escritor peruano relembra que, após meses de trabalho nessa obra, o autor francês se dispôs a lê-la a dois amigos, Maxime Du Camp e Louis Bouilhet, esperando que eles lhe dessem sua sincera opinião sobre o que escrevera. A crítica dos dois é implacável, afirmando que ele deveria jogar fora o livro, que sua tendência ao lirismo era excessiva e ridícula e que a sua constante intrusão no relato atrapalhava a narrativa. A partir desse fracasso, toda a obra de Flaubert se constrói, segundo o escritor peruano, sobre "[...] uma recusa, da vontade de fazer algo diferente dessa primeira *Tentation*, em que a intromissão transbordante da subjetividade do narrador impediu seu herói de assumir vida própria e a obra de existir soberanamente." (VARGAS LLOSA, 1977, p. 53).

Não é de se estranhar, portanto, que essa experiência malfadada seja percebida como a origem da "teoria da impessoalidade flaubertiana", concebida como, nos termos de Vargas Llosa, uma tentativa de "[...] não 'esquecer' de si mesmo no personagem; procurará guardar uma distância entre ele e sua criatura a fim de melhor compô-la" (p. 53). Entre as afirmações coletadas das correspondências de Flaubert, talvez, a que dê melhor o tom dessa determinação seja aquela que afirma: "'Quero que não haja em meu livro um só movimento, nem *uma só* reflexão do autor' (Carta [de Flaubert a Louise] de 8 de fevereiro de 1852)." (FLAUBERT *apud* VARGAS LLOSA, 1977, p. 53). Esse ideal de impessoalidade configura-se, em termos textuais, pelo privilégio de uma voz cuja característica fundamental é se tornar invisível, se confundir com o objeto ou o sujeito relatado. Segundo Vargas Llosa (1977, p. 142), essa voz narrativa caracteriza-se pela tentativa de corresponder à crença de Flaubert de que "[...] o narrador [...] devia ser absolutamente imparcial, não se limita ao aspecto ético ou social da história; significa também que não lhe é permitido celebrar as alegrias de seus personagens nem apiedar-se de suas misérias: sua única obrigação é comunicá-las.".

Tendo em vista esses elementos, a oposição entre Gustavo Flávio e Flaubert não poderia ser mais aguda. Enquanto este constrói sua narrativa a partir de um virtual apagamento do relator, insinuando que as coisas acontecem por si mesmas e que não há uma presença a fazer a mediação entre os acontecimentos e o leitor; Flávio mergulha a história na sua subjetividade a partir da escolha de uma narração em primeira pessoa, de

uma perspectiva sempre disposta a comentar os fatos e o próprio relato, marcando constantemente a sua presença. Esse contraponto bem destacado, contudo, permite uma analogia: se *Madame Bovary* é lida por Vargas Llosa como o negativo da primeira versão de *A tentação de Santo Antão*, *Bufo & Spallanzani* poderia ser visto como o negativo de *Madame Bovary*, ou ainda como sua reescritura paródica nos moldes de *A tentação*. Isso porque, em certa medida, o que se percebe no romance de Rubem Fonseca é a presença de um narrador tão egocêntrico que transforma o que Figueiredo (2003, p. 92) chama de reescritura de *Madame Bovary* em um texto sobre si mesmo, exagerando ainda mais aquilo que Du Camp e Bouilhet consideravam "defeitos" de *Tentation*.

Interessante, no entanto, que, por meios tão diversos, *Madame Bovary* e *Bufo & Spallanzani* obtenham um efeito similar: o apagamento, ou escamoteamento, do autor. No caso do romance francês, ele se dá tanto pelo recurso a uma voz impessoal, quanto pela sobriedade e abstenção de comentário; no caso do texto brasileiro, pela inserção de um personagem-autor que chama a atenção para si, escondendo (e também mostrando) uma outra presença. Essa é, aliás, outra característica que aproxima ambas as narrativas: como que, embora nas penumbras, a imagem do autor se insinua nos relatos. Em *Madame Bovary*, segundo a leitura de Lubbock, "[...] sua opinião aparece, indiretamente, disfarçada, dramatizada, mas aparece, porque a visão de Emma, de Charles ou das demais personagens não seria suficiente para expressar aquilo que [...], para o escritor [...] é exatamente o que interessa revelar." (LEITE, 2002, p. 36). No texto de Fonseca, como afirmamos anteriormente, essa figura do "autor ausente" se permite, por vezes, ironizar Gustavo Flávio e sua narrativa.

A insistente presença de Gustavo Flávio, todavia, não se dá somente no âmbito da narração, pois ele surge também como protagonista, como o amante de Delfina Delamare e suspeito de seu assassinato. Esta, como nos informa Marília Nascimento (2012, p. 10), "[...] faz referência expressa à Veronique Delphine Delamare, uma dona de casa francesa, que serviu de [...] inspiração para construção de Emma Bovary, personagem do livro *Madame Bovary.*". Como destaca Mario Vargas Llosa (1977, p. 75), não há como saber em que medida a história de Delphine se passou como os mexericos da época deixavam entender, sendo possível projetar, entretanto, que esse enredo pode ter proporcionado o "núcleo episódico" do romance de Flaubert, ou seja, a história de uma jovem que casa com um homem mais velho, que sonha com uma vida mais movimentada, com amores, luxos, viagens, que se endivida e tem amantes e que,

quando abandonada por estes e arruinada financeiramente, comete suicídio. O que atravessa as três figuras femininas (Delphine, Delfina e Emma) é justamente um sentido trágico que aponta para uma rebeldia, para a incapacidade de aceitar os termos que parecem ter sido ditados a elas pela sociedade. Nessa medida, como consideram vários críticos, a personagem de Flaubert aproxima-se de Dom Quixote que, como aponta Mario Vargas Llosa,

> [...] foi um inadaptado à vida por culpa de sua imaginação e certas leituras, e, assim como a moça normanda, sua tragédia consistiu em querer inserir seus sonhos na realidade. [...] (cujo drama não consiste, como já se disse, em ser incapazes de perceber a realidade com exatidão, em confundir seus desejos com a vida objetiva, senão em tentar realizar estes desejos: nisso está sua loucura e grandeza) (VARGAS LLOSA, 1977, p. 95).

Tanto no caso da personagem de Fonseca quanto na de Flaubert presenciam-se duas mulheres em busca da realização dos prazeres afetivos e sexuais que o casamento lhes negou e que as leva a procurá-los em relações extraconjugais. Pode-se encontrar em Delfina algumas das características marcantes de Emma Bovary que, conforme observa o escritor peruano, "[...] quer, também, que sua existência seja diferente e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício." (VARGAS LLOSA, 1977, p. 17). Não à toa, ambas as personagens foram identificadas com um modelo de leitora romântica que, nos termos de Vera Figueiredo (2003, p. 97), "[...] levando a ilusão romanesca às últimas consequências, não deixa de apontar para a rejeição da medíocre realidade cotidiana burguesa." No caso da personagem do romance de Rubem Fonseca, esse desejo pela aventura, pelos gestos românticos, inscreve-se na vida de Delfina Delamare tanto na tentativa de viver um conto de fadas, como Cinderela, uma órfã pobre que se casa com um homem rico e desejado, quanto na sua atitude, após se envolver com Flávio, de "[...] heroína capaz de abandonar toda a riqueza em nome de um grande amor" (FIGUEIREDO, 2003, p. 96). Sua morte, aliás, aponta justamente para esse aspecto romântico ao exigir que seu amado alivie sua dor.

O comportamento de Gustavo Flávio diante desse pedido impõe uma distância considerável em relação ao papel que os amantes de Emma desempenham em *Madame Bovary*, pois estes se recusam a auxiliá-la quando ela precisa de ajuda, enquanto Flávio quase não reluta em satisfazer o desejo de Delfina. Pode-se objetar, contudo, que Emma recorre aos seus amantes em busca de dinheiro quando eles já estão cansados dela,

enquanto Delfina pede a Flávio que a mate num momento em que ele estava preocupado que ela deixaria o marido para viver com ele. O que transparece, no entanto, apesar da imagem bufona (e pragmática em termos de relacionamento) e satírica que o narrador tenta passar de si mesmo, é que Gustavo Flávio não vê Delfina unicamente como uma parceira sexual, sentindo, na verdade, que tem alguns compromissos para com ela, entre eles o de ajudá-la quando ela solicitar.

Ao ler Delfina Delamare como uma espécie de protótipo ou símbolo da leitora romântica, Vera Lúcia Figueiredo (2003, p. 96) considera que Gustavo Flávio "[...] não mata apenas Delfina Delamare, como fizera Flaubert para criar o novo romance, mata também o romance, pois este, paradoxalmente, perdera, para ele, a razão de existir em decorrência da morte da leitora romântica." Institui-se, dessa maneira, um instigante paradoxo, pois se entendermos, como faz Figueiredo, Emma Bovary também como um símbolo da leitora romântica, o que Flaubert apresenta-nos não é tanto a sua morte quanto é, na realidade, a sua vida, a sua persistência, ou melhor, a luta para transformar "sonhos" românticos em realidade. Em *Bufo & Spallanzani*, a ênfase recai sobre a morte dessa leitora que, em certa medida, parece se identificar com o próprio ideal de leitor de Gustavo Flávio e sem o qual a sua obra perde o sentido. Cabe salientar, portanto, que, como propõe Figueiredo (2002, p. 90), "[...] o livro começa com a narrativa de um pesadelo e se desenvolve sob o signo da ameaça da castração do escritor."

Deve-se destacar, contudo, que, apesar da desistência de Flávio de escrever o seu *Bufo & Spallanzani* ou mesmo um texto sobre o "caso Delamare", o romance ganha existência, mesmo que seja enquanto a história de uma narrativa que não se escreve. Nessa medida, estabelece-se, no romance de Rubem Fonseca, uma ambiguidade que já fecundava a obra de Flaubert e que é metaforizada no relacionamento de Gustavo Flávio com Delfina e Minolta, uma vez que, nos termos de Figueiredo (2002, p. 96), ele "[...] sente-se fascinado tanto por Minolta, com seu senso de realidade, equilíbrio e capacidade crítica, quanto pela sonhadora Delfina, que dissolve as fronteiras entre realidade e ficção.". Diríamos, entretanto, que mais do que dissolver as fronteiras entre realidade e ficção, essa imagem sonhadora busca, como afirma Vargas Llosa (1977, p. 114) sobre Emma, realizar os seus sonhos, torná-los reais.

Assim como na obra de Flaubert, é essa atração que Gustavo Flávio sente por Delfina que, apesar de sua morte, mantém vivo o seu espírito, porque, de certa forma, essa atitude sonhadora, romântica, projeta-se também dele. Não é por acaso que Flávio realiza o "grande gesto" romântico que ela demanda dele, assim como Charles, após a

morte de Emma, "presenteia-a" com um funeral suntuoso, conforme o gosto de sua esposa. Aliás, esse não é o único aspecto que aproxima Flávio de Charles. Ambos tratam com tanta reverência as mulheres que elas se impõem como o elo forte do relacionamento. Assim, quando Figueiredo (2003, p. 98) diz que "O personagem de Rubem Fonseca [...] tem uma personalidade totalmente maleável que muda a partir de determinação alheia", ela não está apontando para a falta de identidade de Flávio, pois a maleabilidade é um aspecto que continua constante em sua vida: as mulheres o transformam. Se Zilda contribui para que ele deixe de ser professor primário, tornando-o um corretor de seguros e Minolta converte-o num escritor, Delfina "rouba" dele a criatividade, fazendo com que ele vire, mais tarde, em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, um escritor de ensaios mais magro e branco[102].

Tanto Delfina quanto Minolta se introduzem, ou são trazidas, no romance no papel de leitoras, seja por se relatar que elas leram a obra de Flávio, seja, no caso de Minolta especificamente, por ser, conforme aponta Nascimento (2012, p. 4), a "[...] destinatária intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada." Guedes pode ser incluído aqui na lista de personagens que, na obra, se tornam leitores – e não somente porque há um paralelo óbvio entre detetive e leitor, mas porque a narrativa o apresenta lendo o romance *Os Amantes*, de Gustavo Flávio. De qualquer maneira, é a atração causada pelo narrador/leitor pela presença dessas duas leitoras distintas que, como propõe Figueiredo (2003, p. 90), transforma a obra numa espécie de "romance-ensaio" que "[...] constitui-se numa ampla reflexão sobre a história do romance e de suas relações com o mercado". Parece um engano, no entanto, considerar, como faz Figueiredo, que *Bufo & Spallanzani*:

> [...] tematiza a sobrevivência dos grandes mitos românticos, relegados à literatura de massa pelo modernismo, mas que continuam a seduzir os leitores e a atormentar o escritor contemporâneo, como o eterno subtexto da chamada alta literatura, como o espectro que a ameaça e contra o qual ela se constitui. (FIGUEIREDO, 2003, p. 90).

Não porque a obra não recupere os mitos românticos relegados (por outros) à literatura de massa, mas porque essa divisão não se sustenta na obra de Rubem Fonseca, que parece se negar a se posicionar no "altar" da "alta literatura" ou mesmo a sustentar

[102] Amanda relata a Mandrake, em *E do meio do mundo...,* que "As mulheres [...] sempre exerceram uma forte influência sobre ele. Minolta fez dele um sátiro e um glutão – um gordo [...] Eu o coloquei numa dieta tão forte que no fim de um ano seu estômago diminuiu [...] Tenho que admitir que mais magro – e também mais velho, e também menos moreno, com a idade ele ficou mais branco – Gustavo se tornou um homem mais atraente do que quando era jovem e gordo." (FONSECA, 1997, p. 15).

essa cisão. Nesse sentido, convém destacar que uma das situações em que a sombra do autor ausente mais assoma na narrativa é quando Gustavo Flávio se "empola" fazendo questão de se distinguir, por exemplo, de Zilda ou de D. Duda, mulheres que assistem a novelas. Isso porque, nos termos de Figueiredo (2003, p. 95), "[...] o personagem condena um tipo de público pelo qual se sente irresistivelmente atraído e simula desprezo por uma leitora cujo padrão de gosto ele mesmo ajudou a formar.". É nesses momentos que o fantasma do autor ausente parece pairar sobre o romance, pois tais contextos permitem, a partir de uma leitura altamente irônica, a depreensão da hipocrisia que marca esse tipo de comportamento.

4.2. A arte das *matrioshkas*

O gênero policial em sua vertente mais clássica está, conforme já explicitamos, configurado pelo que Todorov (1970) chama de "duas histórias", uma incidindo sobre a investigação, assumindo, em geral, um papel preponderante sobre a narrativa; e outra, uma história escondida, ou parcialmente desconhecida, que se procura desvendar na investigação. Dessa formulação depreende-se, portanto, que o romance de enigma estrutura-se na falta de uma informação cujo semblante vai sendo aos poucos concatenado a partir de um inquérito, implicando, consequentemente, que a história da investigação tem como uma de suas características uma dupla inclinação para o presente e para o passado. O texto policial tende, dessa maneira, a buscar no presente os vestígios do passado, visando entendê-lo, do que resulta uma narrativa que tende a fugir da linearidade cronológica. Essas duas questões são fundamentais no modo como *Bufo & Spallanzani* mobiliza a forma policial.

Nesse romance de Rubem Fonseca estabelecem-se, logo no segundo capítulo da primeira parte, as bases para o reconhecimento do entrecho policial com o surgimento do policial Guedes, encarregado de investigar a morte de Delfina Delamare. É, em certa medida, esse processo inquiridor em que o detetive procura desvendar os motivos e o autor do crime que se impõe, a princípio, como eixo central do romance. Contudo, e isso é essencial, o fato de Gustavo Flávio ser o narrador implica um grande desvio em relação aos paradigmas policiais pelo fato de que ele é também o "assassino" e tido por Guedes como o principal suspeito.

Como dissemos anteriormente, em "La evolución del detective en el género policíaco", Martín Cerezo (2002, p. 372-373) considera que todo romance policial é formado por dois textos: o que o criminoso propõe (e que é um desvio da "verdade") e o que o detetive formula, sendo que o ápice da narrativa ocorre quando o texto do detetive consegue suplantar o do meliante. Tal posicionamento reflete a lógica do ocultamento da identidade do criminoso e a tentativa do investigador de fugir das pistas falsas deixadas pelo meliante, mas também proporciona ao estudioso a analogia entre o assassino e o escritor que culmina na observação de que "El criminal, de alguna forma, es el único que conoce, junto con el autor, el final de la historia."[103]. A proposição de Martín Cerezo dá conta de algumas das forças em tensão numa narrativa policial, ou seja, do modo como ela se institui como um jogo em que diversos atores tentam impor o seu discurso sobre outros. Falta, entretanto, no seu argumento, a percepção do papel do narrador nesses textos, pois, nos termos de Colmeiro (1994, p. 78-79), "[...] su interés reside en la intriga no como enredo meramente causal o argumental de la historia, sino la intriga que a lo largo del «discurso» origina la calculada manipulación informativa por parte del narrador."[104] Nesse sentido, deve-se ressaltar o posicionamento privilegiado ocupado pelo narrador, cujo trabalho, ainda segundo o crítico espanhol, é o de apresentar uma incógnita e mantê-la por um tempo determinado.

Esse, ao que parece, é um dos elementos fundamentais no discurso de Gustavo Flávio, a maneira como ele esconde do leitor, embora dando pistas constantemente, a resolução do crime. Trata-se de uma situação que chama a atenção para a construção narrativa, o caráter de jogo envolvido em toda, ou quase toda, narrativa policial, sua artificialidade, no sentido de que no final das contas o romance transforma-se num quebra-cabeça cuja peça central foi deliberadamente retirada da caixa. É como se, em certo sentido, toda a história fosse reduzida a um engodo, mas um engodo às claras, visto que todo o trabalho de Guedes narrado por Flávio indica este como o único verdadeiro suspeito.

Esse é o truque, o romance desloca a atenção do detetive, que, em teoria, deveria ser o protagonista da narrativa, para o narrador-escritor-assassino que, em posse da informação sobre o "enigma", não tem tanto interesse pelo processo de descoberta dos

[103] "O criminoso, de certa forma, é o único que conhece, junto com o autor, o final da história." [tradução nossa].
[104] "[...] seu interesse reside na intriga, não como enredo meramente causal ou argumentativo da história, mas como um elemento que no decorrer do "discurso" origina a manipulação calculada da informação pelo narrador" [tradução nossa].

fatos pelo investigador, o que não implica, todavia, que não tenha curiosidade pelo trabalho de inquirição e pelo seu executor. Sua curiosidade é despertada apenas pela figura do detetive e pelo seu temor de que ele descubra a verdade sobre o caso, de maneira que, como já observamos, ele vai se divertir imaginando os passos de Guedes, transformado em um personagem seu, porque o tira intriga-o. Contudo, e isso é outro desvio do paradigma policial, a falta de curiosidade do narrador em relação à resolução do caso resulta, por vezes, num distanciamento entre Flávio e a investigação que, talvez, tenha seu ápice com a sua viagem ao Refúgio do Pico do Gavião, que ocupa toda a terceira parte do romance. É como se a distancia, já evidenciada pelo fato de ele não acompanhar pessoalmente o detetive (como fazem Watson e Hastings, entre outros), fosse materializada em termos de quilometragem, com ele se afastando do Rio de Janeiro.

Depois de uma primeira parte em que a investigação do crime ocupa um lugar de destaque, seguem-se duas outras partes ("II. Meu passado negro" e "III. Refúgio do Pico do Gavião") que suspendem a história da investigação, dedicando-se a aspectos laterais, do ponto de vista do entrecho policial. Nesse sentido, Petar Petrov (2000, p. 186) indica que "[...] o romance é dividido em cinco partes e somente três dizem directamente respeito à investigação do assassínio. As outras duas representam histórias encaixadas que, pelo seu teor e estrutura, surgem como narrativas autónomas relativamente à primeira." Desse modo, a detecção promovida por Guedes, acompanhada de maneira claudicante, é substituída ou contrapesada, essencialmente, por outras duas investigações: de um lado, sobre o passado de Gustavo Flávio; de outro, sobre o próprio processo de composição literária. Em ambos os casos reforça-se o narcisismo, o egocentrismo, de Flávio, que sofre múltiplos desdobramentos: o autor Flávio, o narrador Flávio, o personagem Flávio e o personagem Canabrava.

No que tange à investigação do passado do protagonista nota-se como *Bufo & Spallanzani* diferencia-se de *Longe de Manaus*, pois o foco do inquérito não é a vida da vítima, mas a do assassino, apenas o leitor não tem a convicção, de fato, de que Flávio é quem cometeu o delito. Chama atenção, aliás, o posicionamento de Guedes diante do assassinato ("[...] um morto é sempre uma aporrinhação, há que fazer alguma coisa com ele" (FONSECA, 1985, p. 31)) que se opõe ao desejo do inspetor Ramos, protagonista do romance de Viegas, de tentar "salvar" a vida do morto justamente ao não deixar sua história se perder. Essa visão mais pragmática e cínica de Guedes encontra contraponto em Flávio, pois segundo ele: "Contar detalhes do meu amor com Delfina é uma forma

de não esquecê-la. Não vou esquecê-la nunca, como também não vou esquecer você." (FONSECA, 1985, p. 53).

Esse mergulho no passado de Flávio/Canabrava aproxima o texto de Rubem Fonseca daquilo que antes chamamos de "investigação sentimental", presente em *Tratado das paixões da alma*, uma vez que o teor confessional da narrativa é conduzido por uma perspectiva altamente subjetiva. Sintomático dessa subjetividade é a pouca importância dada, por exemplo, à morte do coveiro, que é resultado, como nos informa Flávio, do fato de que: "Bati com a picareta, com toda a força, na cabeça do coveiro." (p. 138-139). Pouco depois, no entanto, ele afirma: "Quantos inocentes, como eu, que matei o coveiro sem querer, estariam apodrecendo ali?" (p. 140). É revelador que a ausência de dolo seja o elemento aliviador de qualquer culpa por parte do narrador e tal atitude só passa despercebida por ele mesmo. Apesar dessa perspectiva subjetiva na leitura dos acontecimentos, ressalta-se o fato de que uma narrativa permeada por uma voz impessoal, como a do romance de Lobo Antunes, consegue ir mais a fundo na composição do mundo interior dos personagens do que uma em que o narrador é o protagonista.

Pode-se explicar essa questão por, pelo menos, três vias: primeira e, talvez, a mais importante, pela imagem de sátiro que o narrador tenta construir constantemente de si mesmo. Os sátiros, na mitologia grega, são relacionados à fertilidade, ao cultivo dos campos e ao pastoreio, geralmente associados, segundo Bulfinch (2002, p. 16), a divindades brincalhonas. Também estão vinculados a um sentido figurado que remete à luxúria e à devassidão[105] e que, no contexto em que Flávio o utiliza, relaciona-se à ideia de um personagem que não leva nada muito a sério, o que se percebe em algumas formulações suas a respeito da escrita literária. Flávio aproxima-se de outros personagens de Rubem Fonseca em que, nos termos de Silverman (1981, p. 271), "[...] o contato pessoal, especialmente entre os sexos (relacionamento é geralmente um termo demasiado generoso e enganador) é destituído de amor e, consequentemente, de emoção; ao contrário é quase instintivo". Mas, na realidade, o relacionamento de Flávio com Minolta, e mesmo com Delfina, contraria essa artificialidade e pragmaticidade dos relacionamentos que o personagem cabotinamente quer se outorgar.

[105] A. López Eire (2000, p. 93) refere-se aos sátiros nos seguintes termos: "Estos animalescos antihéroes [...] no buscan sino la satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivencia y el lujoso y gratificante del sexo." ["Esses anti-heróis animalescos […] não buscam senão a satisfação imediata dos instintos mais elementares, como o básico e fundamental da sobrevivência e o luxuoso e gratificante do sexo.", tradução nossa].

A segunda via, por sua vez, remete à ideia de "personagens ocos", a que aludimos anteriormente, que são, em certo sentido, destituídos de humanidade, transformados em coisas ou ainda em pastiches de personagens de outros textos ou simulacros (HANSEN, 1997, p. 9). Sob esse ponto de vista, reina a arbitrariedade e gratuidade nas ações humanas (inclusive da violência e da morte), porque, nos termos de Hansen (1997, p. 9), "[...] todas as coisas estão no mesmo nível, agitadas de horrível energia sem finalidade." Pode-se relacionar essa ideia à noção de que, no romance policial, em especial no clássico, o assassinato só existe como um pretexto para a introdução do enigma, como um jogo em que a humanidade dos sujeitos envolvidos parece apagar-se, eliminando também a discussão sobre o problema do crime e da violência. Nesse sentido, conforme propõe Tânia Pellegrini (2005, p. 31), "While treated as a simple game, pure entertainment, these complex aspects cannot be tackled or even mentioned, since they are metonymically transformed into mere impersonal bodies to be dissected and analysed"[106].

A terceira via, enfim, indica o fato de que, no texto de Lobo Antunes, como, aliás, pode-se dizer do próprio *Madame Bovary*, um certo distanciamento e imparcialidade do narrador contribuem ativamente para uma construção mais profunda dos personagens, enquanto o narrador de Fonseca, mesmo com sua ânsia falastrã, e, talvez, por causa dela, cria personagens mais superficiais, ou melhor, com traços menos específicos. Assim como ocorrera em relação a Delfina Delamare, vai faltar a ele aquele distanciamento, autocontrole, racionalismo que marcariam o trabalho de Flaubert e sua teoria da impessoalidade.

A incapacidade de Flávio de observar os fatos de fora ou pelo menos mais objetivamente é, aliás, um dos elementos fundamentais para a perturbação do paradigma policial, seja porque se contrapõe à pretensa objetividade e imparcialidade que presidem todo e qualquer inquérito policial que se queira científico, seja porque conduz a narrativa para "desvios", para aquelas histórias laterais que, nos termos de Aline Pereira (2011, p. 179), são "[...] sem conexão com o restante do livro". Essas "digressões" vinculam-se a uma constante violação da linearidade cronológica de apresentação dos eventos, que, instaurando, nos termos de Petrov (2000, p. 187), "[...] um verdadeiro caos representativo, obriga [o leitor] a um esforço adicional relacionado com a

[106] "Enquanto tratados como um simples jogo, puro entretenimento, esses aspectos complexos não podem ser abordados ou mesmo mencionados, uma vez que eles são metonimicamente transformados em meros corpos impessoais a serem dissecados e analisados." [tradução nossa].

reorganização do narrado.” Como exemplo da “desagregação espaço-temporal” que infringe o texto, o crítico cita a vertiginosa última parte do livro com constantes alterações espaciais e temporais, apresentando, na sequência, uma “[...] situação mediatizada pelo enunciador (pp. 307-309); uma analepse para retratar eventos relacionados com o crime (pp. 313-316); regresso ao presente e à primeira pessoa (pp. 319-322); salto no tempo com a descrição de acções posteriores noutro espaço” (PETROV, 2000, p. 187). A constante presença de digressões e deslocamentos, por sua vez, relaciona-se com estratégias narrativas, tais como a repetição, a explicação e a interlocução que pontuam o texto, como se pode constatar:

> Mas você, agora que está saciada, quer que eu volte a falar de Mme. X. Muito bem, já chego lá. Mas antes quero lhe contar um sonho que tenho tido ultimamente. (FONSECA, 1985, p. 7).
>
> Está bem, está bem, voltemos a Mme. X. (p. 9-10).
>
> Voltando ao romance com Delfina, que deixei de contar para relembrar o meu passado negro.
> Depois da ameaça de Eugênio Delamare, passei dois dias preocupado até que li nas colunas dos jornais que o casal Delamare embarcara para Paris.
> “O resto você já sabe, Delfina voltou antes, apareceu morta et cetera. O marido não me preocupa tanto quanto esse javert pé de chinelo, o tira Guedes.”
> Isso eu disse a Minolta antes de ir à Delegacia [...]. (p. 142-143).
>
> Voltando ao que interessa. (p. 151).
>
> Estava se referindo à nossa conversa do dia anterior. (p. 46).

Nesses fragmentos apresentam-se os três procedimentos que elencamos acima: o primeiro, o segundo e o quarto trechos apontam para a interlocução com o leitor; o terceiro para a repetição; e o último para a explicação. Todos eles, no entanto, vinculam-se à organização do discurso caótico, desregrado, desviante, proposto pelo narrador. Nesse sentido, a explicação recorda o leitor de um outro acontecimento da narrativa, quando Guedes foi à casa de Flávio e afirmou que não acreditava que a curiosidade fosse um mal no detetive, porque, na conversa anterior entre ambos, o escritor sugerira que havia algo de perverso no modo como a polícia invade a privacidade alheia. A repetição, por sua vez, retoma a intriga primeira, a do assassinato de Delfina, depois de uma longa parte em que esse assunto foi colocado em suspenso[107].

[107] Note-se, por meio do contraponto (“Passei dois dias preocupado até que li nas colunas dos jornais que o casal Delamare embarcara para Paris. O resto você já sabe, Delfina voltou antes, apareceu morta et

Além disso, os dois primeiros fragmentos contribuem para a construção da imagem do leitor, vinculada, aqui, à de Minolta, interlocutora a quem ele se dirige. O que se depreende é uma figura que pode ser associada ao que diz Antonio Manoel dos Santos Silva (2006, p. 51) ao analisar *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "Nos termos machadianos [...] o leitor que tem 'pressa de envelhecer', que ama 'a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente', é aquele que tem mais interesse na anedota e nas aventuras do que no modo de narrá-las ou na reflexão sobre elas."

Da simulação de interlocução com esse leitor – que é, especificamente, Minolta nesses exemplos, mas que se generaliza quando o narrador não se dirige, na verdade, a ela, como acontece no quarto trecho, ou ainda, em "Voltemos aos trilhos" (FONSECA, 1985, p. 148) – institui-se uma espécie de tensão vinculada ao fato de que Flávio supõe um narratário pouco afeito às digressões e que prefere que o foco seja direcionado para o desenrolar da ação, mas insiste em realizá-las. No entanto, e isso é essencial, é dessa tensão que surge boa parte do interesse do texto, que parece se propor, ao leitor, como uma espécie de *strep-tease* em que, como afirma Barthes (1987, p. 15), "[...] é a intermitência [...] que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças [...], entre duas bordas [...]; é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento." Trata-se, portanto, de uma estratégia que se assenta, em certa medida, na negação do desejo do leitor, de sua avidez por chegar ao fim da história, ao passo que "promete" ou assegura que vai chegar lá. Essa sedução narrativa, talvez, seja melhor visualizada no primeiro fragmento citado em que essa promessa se faz presente textualmente. De uma maneira ou de outra, no entanto, parece valer a afirmação de Antonio Manoel dos Santos Silva de que:

> Ao contrário do que se poderia imaginar, a digressão mostra a relevância da peripécia e a acentua. Trata-se da inserção ou intercalação de histórias secundárias, retrospectivas ou simultâneas, que retardam a narrativa e intensificam a expectativa em relação à peripécia. Tecnicamente esticam o texto (e a leitura) e não custa lembrar que constituem o embrião dos núcleos temáticos paralelos das novelas de televisão contemporâneas. (SILVA, 2006, p. 25).

A referência às novelas de televisão é instigante porque possibilita que se coloque, novamente, em foco a aversão (e um certo desprezo) que Flávio sente (ou diz

---

cetera. O marido não me preocupa tanto quanto esse javert pé de chinelo, o tira Guedes." (p. 59)), que o trecho acima citado apresenta-se como uma repetição da narração, ou melhor, como uma citação do próprio romance.

sentir) por elas, enquanto, na realidade, utiliza, em sua narração, procedimentos que seriam típicos das narrativas folhetinescas, ou seja, nos termos de Silva (2006, p. 25), "[...] a seriação, o espichamento, a ressurreição, o corte, o suspense, as redundâncias (aspectos por assim dizer técnico-formais)". Aliás, essa noção de "espichamento", relacionada tanto à intercalação de "histórias secundárias" quanto às digressões e aos comentários, seriam, de acordo com Chiappini, uma característica típica do romance policial que se instaura como:

> [...] o que Kayser chamaria de a estrutura de "conto espichado" do romance policial. Não é por acaso que o melhor no gênero saiu, desde a primeira fornada, com Poe, em forma de conto. Em Conan Doyle, como em Rubem Fonseca, mas também em Chandler (ver o caso de *The big sleep*, conto espichado que virou romance), os livros oscilam entre ser uma unidade composta de fragmentos e um conjunto quase descosido de quadros e *flashes* mais ou menos autônomos.
> Rubem parece dar-se conta disso e internaliza a discussão do problema à própria obra [...]
> No caso de Rubem, isso se explicita e se desdobra não apenas em imagens e histórias paralelas, sonhos e dissertações eruditas (seja sobre facas, seja sobre sapos), mas pela própria inserção da história dentro da história e do escritor. (CHIAPPINI, 1992, p. 52).

De fato, *Bufo & Spallanzani* apresenta-se como uma narrativa cuja atração está fortemente vinculada a esses aspectos que, desde o ponto da intriga policial que remete à investigação da morte de Delfina, poderiam ser considerados laterais. Esse é, aliás, um elemento que o aproxima tanto de *Tratado das paixões da alma*, quanto de *Longe de Manaus*. Chama a atenção, no entanto, o fato de que mesmo as "histórias encaixadas", que compõem a segunda e a terceira parte, desdobram ou ecoam entrechos policiais. Desse modo, em "Meu passado negro", Gustavo Flávio surge, ainda atendendo pelo nome de Iván Canabrava, como um funcionário de agência de seguros que investiga uma possível fraude. Nota-se, portanto, uma inversão do papel do personagem-escritor que deixa de ser o suspeito (e o assassino) para se tornar o detetive.

Essa permutabilidade de funções é um fator que ressalta certa dissolução entre noções como "vilão" e "mocinho" que tem seu ápice na transformação do crime em um ato de amor, na eutanásia. Remete, também, para a facilidade com que essas posições podem ser invertidas. Como mostra, aliás, a história de Canabrava, um homem pacato que desconfia de uma insólita e fraudulenta trama para aplicar um golpe na seguradora em que trabalha e que, após pesquisa e confirmação por meio de teste (é fundamental, aqui, o contraponto entre o caráter mirabolante da trama e a abordagem científica que o

personagem/detetive tem em relação a ela), prova a fraude, mas é demitido e vê suas teses sendo sumariamente descartadas e não levadas a sério: “Li. Li o seu relatório. Sabe o que ele me pareceu? Um desses relatos que querem provar a existência de discos voadores, ou a existência de extraterrestres.” (FONSECA, 1985, p. 111).

Entre outros aspectos, ressalta-se nessa história a oposição entre a imagem de Canabrava e Flávio, sendo que o primeiro aparece como um homem diligente e, em certo sentido, inocente, cuja tentativa de fazer o seu trabalho, ou seja, evitar a fraude, leva-o a se inserir em uma situação perigosa que ele, no entanto, tem dificuldade em perceber. É sua crença nos outros, ou sua falta de desconfiança em relação às pessoas com quem ele convive, que leva à morte de Ceresso. É também a sua correção e busca pela verdade (“Era uma boa causa, desmascarar dois mentirosos” (p. 126)) que o coloca numa posição em que acaba cometendo um assassinato. Sob dado ponto de vista, essas características de Canabrava aproximam-no de Guedes que, nos termos de Figueiredo (2003, p. 21), tem como um de seus principais traços a ingenuidade como “[...] consequência da retidão de caráter e fará dele um mau leitor, prejudicando o seu desempenho como investigador de crimes”. Falta a eles (a Canabrava mais do que a Guedes) o aspecto sátiro e bufão que irão caracterizar Flávio. A imagem deste jamais deixaria supor um trabalhador que cumpre horas, que confia na honestidade alheia, que se arriscaria por um emprego que paga mal. Aliás, nesse sentido, é que Figueiredo questiona a relação entre a narrativa de Flávio e o gênero autobiográfico, afirmando que:

> [...] pressupõe o culto do eu, mas enquanto afirmação de um eu singular e oposto ao nós. Está ligado a uma concepção fundamentalmente histórica e unívoca da pessoa, supondo uma trajetória no tempo marcada pela causalidade. O personagem de Rubem Fonseca, ao contrário, tem uma personalidade totalmente maleável (FIGUEIREDO, 2003, p. 98).

Ao que parece, essa é uma visão um pouco restrita, ou mesmo conservadora, de autobiografia, pois se baseia num ideal de sujeito centrado que as teorias pós-modernas vão desacreditar, uma vez que, segundo Stuart Hall (2002, p. 13), “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Percebe-se essa incoerência ou fratura no relato de Flávio que, contudo, e paradoxalmente, por meio da narração reafirma a sua identidade porque, em certa medida, se ele não é mais aquele que foi (e não pode “recuperar-se” senão do ponto de vista atual), as suas ações, pensamentos, entre outros, daquela época

contribuíram para transformá-lo em quem é. A unidade impõe-se, seja pela narração, seja pelo recurso à primeira pessoa do discurso que remete ao sujeito que afirma "eu". Como considera Benveniste (1995), é uma forma de abstração (ou de imposição do "eu" de agora) porque não especifica os diversos "eus" que um sujeito é a cada instante, unificando-os.

A trajetória de Canabrava também é passível de ser lida segundo um movimento que o transforma de "pessoa" em "indivíduo", utilizando-nos da nomenclatura proposta por DaMatta (1997). Dessa maneira, no princípio de "Meu passado negro", Iván, por meio da intervenção de Zilda, que funciona como uma espécie de padrinho ("Zilda era uma mulher ambiciosa e me convenceu a deixar o meu emprego [...] e ir ganhar mais numa companhia de seguros onde ela conhecia um sujeito chamado Gomes." (FONSECA, 1985, p. 69)), consegue deixar o emprego de professor primário que odiava para obter uma posição burocrática dentro da empresa de seguros. Verifica-se, portanto, a sobreposição de valores pessoais (como parentesco, amizade) aos aspectos impessoais, ligados à capacitação profissional, que deveriam presidir qualquer companhia em um ambiente competitivo.

Nesse sentido, a inserção de Canabrava na Panamericana de Seguros se dá, como é comum, segundo os termos de DaMatta (1997, p. 241), nos "[...] setores chamados de médios e altos da nossa sociedade [em que] o conhecimento do mundo e a entrada no universo do trabalho são dados pela relação muito importante de um mediador". Introduzido no trabalho, ele passará a tentar, como sugere o sociólogo brasileiro que é o processo habitual em nosso país, transformar o emprego num ambiente mais familiar, estimulando "[...] laços de simpatia, amizade e consideração [...] com os patrões." (p. 240). Talvez o exemplo mais evidente desse processo seja seu relacionamento com dona Duda: "Fui até a sala da secretária do Dr. Zumbano, para dar bom dia à D. Duda. Ela sempre me punha a par das coisas que estavam acontecendo. [...] Ela era muito boazinha e sempre me dava um bombom" (FONSECA, 1985, p. 96). Esse relacionamento, aliás, acaba sendo uma espécie de termômetro indicativo da mudança de *status* do personagem, uma vez que a atitude simpática da secretária, no início, é contraposta à sua frieza quando ele insiste na investigação, deixando de lado os laços de amizade e de consideração, assumindo uma posição contestadora e científica: "D. Duda não me deu um bombom. Recebeu-me com frieza, dizendo: "O Dr. Zumbano está ocupado", antes que eu abrisse a boca." (FONSECA, 1985, p. 130).

A sua investigação é tida como impertinente e desconfiada, é como se, ao não saber se colocar no seu lugar, Canabrava lançasse um agravo aos seus "superiores" (que, além disso, tinham toda a intenção de abafar os dados por ele descobertos), o que o transformará, na sequência, em um indivíduo, ou seja, como um sujeito para quem "as regras e a opressão foram feitas." (DAMATTA, 1997, p. 218). Seus laços pessoais são cortados e, como um simples indivíduo, ele é demitido e, depois de matar o coveiro, atirado em um hospício, subjugado ao rigor da lei. A reconstrução de sua identidade, no seu isolamento no interior – quando Minolta o transformou em um sátiro e glutão –, por sua vez, remete-nos, tomadas as devidas proporções e atentando para as diferenças, à noção de "fora do mundo" que se caracteriza, segundo DaMatta (p. 244), "[...] nos casos de busca messiânica de um modelo paralelo, quando uma pessoa é estigmatizada de tal modo que perde sua posição dentro de um dado sistema ou domínio social."

Entretanto, não há, no caso de Flávio, uma busca messiânica, nem a construção de um modelo paralelo propriamente dito (a menos que se considere o tempo que ele fica escondido como tal), e sim, o isolamento e a renúncia à vida anterior. Trata-se mais de viver, por um tempo, nos interstícios do sistema, como os malandros, do que tentar construir um diverso, até porque fica patente a intenção de reintegração. Para esse processo, todavia, talvez não existisse guia melhor do que Minolta, caracterizada como hippie, movimento que tem em suas origens, segundo Renata Cidreira (2008, p. 36), um ideal alternativo de vida que procurava "[...] eliminar todos os padrões hierárquicos de chefia ou de governo e toda forma de trabalho organizado." Canabrava, agora Flávio, contudo, é transformado em pessoa novamente pelo seu sucesso como escritor, uma vez que, segundo DaMatta (1997, p. 228), "Quem tiver sucesso acabava virando uma pessoa e sendo tratado de modo especial, diferente." Não deixa de ser irônico, entretanto, o fato de Canabrava, tratado como indivíduo, ser condenado a pagar pelo seu crime (ainda que não o faça), e Flávio, como pessoa, saia impune, porque tal situação, na verdade, reforça uma idiossincrasia da sociedade brasileira chamada por Luiz Eduardo Soares (2000, p. 37) de "processo ambivalente de socialização dupla" e que leva às seguintes consequências:

> (3.1.) para as classes subalternas funciona como matriz de duplas mensagens, isto é, mensagens do gênero: você é um indivíduo e, portanto, um cidadão igual aos demais, sob a lei e as instituições do Estado; você não é um indivíduo como todos os outros e deve respeitar os limites de sua posição na rede hierárquica de relações interpessoais. (3.2.) Para as elites funciona como instrumento de

> flexibilização dos rigores das disciplinas legais e como mecanismo simbólico de naturalização das divisões entre classes, estamentos, grupos de *status* etc. (SOARES, 2000, p. 37).

Canabrava enquadra-se na dupla mensagem descrita em (3.1.), pois tem sua condição de subalternidade social reforçada pelas relações hierárquicas que exigem que ele se mantenha no seu lugar, por um lado, e, por outro, é tratado com a frieza da lei quando comete um crime. Gustavo Flávio, entretanto, mesmo cometendo o crime, não é indiciado. Pode-se objetar, entretanto, que o fato de o escritor não ser enquadrado na lei está mais ligado à incompetência da polícia do que a outra coisa. Há, contudo, outros dois exemplos que reforçam a flexibilidade da lei para os poderosos. O primeiro resume-se na certeza que Eugênio Delamare tem de que os policiais trabalham conforme o seu interesse e estão dispostos a servi-lo e atender aos seus desejos:

> "Vou lhe explicar o que eu quero que você faça. Prepare tudo, esses laudos, esses registros, os papeis, essa tralha toda, para que não reste dúvida de que a minha mulher foi assassinada por um assaltante. Não se preocupe se algum superior quiser criar problemas, sou amigo do Secretário de Segurança. E de gente mais alta." (FONSECA, 1985, p. 39).

Ressalte-se que, no romance, a atitude soberana do marido de Delfina Delamare implica a noção de que, ao tentar subornar o detetive, ele não tem dúvidas de que aquele aquiescerá aos seus pedidos, não tendo também nenhum escrúpulo ou medo de ser, como aconteceria se fosse um "indivíduo", incriminado por corrupção ativa. Chama atenção, portanto, a sua convicção e confiança na flexibilidade da lei. Aqui, o personalismo – que Sergio Buarque de Holanda (1995) relaciona com a introdução de valores familiares patriarcais tanto nos meandros do Estado quanto das empresas privadas –, ressaltado por Eugênio ao listar suas conexões com gente poderosa no governo, associa-se com uma característica do capitalismo globalizado: nos termos de Mandel (1988, p. 183), a "[...] crescente simbiose entre o crime organizado, grandes negócios e o Estado", que, de acordo com Figueiredo (2003, p. 29-30), "[...] coloca em pauta o caráter ambíguo da lei e da ordem, criando-se uma rede intrincada, tecida pelos fios de uma violência anônima que perpassa os mais diversos campos, impossibilitando a descoberta do ponto onde tudo começa, a identificação de responsáveis".

O esquema fraudulento perpretado na Panamericana de Seguros coloca em foco o que, segundo Deonísio Silva (1996, p. 16), é uma das obsessões de Rubem Fonseca enquanto ficcionista: "[...] os crimes de colarinho, levando à malversação de grandes

quantias em trapaças financeiras antológicas." Essa preocupação com o crime de colarinho branco parece apontar para a consciência de que essas felonias, como diz Luiz Eduardo Soares (2000, p. 40), "[...] mesmo não importando diretamente em agressões físicas, se realizam sob a forma espetacular de uma intensa violência simbólica, porque, impunes, difundem na população um sentimento de impotência e de descrédito nas instituições". Reforçam, portanto, a ideia de que a justiça é "naturalmente" desigual, que está a serviço dos ricos e contra os pobres.

Assim como ocorre em "Meu passado negro", a parte que se passa no Refúgio do Pico do Gavião também desenvolve uma intriga policial relativa ao assassinato de Susy. Novamente, aqui, Flávio figura como um suspeito. Ambas as intercalações de histórias relativamente autônomas (relativamente porque a presença de Flávio como personagem estabelece a ligação necessária com o resto da narrativa e reforça a ideia de que se trata de um romance que se foca no assassino e não na vítima) têm como um de seus resultados mais efetivos a suspensão da história da investigação da morte de Delfina Delamare. Todavia, também se vinculam a elas procedimentos cuja função é criar expectativa e, consequentemente, atiçar a curiosidade do leitor sobre os seus acontecimentos:

> O que saberia ele do meu passado? O meu trabalho na Panamericana de Seguros? O meu internamento e fuga do Manicômio Judiciário? Olhei bem o seu rosto magro, os olhos amarelos; o que saberia ele? (FONSECA, 1985, p. 47).

> "[...] William Sidney Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry" (Por motivos parecidos com os meus, mas isso eu não disse ao tira). (p. 48).

> Foi assim que fui trabalhar na Panamericana de Seguros, onde me envolvi numa aventura que acabou mudando inteiramente a minha vida. (p. 69).

Esses três fragmentos, de modos distintos, impõem-se como pequenas antecipações que acabam chamando a atenção do leitor e criando expectativa em relação aos fatos que ainda serão narrados. É como se lhe fosse permitido um pequeno vislumbre do que vem pela frente, aumentando, assim, a sua curiosidade. Esses ganchos ou antecipações também podem ser relacionados com a forma do folhetim e com o jogo entre mostrar e esconder (o *strip-tease*) conduzido pelo narrador. No caso da referência a O. Henry, no entanto, exige-se do leitor certo conhecimento de mundo para entender o teor da antecipação, porque, assim como Flávio, o escritor norte-americano cometeu um

crime pelo qual foi preso; depois de cumprir a pena mudou-se para Nova Iorque, utilizando já o pseudônimo (PATTEE, 1923, p. 357-359).

Enquanto o terceiro trecho citado acima resume abstratamente o que se passa em toda a parte intitulada "Meu passado negro", o primeiro coloca em questão, novamente, o conhecimento do narrador, pois simula a limitação das informações do narrador que não consegue penetrar nos pensamentos do detetive. Essa restrição dos saberes do narrador choca-se com o processo de ficcionalização, indicado no item anterior deste capítulo, a que o narrador se permite e que, em última instância, significa que aquilo de que ele não tem conhecimento de fato, ele inventa. Fica, no entanto, no ar essa diferença entre a onisciência, que esse trecho aponta que o narrador não possui, e a sua capacidade de criar, seu completo domínio sobre a narração que o coloca numa posição demiúrgica.

De qualquer maneira, a presença dessas interrogações, tal como afirma Petrov (2000, p. 189) a respeito de outro trecho do romance, "[...] dizem respeito ao estatuto do narrador, porque põem em causa a sua autoridade, convidando o leitor a conjecturar uma resposta plausível para as questões colocadas." São momentos em que, ao explicitar suas dúvidas, o narrador abre uma brecha para o questionamento do relato, para a desestabilização do pacto narrativo. Parece-nos, todavia, que o fragmento acima é ainda mais significativo porque apresenta um momento em que a indagação recai sobre a competência, o conhecimento do narrador acerca de outro personagem, enquanto o trecho invocado por Petrov ("Matar Delamare com as minhas próprias mãos, esganando-o? Ou dando-lhe pauladas? Facadas? Pontapés? Mordidas? (Mordidas, evidentemente, não [...])" (FONSECA, 1985, p. 312)) revela um instante em que Flávio está em dúvida sobre como agir ou imaginar uma cena. Em ambos, no entanto, reforça-se a imagem de um personagem-narrador vacilante ou desconfiado, esvaziando-se a noção de que se trataria de um demiurgo.

Um processo semelhante de corrosão da autoridade do narrador pode ser lido na sua constante necessidade de explicação, pois se o coloca numa posição de saber, ou seja, daquele que tem conhecimento suficiente para transmitir aos outros, também reforça sua necessidade de ser entendido, sua cumplicidade com o leitor, além da "insuficiência", ou a ausência de autossuficiência, de sua narração. É o que se percebe nas seguintes passagens: "Um sapo! Meu Deus, um sapo! Zilda, o desgraçado trouxe um sapo para casa! [...] Ela tinha o hábito de falar com ela mesmo, como se fosse outra pessoa." (p. 81), em que o narrador explicita que Zilda se referia, por vezes, a si mesma

como se fosse outra; "(era incenso indiano que Mariazinha havia queimado)" (p. 128), para explicar um cheiro que, acordando da catalepsia, ele não conseguia identificar; "(ela devia tomar o Moderex para perder a fome, ficava nervosa e tomava o Lorax para se acalmar)" (p. 79), deduzindo e explicitando o uso que a mulher investigada no caso do golpe na Panamericana de Seguros fazia de remédios cujas caixas ele encontra na casa em que ela vivera. Esse último fragmento, aliás, remete-nos tanto ao papel de investigador de Canabrava/Flávio, quanto ao seu papel de escritor que, a partir de vestígios e observações, reconstrói (ou deduz) a história dos seus investigados/personagens.

O uso recorrente dos parênteses é um recurso afim da presença das notas de rodapé (FONSECA, 1985, p. 15, 73, 112, 121, 235, 259, 331), tendendo ambos a se relacionar com uma maior busca de precisão das informações expressas no romance. Nesse sentido, tanto os parênteses quanto as notas de rodapé procuram, no arrolamento de documentos, referências[108], e na complementação e revisão de informações, fundamentar a narrativa em cima de textos que lhe emprestem um "valor de verdade". Sob essa perspectiva devem ser ressaltados dois aspectos: primeiramente, esse tipo de procedimento aproxima o romance de textos mais científicos, no sentido de que ambos se utilizam de recursos como a documentação, procurando comprovar seus fatos, o que intensifica a analogia entre narrador/autor e detetive; em segundo lugar, essa necessidade ostensiva de documentação tende a corroborar a ideia de uma voz narrativa cuja legitimidade está em xeque, ameaçada. Muitas vezes, as notas de rodapé, mais do que apontar para fontes e contribuir para a construção do "efeito de verdade", acabam se tornando um veículo de questionamento da narrativa, pois surgem como correções, apontando imperfeições daquela história, causando certa desconfiança no leitor. Observa-se essa situação em certas ocasiões, como é o caso de: "* Eu me enganei. A frase de Nietzsche é: "Quem não sabe mentir, não sabe o que é a verdade" (p. 112), ou "* Blake não disse exatamente isso. Disse: *A truth that's told with bad intent/ Beats all the lies you can invent*."[109] (p. 331).

Se se entende que tanto as notas como os parênteses causam uma suspensão ou uma interrupção do fluxo narrativo, pode-se dizer também que elas implicam a sua instabilidade, ou melhor, uma espécie de desautorização do narrador cujo produto (o

[108] Exemplos dessas referências são: "(V. M. Mendes)", (p. 10), "(V. Saint-John Perse)", (p. 10), "(V. Fonseca)", (p. 13), entre outras.
[109] "Uma verdade dita com má intenção/ Bate todas as mentiras que se criarão" [tradução nossa].

relato) submete-se ao crivo de uma outra força, a do "autor presente". Não se trata, contudo, de algo isolado, mas de uma estratégia narrativa de construção do romance que se infiltra e contamina toda a narrativa, em suas mais diferentes instâncias, e que indicia uma descrença, um ceticismo, em relação a tudo e a todos. Verifica-se a emergência constante daquilo que Figueiredo (2003, p. 26) caracteriza como o "[...] lançar [de] um maldoso olhar de viés sobre o mundo, [por meio do qual] a literatura de Rubem Fonseca estimula o exercício da desconfiança – obriga o leitor a pensar na contramão". No caso específico de *Bufo & Spallanzani*, observa-se uma internalização desse "olhar de viés" que, agora, instaura a desconfiança e a desestabilização como instrumentos de questionamento e de corrosão dos mais diversos discursos que compõem o romance.

Tendo em vista essa situação, o primeiro tipo de ocorrência a ser ressaltado é aquele em que o narrador põe o seu próprio relato, a sua enunciação, ou o seu discurso sob o signo da dúvida:

> "[...] nós combinamos que eu contaria minha vida sexual com as mulheres que tive ou tenho [...]. Satisfaríamos assim a sua curiosidade libidinosa e a minha lascívia verbal. Aliás posso até estar inventando essas histórias todas para dar vazão à nossa lubricidade. (FONSECA, 1985, p. 53).

Alude-se, aqui, a um dos momentos em que Flávio toma Minolta como narratário (num relato mais "epistolar"[110]) e que, ao sugerir que poderia estar inventando todas as histórias contadas a ela, acaba aventando que todo o seu relato também seja ficcional, o que entra em choque com o tom confessional e autobiográfico que ele imprime em sua narração. É, portanto, um dos meios pelos quais ele põe o leitor de sobreaviso a respeito da veracidade do que vai narrando, ao questionar sua própria "sinceridade" e transformar o romance num jogo erótico entre dois amantes. Essa tensão entre o teor de confissão adotada em sua narrativa e a ficcionalidade subjacente a ela – uma vez que, conforme propõe Contardo Calligaris (1998, p. 49), "Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida" – desdobra-se, posteriormente, numa reflexão do narrador/autor em que afirma: "As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema – nada de

[110] Faltam, na verdade, algumas características típicas da epístola, como a datação, por exemplo, mas se refere a um monólogo, ou à simulação de um diálogo, em que só a voz de uma das partes, Flávio, comparece. Pode, portanto, ser uma espécie de transcrição de um telefonema ou de outro meio de comunicação não propriamente escrito.

mentiras, estabeleci logo" (FONSECA, 1985, p. 257). Estabelece-se uma ambiguidade em que a predileção, do "autor de 1º grau", pelo gênero memória em vez de romance parece se vincular à sinceridade daquele, o que se sobrepõe à inventividade, à ficcionalidade, deste; todavia, a maldição dos memorialistas, sua condenação ao rancor e à mentira, novamente colocam ambos os gêneros a par.

A tentativa de comprovar essa sinceridade ao demonstrar como a sua narração retrata-o como um sátiro e um bufão, no entanto, pode ser lida como uma faca de dois gumes, pois, se, por um lado, remete-nos a características suas que são socialmente estigmatizadas, reforçando sua franqueza ao dizer que ele não esconde seus "defeitos"[111]; por outro lado, o próprio teor dessa descrição indica que ele não é confiável. Outro elemento que demarca a desestabilização da "verdade" memorialista é o fato de a confissão ser tomada por Guedes e pelo narrador/autor como a "prostituta das provas", conforme denuncia o título da quarta parte do romance ("IV - A prostituta das provas"). Aliás, aqui, a desconfiança em relação à confissão é corroborada pela evidência de que Agenor, que assumira o assassinato de Delfina Delamare, está mentindo.

A enunciação do narrador é posta em xeque em situações tais como "'[...] Aqui, aí não, isso aí são rãs, arre!' Creio que ele disse arre!" (FONSECA, 1985, p. 87). Observa-se um narrador que se revela em dúvida sobre o que os outros personagens disseram ou não. O externamento dessa incerteza suscita uma leitura com certo distanciamento, com certa desconfiança. Se aqui o que é posto sob lupa é a enunciação do narrador, no fragmento abaixo a ênfase recai no conteúdo de seus enunciados:

> "Com uma dedicatória sua: Para Delfina que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria."
> "É uma frase do Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitabilidade (V. Laktos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambigüidades, de erros, de negligências. (FONSECA, 1985, p. 24).

Em primeiro lugar ressalta-se a questão da autoria, visto que novamente seu texto traz um conjunto de citações alheias, utilizando, por exemplo, uma frase de Flaubert para tentar impressionar Delfina. Em segundo, ganha relevo o fato de que ele discorda da ideia de Flaubert ao indicar que até a ciência não está livre de erros. Em

[111] Que, aliás, não são vistos pelo narrador dessa maneira, ou seja, não são percebidos como "falhas" de caráter, pelo contrário, em oposição à ingenuidade, à inocência que caracterizava Canabrava, a "satiríase" de Flávio é uma espécie de resposta a um contexto em que aquelas características são punidas.

certa medida, portanto, ele revitaliza o que dissera Flaubert, pois se nada é exato, a poesia também não, ou seja, ela pode ser comparada com a geometria na inexatidão que acomete ambas. Esse posicionamento de Flávio, contudo, é indicativo de um dos importantes aspectos relacionados ao gênero policial: o afastamento dos ideais cientificistas positivistas que tiveram, na sua origem, uma forte influência nesse tipo de narrativa, sendo substituídos por uma desconfiança no que diz respeito a noções como "verdade" e "autoridade", desconfiança relacionada, nos termos de Figueiredo (2003, p. 15-16), a uma "[...] descrença na capacidade de reconstruir o passado através de mecanismos mentais abstratos, que nos conduziriam a uma verdade última." Esse receio em se fiar em discursos unívocos ou totalizadores evidencia-se também no trato de alguns dos registros mobilizados no romance, como é o caso do panfleto do Refúgio do Pico do Gavião:

> Bem-vindo ao Refúgio do Pico do Gavião. Para aqueles que querem fugir das tensões das grandes cidades o Refúgio oferece tranqüilidade, silêncio, ar puro, ambiente de paz e comunhão com a natureza, no seio de uma floresta virgem onde a fauna, a flora, a água e o ar não foram corrompidos, poluídos ou destruídos pela ação predatória do homem. (FONSECA, 1985, p. 157).

Trata-se de uma propaganda do local, o que é imediatamente denunciado pelo narrador ao notar que "Não havia a menor menção a cobras, aranhas e ratos." (p. 158). Revela-se, dessa maneira, como cada discurso carrega consigo um determinado ponto de vista, uma intenção, que constituem, na verdade, versões dos fatos. Nesse sentido, a "intrusão" dos mais diversos registros, muitas vezes, tem como objetivo mostrar visões particulares, sendo, nos termos de Vargas Llosa (1977, p. 116), "agentes desrealizadores".

Em *Bufo & Spallanzani,* se acreditarmos nesses diferentes registros, como nota o autor peruano a respeito do uso da correspondência, do jornalismo e dos livros em *Madame Bovary*, "[...] teríamos da realidade fictícia uma versão falaz; conheceríamos certos acontecimentos, não como efetivamente aconteceram, senão como os personagens acreditam ou querem fazer acreditar que aconteceram. Escrever, na realidade fictícia, é sempre enganar" (VARGAS LLOSA, 1977, p. 116). A oposição entre as maravilhas descritas no panfleto e os problemas que certamente o lugar teria, apontado pelo narrador pela presença de animais pouco atrativos, revela a univocidade do discurso daqueles que pretendem promover o refúgio. Entendido dessa maneira, toda a afirmação de um discurso, de uma verdade sobre os fatos, deve ser vista como um ato

de violência, pois implica a sobreposição de uma versão sobre outras possíveis. É essa noção subjetiva, insuficiente e, por vezes, tendenciosa do discurso que figura também na imprensa, como se pode observar na versão oficial sobre a morte de Delfina Delamare:

> O milionário Eugênio Delamare contratara o assassino profissional Agenor da Silva, [...] para matar sua esposa Delfina Delamare, pois descobrira que ela era amante do escritor Gustavo Flávio. Agenor da Silva fora detido pela polícia, após cometer o crime. Mas conseguira fugir, misteriosamente. Outros pistoleiros da Facção Jacaré, Pedro de Alcântara, vulgo Chanfra, e Jorge Luís, vulgo Chumbo Grosso, assassinaram Agenor, numa típica queima de arquivo [...] O milionário Delamare queria também vingar-se do amante de sua mulher. Chanfra e Chumbo Grosso, a seu serviço, seqüestraram o escritor Gustavo Flávio, para matá-lo após submetê-lo a sevícias. O inspetor Guedes e dois auxiliares invadiram a residência do milionário no momento em que o escritor era torturado. No tiroteio entre a polícia e os bandidos, morreram Delamare, Chumbo Grosso, Chanfra e o motorista do milionário [...] os dois policiais que acompanhavam Guedes. A participação de Guedes está sendo investigada pela Justiça. Consta que Guedes teria estado com o milionário antes da fuga de Agenor e que Delamare teria subornado o policial, para facilitar a fuga do pistoleiro, permitindo a sua morte em seguida. A chacina comandada por Guedes na casa do milionário seria uma forma do policial eliminar todas as pessoas que poderiam incriminá-lo, denunciando sua participação criminosa no intrincado caso. O policial havia sido suspenso das suas funções, enquanto era instaurado inquérito contra ele. (FONSECA, 1985, p. 329-330).

O que se realça aqui é a diferença entre a história contada pela mídia e a apresentada no romance. Com destaque, novamente, para a comparação com a leitura de Vargas Llosa sobre *Madame Bovary*, poderíamos dizer que, como na obra de Flaubert, o que fica patente no romance de Fonseca é que "[...] a diferença está em que as ilusões dos romances são belas e nobres e as do jornalismo sujas e vis" (VARGAS LLOSA, 1977, p. 116). Nesse sentido, opõe-se, por um lado, o crime motivado por amor, na história de Flávio, com o motivado por ciúme e orgulho, na versão da imprensa. O detetive honesto, no relato do escritor, com o policial corrupto, pintado pelas emissoras de mídia. A oposição entre romance e história oficial ganha destaque em virtude de representar, mais uma vez, uma derrota de um cidadão correto (aqui, Guedes, antes já acontecera com Canabrava) frente a um sistema social corrupto e desigual que estraçalha, sem dó, revelando aquilo que Boris Schnaiderman (1994, p. 775) chama de "barbárie institucionalizada". É neste contraponto que se insere de maneira sub-reptícia, segundo Paulo Hecker Filho (1973, p. 5), uma das "experiências-chaves" de Fonseca, o

desespero, entendido como "[...] tema principal [que] anima, como um coração, uma revolta bem mais ampla contra o sistema social".

Os veículos de imprensa, em *Bufo & Spallanzani*, estão intrinsecamente vinculados aos detentores do poder, às elites financeiras que eles representam e dos quais eles se alimentam. Significativo dessa situação é a afirmação de Guedes de que "A vida dos grã-finos está toda nas colunas sociais; quer dizer, toda menos o lado podre." (FONSECA, 1985, p. 48-49). Esse trecho aponta uma certa subserviência da imprensa que, segundo o detetive, promoveria a seleção das informações de maneira a ressaltar o *glamour* da vida dos ricos, enquanto vendem esse ideal para as pessoas mais necessitadas, ideal que, no entanto, dificilmente eles podem realizar. Dessa tensão entre o que prometem os comerciais e a árdua vida da grande maioria da população surge, aliás, um dos vieses da violência em Rubem Fonseca em que, segundo Figueiredo (2003, p. 42), "[...] o estímulo ao consumo, operado pela publicidade, que surge, em vários contos, como uma agressão contra os que se encontram às margens das benesses do capitalismo."

Sintomática dessa problemática é, por exemplo, "Feliz ano novo", um dos textos mais conhecidos do escritor, que narra a história de três indivíduos pertencentes às classes menos favorecidas da sociedade e que, estimulados pelas propagandas sobre a ceia de Ano Novo apresentadas na TV, decidem invadir um casarão de ricos e roubá-los. Esse conto, um dos mais violentos do autor, relata quatro mortes e duas violações aparentemente gratuitas, mas, conforme nota Petrov (2000, p. 153), "[...] a gratuidade dos procedimentos macabros tem a sua explicação em termos conjunturais porque os marginais agem sob a pressão do sistema [...]. Deste modo, apresenta-se a violência existente dos dois lados: a praticada pelos bandidos e a exercida pelo poder sobre eles."

Em relação ao aproveitamento do discurso dos jornais, ressalta-se ainda o modo como o narrador se propõe a desmascarar alguns dos procedimentos utilizados por esse veículo, entre eles, o uso de eufemismos: "As colunas sociais noticiaram a 'morte trágica' de Delfina Delamare; os leitores habituais saberiam que morte trágica sem maiores explicações significava suicídio." (FONSECA, 1985, p. 31). Trata-se, aqui, de um processo metalinguístico por meio do qual o narrador decifra, põe a nu um dos recursos linguísticos utilizados pela mídia. Essa postura do narrador pode ser associada à formulação, proposta por Milena Guidio (2010, p. 155), de que, muitas vezes, na obra de Rubem Fonseca, encontramos "[...] a apropriação de um código para, logo após,

sabotá-lo". Se, nesse caso específico, não dá para se falar exatamente em sabotagem, talvez, a recorrência ao discurso científico permita:

> MOSSB, Mesuração Orgânica de Sistema Semióticos Biológicos, usada para medir a higidez física e mental dos indivíduos. A MOSSB analisava os ritmos alfa e beta das ondas cerebrais, as funções involuntárias do corpo (como batimentos cardíacos, pressão sanguínea, contrações do aparelho digestivo) e finalmente a rigidez e consistência da musculatura fibrosa, da pele e dos ossos. (FONSECA, 1985, p. 72-73)

O discurso científico, nesse caso, é trazido de maneira paródica, pois, optando por uma linguagem cifrada – ou seja, por um discurso em que a terminologia técnica se sobressai atraindo a atenção do leitor para si, mas enquanto linguagem – aponta para o vazio de conteúdo e, em certa medida, para a irrealidade que essa proposição esconde. Nesse sentido, o aparelho, que parece ter sido retirado de uma ficção científica, que por si só já se configura como insólito, carrega em sua descrição exagerada, caricatural, uma ironia em relação ao discurso científico, que já se vislumbrava na indicação à Teoria da Dubitabilidade (FONSECA, 1985, p. 24), e que coloca sob perspectiva a constante apropriação de recursos comuns no discurso científico, como, por exemplo, a presença do que Petrov (2000, p. 189) chama de "retórica parentética", além das notas de rodapé.

O cientificismo presente em *Bufo & Spallanzani*, seja na introdução desse aparelho, seja na investigação dos venenos dos sapos, dá vazão a uma história absolutamente insólita, senão fantástica, em que encontramos uma "poção mágica" que induz a catalepsia, e assim, pessoas consideradas mortas, retornam à vida. Estabelece-se, dessa maneira, um contraponto entre a pretensa precisão, racionalidade e fundamentação da ciência e o fato de ela ser utilizada para corroborar, nos termos de Petrov (2000, p. 194), "[...] núcleos narrativos que desconstroem o efeito de realidade devido à presença de acções fantasiadas e hiperbolizadas, como é o caso da catalepsia profunda do narrador, após ingestão do veneno de um sapo, e das peripécias alucinantes no final da intriga." A "irrealidade" da história narrada por Flávio apoia-se no discurso científico que ela simula e, desse modo, ganha em verossimilhança, mas essa verossimilhança pode ser atribuída também a certas características que marcam a narrativa em seus momentos mais insólitos, entre eles, conforme nota o crítico, "[...] a acumulação invulgar de acontecimentos, apresentados num ritmo acelerado" (PETROV, 2000, p. 188). Em outros termos, a verossimilhança em *Bufo & Spallanzani* é construída pela habilidade narrativa de Fonseca que, como diz Mario Vargas Llosa (1986, p. 7) a

respeito de *A grande arte*, "Perhaps this is the 'high art' of the title: telling a story as incredible and excessive as this one with the Machiavellian cunning necessary to make us believe it all and find it quite natural."[112].

No entanto, se o teor insólito da narrativa favorece a desestabilização do ideal de verdade científica ao transformar a ciência num mero discurso que legitima acontecimentos escabrosos, ele também aponta para o uso de recursos e técnicas, nos termos de Petrov (2000, p. 189), "[...] tomadas por empréstimo de textos não literários, uma vez que as observações e as precisões são semelhantes às existentes em tratados científicos e metacríticos." Dessa maneira, explicita como sua própria narrativa se constrói mediante esses "empréstimos", desvelando um dos recursos que a constitui, e apontando que a impressão de verdade científica (a sua objetividade e imparcialidade) resulta, em boa parte, de determinados procedimentos discursivos.

Se uma das formas em que se instaura a desconfiança em relação aos discursos presentes no romance é a evidência de que todos eles são particulares, assinalando uma visão de mundo e interesses específicos, um outro meio é a indicação de que leitores com expectativas, formação, conhecimento de mundo e culturas distintas leem de maneiras diferentes e que, portanto, não há como se atribuir a um texto um "sentido" seguro, exato, unívoco. Isso se percebe, por exemplo, no trecho em que Flávio projeta a reação dos críticos ao romance que está escrevendo:

> Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; [...]. (FONSECA, 1985, p. 176-177).

Reforça-se, aqui, a ideia, presente também em Flávio, de que os seus escritos são retalhos de outros textos (como, aliás, são todos), de que o leitor é, nos termos de Mirian Zappone (2003, p. 136), "[...] a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê". Desse modo, pode-se dizer que essa consciência de Flávio desestabiliza a autoridade do autor, que não é visto mais como o "detentor do sentido" do que escreve, embora seja, evidentemente, aquele que "[...] articula lingüísticamente idéias, sentimentos, posições" (ZAPPONE, 2003, p. 135). Entende-se, portanto, que o texto

[112] "Talvez seja esta a 'grande arte' do título: contar uma história excessiva e incrível como essa com uma astúcia maquiavélica suficiente para fazer com que acreditemos nela, achando-a normal." [tradução nossa].

literário não independe da leitura, que os traços no papel só adquirem sentido na atualização de um leitor, o que o transforma numa espécie de coprodutor do sentido. Esse posicionamento vai ao encontro da requisição de um leitor ativo que, como afirmamos no item anterior de nosso estudo, o texto de Fonseca parece pressupor, visto que, de acordo com Fernanda Cardoso (s.d., p. 2), "Rubem Fonseca é pródigo em deixar as coisas para o leitor completar. Ao escrever, o autor deve supor um interlocutor inteligente, culto, atento." Nesse sentido, julgamos arriscado dizer, como faz Aline Pereira (2011, p. 180), que "O menosprezo pelos leitores fica evidente em diversos textos" de Fonseca, especialmente quando esse enunciado toma como exemplo de menosprezo a seguinte passagem de *Bufo & Spallanzani*:

> Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. "Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem", dizia o meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, **como todo mundo**; e o que ele não quer, de fato, são coisas **muito** novas, diferentes do que está acostumado a consumir. (FONSECA, 1985, p. 170, grifo nosso).

Segundo a nossa perspectiva, esse trecho não cria "[...] a imagem do leitor como alguém levemente ignorante que não compreende ao certo o que lê" (PEREIRA, 2011, p. 180), como a crítica brasileira diz ser comum na obra de Rubem Fonseca. Pelo contrário, o que se observa é a imagem de um escritor que diz não saber o que o leitor quer porque o próprio leitor não sabe muito bem o que quer. Trata-se de um posicionamento que não generaliza e nem paternaliza o leitor. Chama atenção, ainda, o fato de ele alegar que não se saber exatamente o que quer não é algo exclusivo do leitor (de romances policiais), mas é algo mais amplo, que afeta a todos. Aliás, é possível dizer que, ao indicar que o leitor não quer coisas muito novas ou diferentes, fica implícito que, para conquistar o leitor, o escritor deve se colocar sob o fio da navalha, pois, por um lado, cabe a ele propor algo que seja legível (logo, que se estruture segundo códigos que o leitor possa reconhecer), que toque a sua sensibilidade; e, por outro, que consiga manter a atenção do leitor, que desafie seu horizonte de expectativas. Por sua vez, Petrov (2000, p. 194) lê nessa passagem o questionamento daqueles textos literários (ele nos remete à noção de "literatura de massas") que não cumprem esse último quesito, ou seja, não desafiam o leitor. Petrov (2000, p. 194) considera que "[...] o bom escritor é aquele que consegue conjugar a sua liberdade de expressão com as exigências estéticas do público leitor.".

O fragmento acima representa um daqueles momentos em que Flávio assume o papel de "autor presente" e se põe a comentar sobre o próprio processo de escrita. Essas situações corroboram o narcicismo, o egocentrismo que caracteriza Flávio, uma vez que indicia que sua narrativa tende continuamente a apontar para si mesma, sendo, nos termos de Figueiredo (2003, p. 17), "[...] incapaz de remeter para algo além dele mesmo". Nota-se, portanto, certa presunção do narrador/autor, mas não há, em nossa opinião, o desprezo ao leitor, pelo contrário, ao ressaltar a dificuldade de se dar o que o leitor quer, Gustavo Flávio parece, mesmo a contragosto, elogiá-lo. Essa característica do narrador/autor, no entanto, como dissemos anteriormente, conduz o romance para um de seus principais desvios em relação ao gênero policial clássico, pois, conforme nota Carvalho (2010, p. 2), faz com que "[...] o interesse principal [do relato] seja deslocado da ação [...] para a auto-reflexão realizada pelo narrador." Observa-se um desdobramento da noção de investigação que deixa de estar confinada à resolução do crime e passa a incidir sobre a construção do romance, conferindo-lhe, assim, seu caráter metalinguístico ou mesmo metaficcional, visto que se apresenta como um código que se discute.

Para debater o teor metalinguístico de *Bufo & Spallanzani* propomos didaticamente a divisão das ocorrências em três grupos, que, entretanto, muitas vezes se interpenetram: o primeiro, leva em consideração aqueles momentos em que se evidenciam determinados recursos utilizados (ou não) no romance; o segundo, põe em relevo circunstâncias em que o "autor presente" comenta sobre temas e assuntos pertinentes à literatura; o terceiro, por sua vez, debruça-se sobre o procedimento pelo qual a narrativa se transforma numa espécie de *matrioshkas*[113] ou de *mise en abyme*.

No que tange aos procedimentos revelados destaca-se, principalmente, o modo como certas características do romance policial são trazidas à tona pelo narrador e por outros personagens:

> "Sabe de uma coisa? Já escrevi alguns romances tendo policiais como protagonistas, mas jamais tive coragem de colocar na boca de um deles essa frase 'qual foi a última vez' et cetera. Sempre achei que um policial nunca diria uma coisa dessas fora de um filme B ou de uma novela ordinária." (FONSECA, 1985, p. 25).
>
> Carlos mordeu os lábios. Notei, pela primeira vez, que ele era inteiramente glabro, como se fosse um índio, se é que poderia existir um índio com feições tão brancas e finas; [...]. (p. 299).

[113] Tradicional brinquedo russo composto por várias bonecas que são colocadas umas dentro das outras.

> "[...] O Gerard Vamprey, com aquela carinha de santo, foi quem matou o Dr. Max". E D. Duda me contou o capítulo inteiro. (p. 97).

Cada um desses fragmentos enfoca, respectivamente, o caráter *kitsch* que cerca o romance policial, a diferença entre narrador e detetive e a premência da lei do culpado menos suspeito. No primeiro caso estabelece-se, no interior do romance, uma instigante tensão entre ficção e realidade, pois a narrativa de Flávio apresenta-nos um momento em que o detetive pergunta – como é recorrente (e quase indispensável) nos romances policiais, uma vez que é um elemento de verossimilhança em relação à rotina policial – quando o escritor viu Delfina pela última vez. Flávio, todavia, não percebe essa fala como um clichê, considerando-a como algo desgastado devido ao repetido uso, dessa maneira, como propõe Eikhenbaum (1976, p. 166-167), "[...] o próprio autor vem ao primeiro plano e destrói freqüentemente a ilusão de autenticidade e seriedade". O argumento de Flávio aponta justamente para esse fato, o de que a fala de Guedes é irreal, inautêntica, que não pode ser séria, porque é retirada de um "filme B" ou de uma "novela ordinária". A tensão entre ficção e realidade se dá porque essa percepção de Flávio (e a sua negativa de usá-la em seus livros) tende a querer conferir um maior realismo à sua própria narrativa, a dotá-la de um efeito de realidade ao afastá-la do clichê. Paradoxalmente, no entanto, a verdade é que de uma maneira ou de outra esse clichê se introduz na sua narrativa, reforçando a ideia de Minolta, já referida anteriormente, de que o fato de ser um clichê não implica que seja menos verdadeiro (FONSECA, 1985, p. 294)[114]. Em certa medida, portanto, observa-se um "performatismo" irônico ou paródico, pois implica a presença pela negação.

No segundo trecho citado, encena-se um dos mais efetivos engodos utilizados pelo gênero policial. O narrador nota um detalhe que parece de pouca importância, uma "simples" característica física de um dos personagens a que o leitor, talvez, não preste atenção, contudo, trata-se do elemento central para se desvendar a morte de Susy. É como se Flávio, nesse momento, se transformasse em Watson, cuja percepção até

[114] Em outra circunstância, após dizer que tinha visto Delfina apenas uma vez, mas que ela estava bonita e elegante como sempre, é questionado, por Guedes, sobre como ele poderia tê-la visto apenas uma vez e dizer o modo como ela sempre estava e ele, então, responde: "Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina." (FONSECA, 1985, p. 25). Esse é outro trecho que corrobora a importância do clichê no romance de Fonseca, mesmo que se introduza como uma desculpa do narrador para o detetive, o que vai ao encontro da afirmação de Guidio (2010, p. 151): "Os livros de Fonseca, em parte, são regidos pela lógica da cultura de massa, isto é as histórias são permeadas de clichês que servem para o leitor situar-se na história narrada".

consegue captar uma minúcia, mas que não consegue deduzir dessa evidência o fato de que Carlos é uma mulher e, por isso, não possui barba e tem feições finas.

Se a história passada no Pico do Gavião contivesse um detetive como Sherlock Holmes, provavelmente esse elo estaria presente para explicar como ele descobriu toda a intriga que levou à morte de Susy, porém, como Flávio faz às vezes de narrador e investigador, o caso será resolvido pelo Ermitão, que testemunhou o assassinato. Aliás, essa inaptidão para decifrar o caso permite uma analogia entre Flávio e o leitor do romance policial, pois, ambos, após escutarem a solução do detetive, tendem a perceber como tudo fazia sentido, o que se evidencia no seguinte trecho: "De repente, tudo ficou claro para mim. Que imbecil eu fora! Eu tivera todos os dados do quebra-cabeça e não conseguira juntá-los." (FONSECA, 1985, p. 300). Revela-se, portanto, a mecânica do gênero policial segundo a qual, nos termos de Van Dine (*apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 29), "[...] se o leitor, depois de tomar conhecimento da explicação para o crime, voltar a ler o livro, perceberá que a solução, de certo modo, estivera bem clara [...] e que se houvesse sido tão perspicaz quanto o detetive, poderia ele próprio ter solucionado o mistério".

Relacionado a esse traço do gênero policial, tem-se a lei do culpado menos suspeito que se introduz na narrativa a partir do relato de D. Duda a Flávio sobre o capítulo da novela em que o homem com "carinha de santo" revela-se como sendo o assassino. Trata-se de um procedimento, característico das obras policiais, debatido por Todorov:

> Em qualquer romance de enigma se observa a mesma regularidade. Houve crime, é preciso descobrir o seu autor. Partindo de algumas peças isoladas, deve constituir-se um todo. Mas a lei da reconstituição nunca é a da verossimilhança comum; pelo contrário, são precisamente os suspeitos que se revelam inocentes, e os inocentes, suspeitos. O culpado, no romance policial, é o que não parece culpado. O detetive vai apoiar-se, no seu discurso final, numa lógica que vai relacionar os elementos até então dispersos; mas essa lógica depende de uma possibilidade científica e não do verossímil. A revelação deve obedecer a estes dois imperativos: ser possível e inverossímil. (TODOROV, 1979, p. 100).

Essa oposição entre verossimilhança e possibilidade científica já tinha se imposto, como notamos anteriormente, no relato sobre a investigação da fraude na Panamericana de Seguros, pois lá o discurso científico, em especial no que tange à poção que permitiria a uma pessoa fingir que está morta, é utilizado para legitimar uma narrativa irrealista. Nessa medida, pode-se relacionar essa parte do romance de Rubem

Fonseca com o entrecho de "Os crimes da rua Morgue", de Edgar Allan Poe, que apresenta uma solução para o enigma que, embora possível, é inverossímil. Na realidade, o que o trecho do romance põe em relevo, também neste caso, é uma lógica interna do gênero que vem se desgastando, principalmente porque revela certo artificialismo, certo mecanicismo. O ideal do culpado menos provável institui-se dentro do gênero, na verdade, como um outro tipo de verossimilhança que, como considera Todorov (1979, p.101), não tem mais a ver com a "realidade", mas sim com a coerência interna do gênero: "A verossimilhança é o tema do romance policial; o antagonismo entre verdade e verossimilhança é a sua lei. [...] Ao apoiar-se no anti-verossímil, o romance policial submeteu-se à lei de um outro verossímil, o do seu próprio gênero.". Disso resulta, muitas vezes, uma distância abismal entre as duas verossimilhanças, distância que, entre outros, foi um dos principais aspectos do romance de enigma criticados pelos autores que hoje são considerados como fundadores do romance *noir*. É nesse sentido que se destaca a crítica de Raymond Chandler (2009, p. 18) ao afirmar que "[...] se os escritores desta ficção [do policial clássico] escrevessem sobre o tipo de assassinato que realmente acontece, eles também teriam de escrever sobre o autêntico sabor da vida como ela é vivida."

Os três trechos citados demonstram uma consciência crítica a respeito do modo pelo qual o romance vai se construindo e, em particular, dos diversos procedimentos policiais enfocados, ou seja, revelam a familiaridade do autor (tanto "presente" como "ausente") com sua narrativa e com os recursos discursivos por ele mobilizados. Em relação ao romance policial, essa consciência transparece na sua capacidade de desnudar certos paradigmas e técnicas desse gênero que tem algumas de suas características, como nota Carvalho (2000, p. 1), subvertidas "[...] a partir de uma perspectiva paródica e metaficcional". Ressalte-se, no entanto, que o posicionamento crítico e a cooptação desses procedimentos, enquanto ligados a uma perspectiva paródica, devem ser lidos em mão dupla, ou seja, tanto como uma subversão quanto como uma aproximação, embora em outros termos. Trata-se, segundo esse ponto de vista, de uma releitura, mais do que uma simples negação.

O segundo grupo de ocorrências metalinguísticas tem como elemento unificador o fato de se apresentar como comentários ou, segundo Petrov (2000, p. 191), "[...] intromissões reflexivas [que] configuram uma espécie de tratado da arte escrita, cujas teses, dispersas pelas páginas do romance, incidem sobre os três factores da

comunicação literária: o escritor, a obra e o leitor". Tendo sido abordada, anteriormente, a questão do leitor, interessar-nos-ão, agora, os comentários que enfocam a obra:

> Alguém escreveu que os romances antigos é que eram bons, seus heróis não viviam dando grotescas — creio que a palavra era outra, ligada a circo — trepadas escaldantes. Mas como é que eles podiam dar qualquer tipo de trepada sendo, como os bichos de desenho animado, bonecos que têm olhos, nariz, orelhas, mãos, dedinhos, tudo menos genitália, capazes apenas de expressar paixões platônicas ou metaforizadas? Meus heróis, e eu também, têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e aprazíveis sempre que possível. (FONSECA, 1985, p. 282).

Essa manifestação de Flávio evidencia sua concepção de literatura como crítica de um ideal castiço de literatura, permitindo uma aproximação com a estética de Rubem Fonseca que, segundo Osmar Oliva (2004, p. 48), "[...] é a estética do feio, do grotesco e da violência, tudo aquilo que, segundo a estética clássica, seria considerado indigno de representação." Outro paralelo possível é com a visão de Viegas sobre literatura, conforme já citamos, em sua entrevista a Azeredo (2005), ao dizer que seus personagens fazem as "coisas normais da vida", ou seja, "[...] bebem vinho, cozinham, comem, escolhem um charuto". Na verdade, o que parece estar por trás dessa concepção de literatura é o entendimento de que o grotesco, a violência, o sexo fazem parte da vida e eliminá-los da literatura seria falsificá-la (como os bonecos sem genitália). Entende-se que, como consideram Ana Camarani e Sylvia Telarolli (2008, p. 194), "[...] a crueldade é característica humana", o que leva a um "[...] apagamento de qualquer maniqueísmo ou simplificação; não há vilões, muito menos heróis, pois todos os homens são iguais, no que têm de pior."

Essa rejeição da simplificação revela uma narrativa em que se escutam, de acordo com Boris Schnaiderman, tanto as vozes de barbárie quanto as de cultura e em que há espaço para "O que há de mais implacável em nosso sistema policial [...] em toda crueza. Mas há também o matador de gente que tem pena de passarinho e um espancador de presos que, depois, os ajuda e socorre com remédios." (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 774). Em *Bufo & Spallanzani*, essa contradição humana é observada, por exemplo, no próprio Gustavo Flávio e nos seus dois crimes, o assassinato (acidental) do coveiro e a eutanásia que marca a morte de Delfina.

Se, no fragmento citado anteriormente, encontra-se uma concepção de literatura que foge dos simplismos e se recusa a se conformar com um purismo, o comentário abaixo enfoca o mito segundo o qual é mais difícil começar um livro do que terminá-lo:

> Um romance, pois, pode começar como o autor quiser. Um livro que começa "Durante muito tempo costumava deitar-me cedo" pode interessar ab initio, ao leitor? Alguém pode querer saber o que pensa um narrador que vai cedo para a cama? Ou então: "Queremos narrar a vida de Hans Castorp — não por ele, a quem o leitor breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada". É assim que Mann começa *A montanha mágica*. Pode existir começo mais bobo para um livro do que este, em que o autor admite que Hans, o personagem principal, é um chato e que o autor mesmo assim quer contar sua história por amor à sua compulsão falastrã? A verdade é que nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura intrigante. (FONSECA, 1985, p. 259-260).

Esse comentário do narrador/autor ocorre depois de ele ter elencado doze inícios de livros "de escritores universalmente famosos"[115] (p. 258) e percebido que nenhum deles tinha nada demais. Além de dizer que nenhum leitor se desinteressa por um livro em função do seu começo, chama a atenção o comentário a respeito do romance de Thomas Mann pela crítica debochada que ele apresenta. Isso porque a restrição gozadora de Flávio ao começo de *A montanha mágica* remete-nos imediatamente ao início de *Bufo & Spallanzani,* quando o protagonista é descrito como um sátiro e um glutão e que, desde o princípio, revela a sua "compulsão falastrã": "Você fez de mim um sátiro (e um glutão) [...] Mas você agora está saciada, quer que eu volte a falar de Mme. X. Muito bem, já chego lá. Mas antes quero lhe contar um sonho que tenho tido ultimamente." (FONSECA, 1985, p. 7). O paralelo entre os dois inícios revela, portanto, dois protagonistas descritos disforicamente e um narrador que, mesmo assim, insiste em contar a sua história. Por outro lado, há ironia se pensarmos que o narrador de *Bufo & Spallanzani* manifesta as mesmas características que ele deprecia no outro.

Aliás, esse viés irônico relacionado a uma distância entre a teoria e a prática, ou entre o falar e o dizer, pode ser visto também em outro trecho do romance em que, depois de incitar os outros visitantes do Pico do Gavião a escrever histórias, ele critica a de Orion por ter dado pouca evidência ao marido traído em seu relato: "'É uma pena'", eu disse, "'os maridos enganados possuem um lado patético interessante; a ilusão e a confiança perdidas, a traição sofrida – deviam merecer mais atenção, porém até os amadores, como você, deixam-nos pelo meio do caminho.'" (FONSECA, 1985, p. 278). Novamente, a ironia aqui se consubstancia por ele requerer do músico uma coisa, mas

[115] São eles: *Vitória*, Conrad; *Recordações da casa dos mortos*, Dostoievski; *Orgulho e preconceito*, Jane Austen; *Almas mortas*, Gogól; *Luz em agosto*, Faulkner; *O Estrangeiro*, Camus; *O Leopardo*, Lampedusa; *Morte a crédito*, Louis-Ferdinand Celline; *A Consciência de Zeno*, Ítalo Svevo; *Guerra e Paz*, Tolstoi; *O caminho de Swan*, Proust; *Earthly Powers*, Anthony Burgess.

sua narrativa realizar outra, uma vez que Eugênio Delamare é praticamente ignorado no relato, surgindo apenas em três momentos: quando é entrevistado por Guedes, quando ameaça Flávio e quando o sequestra e sevicia. Em nenhum momento, entretanto, explora-se com mais afinco a personalidade do personagem traído.

Tendo em vista esses aspectos, acreditamos que as constantes intromissões de Gustavo Flávio, como nota Petrov (2000, p. 188), "[...] comprovam que estamos também perante uma ironia no plano da retórica narrativa, [...] [pois] o escritor reivindica uma centralidade que o coloca ao mesmo nível de Guedes". Esse é um dos procedimentos pelos quais se observa de maneira mais clara o desvio em relação à tradição policial, uma vez que a investigação do crime é constantemente deslocada do foco narrativo que toma como seu objeto de atenção a vida do narrador e as suas reflexões sobre a escrita do romance. Esse último aspecto, aliás, como nota Bobby Chamberlain (1993, p. 598) a respeito da ficção brasileira dos anos 80, indica uma "'contaminação' da ficção pelo ensaio", pois a narração enfrenta uma forte concorrência dos comentários do narrador/autor que disputam com ela a atenção do leitor. Aqui se observa, entretanto, aquilo que poderia ser considerado uma contaminação do próprio gênero policial no romance, pois ele direciona a sua ânsia investigativa para o próprio discurso que o conforma.

Se, como propõem Boileau e Narcejac (1991, p. 12), o gênero policial é um aperfeiçoamento da investigação científica, é possível dizer que ele agora parece voltar sua lupa para o próprio romance, do que resultam textos híbridos em que narrativa e comentário estão entrelaçados. Desse modo, pode-se argumentar que romance policial e romance metaficcional, como propõe Maria Cecília Boechat (*apud* OLIVA, 2004, p. 41), são gêneros afins, tendo em vista que em sua própria estrutura se distingue uma tendência narcisística, pois são formas que tematizam a criação de narrativas.

Sintomático nesse sentido é um conto como "O mistério de Marie Rogêt", de Edgar Allan Poe, que apresenta o detetive Dupin realizando sua investigação a partir das narrativas sobre o crime publicadas nos jornais. Trata-se, portanto, de um conto que gira em torno da leitura e investigação de diversos textos com o objetivo de, a partir dessa análise, construir uma narrativa que dê conta dos fatos relacionados ao assassinato de Marie Rogêt. De um modo geral, todo texto policial contempla a narração sobre a criação de uma história, mas, ao que parece, somente na dita pós-modernidade, com sua desconfiança acerca de todo discurso que se queira totalizante ou unívoco, os escritores passaram a valorizar esse aspecto.

Vale, no entanto, atentar para uma ideia perniciosa que parece se arraigar no discurso da crítica: o de que é o caráter metalinguístico ou metaficcional dessas narrativas que, por si só, garante aos romances policiais a sua literariedade. Verificam-se reflexos dessa ideia tanto nas considerações de Marta N. Nebias (2010, p. 18-19) ao dizer que as obras de Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza "[...] possuem um duplo alcance de leitura, podendo ser lidas como entretenimento, porém, como vimos, servem também de espaço para discussões sobre a própria literatura", como nas de Priscila Domingues e Maria Maretti (2010, p. 110) ao observarem que é por meio da metalinguagem que "[...] Rubem Fonseca constrói um texto de literariedade incontestável: ele entra pela "porta dos fundos" e, manipulando o gênero policial, mostra como se dá a construção de um romance que é aceito pela academia." Segundo essa perspectiva, a metalinguagem nessas obras torna-se, por um lado, uma "boia salva vidas" que resgata esses textos do horrível destino da "cultura de massa"; por outro, um elemento determinante, por si só, da qualidade da obra. Tanto em um quanto em outro sentido, no entanto, o que se revela é uma mitificação e uma fetichização do conceito de metalinguagem que deve ser repensado.

A recorrência ao *mise en abyme* ou reflexividade instaura-se em diversos níveis, conforme ficou patente em nossa argumentação a respeito das "histórias encaixadas" que contemplam também enigmas policiais. Deve-se ressaltar agora, entretanto, que as relações homológicas se estabelecem devido ao fato de o romance, intitulado *Bufo & Spallanzani*, narrar a história de Gustavo Flávio, um escritor que escreve um livro também intitulado *Bufo & Spallanzani**[116]. Num primeiro nível é preciso realçar as diferenças: o romance de Rubem Fonseca é uma narrativa que se centra, por um lado, em Gustavo Flávio, um escritor suspeito de matar Delfina Delamare, e, por outro, na investigação da morte dela; o romance de Gustavo Flávio, por sua vez, relata as experiências, com sapos, do padre e cientista Lazzaro Spallanzani (1729-1799), que teriam comprovado que esses animais preferem morrer carbonizados do que interromper o coito.

Nesse sentido, um dos elementos a se ressaltar é que, conforme aponta Petrov (2000, p. 196), "[...] a ironia narrativa no texto de Rubem Fonseca tem a ver também com o facto de que o romance sobre o sapo de espécie marinus e o conhecido biólogo

[116] Para distinguir quando nos referimos à história do cientista Spallanzani e quando aludimos à narrativa sobre Gustavo Flávio e Delfina, utilizaremos, a partir de agora, um asterisco na primeira: *Bufo & Spallanzani**.

italiano do século XVIII ser a história não escrita de *Bufo & Spallanzani*." Por outro lado, contudo, chama atenção o elo entre as duas histórias indicado pelo próprio Gustavo Flávio: "Creio que foi nesse dia que me decidi, ao comprovar a superioridade do tesão sobre a dor, a escrever Bufo & Spallanzani." (FONSECA, 1985, p. 13-14). Tal consideração é feita após a primeira vez que Flávio e Delfina fazem sexo e, em condições curiosas, uma vez que o aquecedor explodiu e a cópula, nos termos do narrador, se realizou "naquele inferno de fogo e fumaça" (p. 13). Estabelece-se, dessa maneira, uma relação entre Flávio e o bufo que, na realidade, tem desdobramentos na sua caracterização como personagem, pois, por um lado, ressalta-se a sua lascívia contumaz; por outro, relaciona-se com a sua satiríase, entendida como cômica, burlesca, bufa. Cria-se, também, a possibilidade de um contraponto entre o escritor e o cientista, uma vez que enquanto este mata (os sapos) para promover sua ciência, seus experimentos, o outro mata (Delfina) por amor. Desdobrando essa ideia é possível contrastar a noção de tesão que causa a morte do sapo, com a de amor que leva Flávio a "sacrificar" sua amada.

Contudo, há uma outra homologia que parece ser mais importante e significativa: se, como quer Figueiredo (2003, p. 96), o romance de Rubem Fonseca apresenta, assim como o de Flaubert, a morte da leitora romântica, Delfina, sem a qual o romance perde a razão de existir, ele traz também a história do assassinato desse romance:

> O TRSDOS procurou e encontrou que havia no drive 1 sobre Bufo & Spallanzani, e apagou tudo, a ouverture que eu colocara no arquivo, contendo o encontro do cientista com o batráquio, a primeira aparição de Laura, a torre de La Ghirlandina com o sino, a história da infância de Spallanzani, minhas anotações, o plano geral do livro, tudo foi extinto, destruído, numa fração de segundos. Não existia mais Bufo & Spallanzani sobre a face da terra, tudo jogado na grande lata do lixo do oblívio. O comando KILL era tão peremptório que o computador obedecia sem discutir a ordem recebida. (FONSECA, 1985, p. 322).

Ao narrar o modo como o romance *Bufo & Spallanzani** é morto, Gustavo Flávio dá outro sentido para *Bufo & Spallanzani*, visto que ele pode ser lido como a história do assassinato daquele romance. Nesse sentido, o caráter metalinguístico da narrativa se reforça, mas também coloca sob outra perspectiva o papel de Gustavo Flávio, uma vez que o que foi referenciado como seu egocentrismo ou narcisismo, agora deve ser relativizado porque o enfoque do escritor é um elemento fundamental para entender os motivos que o levaram a assassinar seu romance. Entendido dessa maneira,

o fato de a narrativa deslocar o foco da investigação da morte de Delfina Delamare para a exploração da vida e dos comentários de Gustavo Flávio ganha uma nova justificativa, pois aquela morte e investigação tornam-se um dos elementos que ajudam a explicar o porquê do assassinato de *Bufo & Spallanzani**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se há algo que os romances policiais, especialmente os contemporâneos, nos ensinam é que toda leitura implica escolhas, interpretações, aspectos constantemente evidenciados no trabalho dos detetives que, dessa maneira, podem ser vistos como leitores. Nessa medida, este trabalho se erige sobre uma escolha: ao enfocarmos romances como *Tratado das Paixões da Alma*, *Longe de Manaus*, *O Xangô de Baker Street* e *Bufo & Spallanzani* interessou-nos, particularmente, desvendar o ambíguo processo de aproximação e distanciamento contemplado no relacionamento dessas obras com o paradigma policial, pois apresentam características que, simultaneamente, as distinguem da e as assemelham à tradição policial (ou seja, do romance policial clássico – ou de enigma –, do *noir* e do de suspense), o que nos leva a pensar que tais romances podem ser lidos como indicadores de um novo tipo dentro do gênero policial.

Esse subgênero, a que nos referiremos como romance policial metalinguístico, vem à tona em um momento, nas palavras de Linda Hutcheon (1991, p. 43), "[...] fortemente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os [seus] próprios paradoxos e caráter provisório". Parece haver certo consenso de que o chamado pós-modernismo (embora ele próprio não seja um consenso) é caracterizado pela indeterminação, pela incerteza, pelo paradoxal, elementos que se infiltram no gênero policial e que são responsáveis por algumas das principais alterações nessa forma literária. É justamente nesse ambiente de relativização e de questionamento de praticamente toda unidade ou totalização que se situam as obras deflagradoras desse novo tipo de romance policial.

Um dos primeiros aspectos que ganham relevo nas obras estudadas é a *tendência desviante*. Trata-se do modo como ao "núcleo" policial propriamente dito somam-se outras narrativas que competem pela centralidade com o elemento "policialesco", do que resulta um romance policial desestabilizado ou descentrado, uma vez que o crime e a sua investigação são confrontados com outras histórias. É o que se nota em relação ao "excesso" de histórias encadeadas e à importância do aspecto emocional do relacionamento entre o Homem e o Juiz em *Tratado das Paixões da Alma*; ou ainda, como o aspecto mecânico da resolução do crime é transformado, em *Longe de Manaus*, pela aproximação do detetive com o biógrafo/romancista, o que leva a uma ênfase na reconstrução da vida dos personagens mais do que na decifração de um enigma. No

caso de *O Xangô de Baker Street* chama atenção o fato de os episódios humorísticos (e o próprio tom cômico do romance) adquirirem uma força em termos composicionais que possibilita que muitos o leiam antes como um romance cômico do que policial. Em sentido semelhante, destaca-se o entrelaçamento da ficção e da história que favorece a relação do romance de Jô Soares com o chamado romance histórico contemporâneo. Em *Bufo & Spallanzani*, por sua vez, o elemento policial é simultaneamente deslocado e replicado ao enveredar pela vida passada do narrador/protagonista e pelas suas reflexões sobre a escrita. Dessa forma, se a intriga que remete à investigação da morte de Delfina Delamare é posta em espera, deslocando-se o foco para outras histórias, esses outros relatos que são intercalados acabam por conter, eles mesmos, elementos policiais, num jogo de espelhamento.

Essa característica desviante dos romances analisados aponta para sua pluralidade e, desde já, coloca em xeque sua própria definição enquanto romances policiais, justamente porque não se deixam reduzir a um rótulo. Assim, indicam-se as particularidades deste estudo ao revelar como essas obras são arredias em relação a qualquer gesto normativo: se a obra de Jô Soares pode ser lida tanto como um romance cômico quanto como uma releitura do romance histórico tradicional, a de Rubem Fonseca permite uma leitura como um romance metaficcional. Os textos de António Lobo Antunes e Francisco José Viegas possibilitam leituras que os consideram enquanto obras que bordejam o romance histórico.

A multiplicidade de leituras que essas obras evocam, em termos da tradição policial, pode ser entendida como um desdobrar da noção de investigação que não se restringe mais unicamente ao crime e à sua resolução, pelo contrário, transforma-se num elemento compositivo fundamental que permite a exploração de outros aspectos antes negligenciados. Sob essa perspectiva, talvez, seja interessante um paralelo entre as noções de informação e notícia (*fait divers*), proposta por Barthes, por um lado, e o romance policial metalinguístico e o romance de enigma, por outro. Segundo o estudioso francês, enquanto a informação é exógena, ou seja, remete ao mundo exterior, a notícia é imanente, "[...] contém em si todo o seu saber: não é preciso saber nada do mundo para consumir um *fait divers*" (BARTHES, 2007, p.58-59). Distingue-se, de maneira semelhante, o romance de enigma – que tende a se formular numa estrutura fechada, que se volta e se contém em torno da mecânica do crime e da sua resolução,

lembrando jogos como a cruzadinha e a advinha[117] – do romance policial metalinguístico – que, como se observa na nomenclatura, tende a apontar para dentro do texto, mas comporta também, como buscamos observar, um movimento "para fora".

Acreditamos, contudo, que, mesmo no romance de enigma mais fechado, é perceptível uma estruturação que nos remete a determinados discursos que existem fora do texto, o que leva, por exemplo, Ernest Mandel (1988, p. 26-27) a considerar que esse tipo de romance está impregnado de um discurso capitalista, burguês, que defende a ordem social vigente e a propriedade privada ao individualizar a culpa.

Outro discurso geralmente associado ao romance policial clássico é o cientificismo, que assinala a possibilidade de se explicar racionalmente o mundo em que vivemos e que se impõe nos relatos a partir da atuação do detetive que desvenda o enigma, tornando o romance um "'exercício de desambiguação', 'uma explicação conclusiva e tranquilizadora'" (REIMÃO, 1987, p. 27). Essa característica do gênero policial clássico só faz sentido segundo uma perspectiva que dota o detetive de uma autoridade tal que o seu discurso é confundido com a verdade porque ele é o detentor do saber. Essa perspectiva, conforme nota Sandra Reimão, é questionada pelo romance *noir,* visto que a explicação proposta pelo detetive não é mais plausível do que a dos outros personagens envolvidos na ação, não existindo uma "[...] verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita." (REIMÃO, 1987, p. 26).

Nos romances policiais metalinguísticos esse teor de incerteza manifesta-se também pela *desestabilização da autoridade do detetive* e se radicaliza por meio da *fragilização da instância narrativa*, dois traços significativos e que, muitas vezes, estão intrinsecamente relacionados. Constata-se nesses textos uma constante problematização do contar, uma vez que há uma recusa dos conceitos de totalidade e de univocidade que, como afirma José Luiz Fiorin (2008, p. 215), "[...] estava[m] na base de epistemologias,

[117] Do que resulta uma série de visões negativas sobre o gênero, mesmo entre aqueles que rechaçam a rotulação *tout court* do romance policial como "subliteratura" ou "cultura de massa". A esse respeito notar, por exemplo, o posicionamento de Colmeiro (1994, p. 33): "Esta novela, caracterizada por su concentración en la resolución de un enigma misterioso, pone a su servicio todos los demás elementos novelísticos (dicción, caracterización, verosimilitud, profundidad, simbolismo, etc.). Su preocupación central se aleja así del ámbito de la «literatura», pues coincide con el mismo principio subliterario que sostiene fenómenos tales como el acertijo, la adivinanza, el juego de azar o el crucigrama.". "Esse romance, caracterizado por sua concentração na resolução de um enigma misterioso, põe a seu serviço todos os outros elementos romanescos (dicção, caracterização, verossimilhança, profundidade, simbolismo, etc.). Sua preocupação central se afasta, assim, do âmbito da 'literatura', pois coincide com o mesmo princípio subliterário que sustenta fenômenos como o enigma, a advinha, os jogos de azar e a cruzadinha." [tradução nossa].

estéticas e códigos culturais, que pretendiam explicar a sociedade e o homem no seu todo". Dessa maneira, em *Tratado das Paixões da Alma* encontramos um narrador impessoal que é contraposto a uma grande variedade de vozes que implicam uma visão plural e problemática do mundo; em *Longe de Manaus*, as focalizações da interioridade de diversos personagens acabam por construir uma narrativa permeada de subjetividade que torna os eventos relatados bastante difusos; em *O Xangô de Baker Street* a paródia ao cânone sherlockiano realça o fato de Watson surgir unicamente como personagem e que o próprio romance só existe porque o narrador é outro e não o amigo de Sherlock. Um narrador que conta uma história censurada, não-oficial, de Holmes e que se contrapõe ao discurso predominante sobre ele (aquele que traz a noção de uma máquina de raciocínio, de um ser sobre-humano) justamente por relatar um caso em que ele falha. Em *Bufo & Spallanzani*, por sua vez, atesta-se a presença do autor de segundo grau que ironiza a voz de Gustavo Flávio, além da imprensa que desarticula e inverte o discurso de Guedes, transformando-o num bandido.

Em todos esses casos verifica-se uma visão de mundo diversa daquela prototípica do romance policial clássico, que tinha como um dos seus fundamentos a crença na capacidade do homem de ordenar e entender o mundo onde vive como algo coeso e coerente; nos romances policiais metalinguísticos, diferentemente, deparamos-nos com um mundo instável, desestabilizado. Contrapõem-se, portanto, uma percepção positivista e "harmônica" do mundo e uma cética e problematizadora. Essa diferença, como observamos nos estudos de Sandra Reimão, já se impõe entre o gênero policial clássico e o *noir*, sintetizada, por assim dizer, na incapacidade do detetive de impor uma verdade satisfatória, inquestionável. Tal problematização, contudo, pode ainda ser entendida como produto da recém-adquirida vulnerabilidade do detetive e pelo fato de ele não ser mais uma máquina de raciocínio, mas um sujeito que vai aprendendo com a experiência num mundo corrupto. Há, portanto, a percepção da falibilidade do detetive e da sua incapacidade de captar a realidade como um todo, ou ainda, a sua impotência diante dos mecanismos opressores do poder e do capital. Segundo essa perspectiva, portanto, talvez um dos aspectos distintivos do romance policial metalinguístico seja o fato de entranhar essa incerteza que acometia o detetive *noir*. Em outros termos, nesse tipo de romance, além do discurso do investigador, também surge sob suspeita a própria narrativa como um todo em função de vários elementos que buscam desestabilizá-la, relativizá-la.

Chegamos, dessa maneira, a outro traço marcante dos romances policiais analisados, o *questionamento dos instrumentos de legitimação*. Nesse sentido, conforme nota Vera Figueiredo (2003, p. 86), é de se ressaltar que "[...] se retomam, hoje, subgêneros que afirmavam a verdade (o romance policial), o indivíduo (a autobiografia) e a história (o romance histórico) – instâncias fundamentais para a construção das narrativas modernas de emancipação". A recuperação desses subgêneros tem aqui um caráter subversivo porque tende a questionar e a relativizar esses conceitos ao apontar, ainda segundo a crítica brasileira, "[...] como ilusórias as certezas sobre as quais eles se erigiam: a de um mundo ordenado e transparente, a da unidade coerente do eu e a do sentido teleológico da trajetória do homem". Assim, a ideia de uma "identidade fixa" passa a ser vista por Stuart Hall (1992, p. 12-13) como uma fantasia ou como "[...] uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'". O sujeito centrado, dotado de razão, consciência, capacidade de ação e idêntico a si mesmo (ou seja, que possui um núcleo interior que se mantém o mesmo desde o nascimento até a morte), o sujeito do "penso, logo existo" cartesiano que balizava a ciência moderna é entendido como uma narrativa sobre o eu.

A desestabilização do conceito de sujeito coloca-nos muito próximos da do conceito de verdade, entendida como científica, pois, de acordo com Lyotard (1993, p. 55), "O saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não saber, sem o que é obrigado a se pressupor por si mesmo e cai assim no que ele condena, a petição de princípio, o preconceito." Tanto o sujeito quanto a ciência (e consequentemente a história) são revelados como discursos modulados pela linguagem e que estão vinculados ao seu contexto de enunciação. Chama-se, assim, nos termos de Figueiredo (2003, p. 86), "[...] a atenção para o caráter convencional, artificioso, que assumem [esses discursos] e para o fato de veicularem um 'discurso de verdade' autoritário e excludente".

É nesse sentido que se pode dizer que nos romances policiais metalinguísticos há uma crítica às totalizações que exige que a noção de verdade seja tomada em seus fundamentos, ou seja, requer a indicação e a avaliação da perspectiva segundo a qual tal "verdade" emana. Disso resulta que a "verdade" é contextualizada e relativizada, pois ela não é tomada como neutra, universal, apolítica ou a-histórica, revelando-se os interesses por trás desses discursos. Em *Longe de Manaus*, como vimos no segundo capítulo, chama atenção o fato de a narrativa mobilizar discursos imperialistas e como ela denuncia o que eles escondem. Dessa maneira, a decepção de Pedro Luís ao

constatar que as casas portuguesas deixadas inacabadas em África continuaram da mesma forma parece corroborar a ideia "civilizadora" do empreendimento colonizador, enquanto camufla a exploração dela decorrente. Ainda nessa perspectiva, tem-se a história de um parente do detetive Ramos que revela a contraimagem do português conquistador, aventureiro, destinado a grandes feitos, ao colocar em foco um dos muitos esquecidos que não "venceram na vida". *Tratado das paixões da alma*, por sua vez, apresenta um instigante contraponto entre o modo como são retratados os bombistas (pelas diversas vozes presentes no romance) e a maneira como eles são tratados pelo governo. Durante toda a obra, por um lado, há uma constante humanização dos sujeitos que compõem o Movimento Popular e, por outro, percebe-se como a Justiça e a polícia portuguesa os consideram descartáveis. Desse antagonismo de visões surge uma espécie de inversão de papéis, pois os crimes cometidos pelo movimento são contrapesados pela violência e arbitrariedade das forças de repressão. Tanto no romance de Viegas quanto no de Lobo Antunes o que se destaca é o questionamento e a desestabilização dos discursos legitimadores do poder e da violência, seja pela contraposição com outros discursos, seja pela revelação dos interesses neles escondidos.

Bufo & Spallanzani coloca em xeque o discurso criminalístico ao deixar em aberto uma discussão sobre os limites morais implicados na eutanásia, em especial, porque toda a narrativa transcorre segundo o ponto de vista de quem a diz ter praticado e faz questão de pontuá-la como um ato de amor. Já no romance de Jô Soares, a derrisão e a ridicularização são potentes instrumentos na busca em relativizar discursos hegemônicos e unívocos. Talvez, o mais incisivo aspecto de *O Xangô de Baker Street* seja a sua constante batalha contra a seriedade, a gravidade e a "razão ornamental". Desse modo, são expostas as idiossincrasias de uma sociedade que se finge civilizada, que se veste à europeia, mas que se mantém organizada segundo estruturas arcaicas.

Outro discurso constantemente ridicularizado no texto de Jô é o da ciência. Além de indicar a ineficácia do racionalismo sherlockiano, evidencia-se como a ciência pode ser utilizada para reforçar preconceitos, como no caso do personagem Nina Milet, cuja "ciência" consiste numa tentativa de perpetuação do racismo. Ganha relevo, aliás, como certas instituições (como a universidade, no caso de Milet) que propõem discursos de verdade são reiteradamente questionadas pelos romances contemporâneos.

Se em *O Xangô de Baker Street* a ciência é "atacada", em *Longe de Manaus* há uma tendência a se revelar as relações da polícia com, por um lado, o poder e, por outro, com o crime. Em *Tratado das paixões da alma* observa-se como o discurso de

"normalização democrática" serve tanto para uma deturpação da noção de democracia quanto para garantir que os antigos donos dos meios de produção e de latifúndio retomem suas posses algum tempo depois da Revolução de 74. Já *Bufo & Spallanzani* explicita certa inconsequência da imprensa ao apresentar uma versão dos fatos acerca da morte de Delfina Delamare que implica prejuízo direto à imagem de Guedes. Além disso, demonstra-se como ela está ligada às versões oficiais que, muitas vezes, ratifica sem verificação, sem questionamento, transformando-se num veículo de legitimação do poder.

Averigua-se, portanto, uma espécie de descrença que atinge todos os discursos trazidos nos romances, particularmente aqueles que ocupam posição de poder: a ciência, o governo, a polícia e a imprensa. A suspeita passa a ter um lugar fundamental nesses textos a tal ponto que se entranha e se volta para si mesmo. O questionamento implicado na percepção de que qualquer história proposta por um detetive, ou por um narrador, ou por qualquer outra pessoa, é, na realidade, uma construção narrativa leva o gênero policial a contestar a si mesmo, pois ele se percebe como um relato. Desse modo, outro traço dos romances policiais contemporâneos é a *metalinguagem*. De certa forma, como sugere Figueiredo (2002), o caráter metalinguístico esteve presente nesse gênero desde a sua origem, uma vez que se trata de um tipo de narrativa que se centra na busca da "verdade" e nas formas de se chegar a ela. Todavia, só em obras mais recentes transparece a consciência de que o texto policial é essencialmente linguagem e construto narrativo: a investigação deixa de estar vinculada essencialmente à mecânica do desvendar de um enigma e passa a enfocar o processo pelo qual se constrói uma narrativa sobre ele. Esse percurso, no *corpus* de nossa pesquisa, talvez tenha em *Longe de Manaus* sua forma mais explícita, uma vez que é um texto essencialmente metalinguístico porque acaba por nos revelar como se forja um relato, o do detetive.

Em romances como *Tratado das paixões da alma* e em *O Xangô de Baker Street* o teor metalinguístico pode ser relacionado à noção de contrato de "veridicção" metalinguístico, definido por Fiorin num contraponto com o semiótico. Segundo o autor, "[...] que pensa o discurso não como representação de algo exterior à linguagem, mas como linguagem, sendo que o discurso é um modo de ver o mundo, o contrato metalinguístico pensa a realidade como discurso e o embate se dá entre discursos." (FIORIN, 2008, p. 215-216). No caso do romance de Lobo Antunes tem-se uma narrativa que constantemente põe em relevo a sua textualidade, a sua condição de artefato. Um texto que, devido à fragmentação espácio-temporal e ao entrelaçar de

vozes, acaba por se insinuar, ele próprio, como um enigma para o leitor, provocando, dessa maneira, um desvio fundamental em relação ao paradigma policial. Na obra de Jô Soares, por sua vez, o elemento metalinguístico está intrinsecamente vinculado à releitura crítico-irônica do cânone sherlockiano, ficando evidente no texto do autor brasileiro aquilo que Fiorin (2008, p. 216) chama de "[...] um escancaramento de representações já trabalhadas, [...] um pôr a nu seus mecanismos. Ela [a obra] revisita e desmascara certos universos da ficção". De fato, *O Xangô de Baker Street* faz o mundo de Sherlock Holmes virar do avesso, configurando uma releitura carnavalizada do personagem criado por Arthur Conan Doyle.

Em *Bufo & Spallanzani* a metalinguagem manifesta-se por um processo de "abertura da oficina" que aproxima o leitor das concepções de literatura esboçadas pelo narrador/protagonista/autor Gustavo Flávio, é como se o leitor fosse convidado a adentrar a oficina do escritor e presenciasse a criação do texto. Nessa obra de Fonseca o desdobramento da noção de investigação atinge em cheio o romance que se constrói comentando a sua própria construção. Há, além disso, nas histórias entrelaçadas, o ecoar da estrutura policial de crime e investigação que confere ao texto um caráter especular e coloca o leitor como que numa casa de espelhos.

Por fim, outro traço do romance policial metalinguístico é a *diluição das "fronteiras" entre "cultura de elite" e "cultura de massa"*. Dessa forma, ele não apenas se situa a par da arte contemporânea que, como afirma Colmeiro (1994, p. 27), tem como uma de suas características "[...] la interfecundación del arte culto y el popular, como se puede comprobar en la obra de John Barth, Umberto Eco, Manuel Puig o Manuel Vázquez Montalbán"[118], como reforça seu caráter contestador, sua tendência a rechaçar juízos apriorísticos. Um dos aspectos que essa aproximação entre "arte culta" e "arte popular" questiona é a ideia de que, nos termos de Colmeiro,

> Esta oposición entre una literatura culta y otra popular – basada mayormente en criterios sociológicos – se ve reforzada generalmente por otra división – sustentada esta vez en principios estéticos – que hace coincidir el discurso culto con la «literatura» (de valor artístico *a priori*) y el popular con la «subliteratura» (carente de mérito artístico). Según esta doble concepción de la producción literaria, la dimensión social de una obra (su adscripción elitista o popular) implica invariablemente un prejuicio valorativo determinado *a priori* (positivo o negativo respectivamente). Sin embargo, la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de

[118] "[...] a interfecundação da arte culta e da popular, como se pode comprovar na obra de John Barth, Umberto Eco, Manuel Puig ou Manuel Vázquez Montalbán" [tradução nossa].

> kiosko y literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones.[119] (COLMEIRO, 1994, p. 22).

As considerações de Colmeiro têm a vantagem de trazer a discussão para o âmbito da cultura e da literatura ao indicar que não é a aceitação (ou a quantidade de livros vendidos) que determina a qualidade e o valor de um texto literário. Dessa maneira, por um lado, desembaraça-se do simples preconceito de determinar que os *best sellers* são necessariamente menos literários, o que, de resto, autores como Gabriel García Márquez, Umberto Eco, Rubem Fonseca, José Cardoso Pires, José Saramago, J. R. R. Tolkien já comprovaram, e, por outro, da estranhíssima suposição de que os escritores não vivem no mundo material e que são alheios ao fato de que os seus textos transformam-se em mercadorias[120].

O fato é que essa aproximação entre "arte erudita" e "cultura de massa" vem sendo, na literatura contemporânea, como destaca Antonio Manoel dos Santos Silva (2006, p. 10), um forte vetor de experimentação artística, pois a literatura "[...] passou a dialogar com outros códigos, não só artísticos, mas técnico-comunicativos". A própria mobilização do gênero policial é, por si só, um movimento em direção a uma forma literária que, por muito tempo, foi estigmatizada. A marginalização desse gênero pode ser atribuída, por um lado, ao discurso conservador que a caracterizava, basta que se lembre de que alguns críticos ressaltam o fato de que ele defende a propriedade privada e o *status quo*; e, por outro lado, por seu caráter codificado, nos termos de Manuel Vázquez Montalbán (1994, p. 9-10), "[...] una novela ensimismada, cada vez menos dependiente de atributos y propósitos externos a la movilización de la masa verbal: voluntad de contar una historia, argumento, personajes, trama-intriga."[121] O escritor

---

[119] "Esta oposição entre uma literatura culta e outra popular – baseada principalmente em critérios sociológicos – se vê geralmente reforçada por outra divisão – sustentada desta vez em princípios estéticos – que faz coincidir o discurso culto com a "literatura" (de valor artístico *a priori*) e o popular com a "subliteratura" (carente de mérito artístico). Segundo essa concepção dúplice da produção literária, a dimensão social de uma obra (sua aceitação pela elite ou pelo povo) implica invariavelmente um preconceito de valor determinado *a priori* (positivo ou negativo, respectivamente). Entretanto, a realidade da produção literária é muito mais complexa que a divisão entre literatura de banca de jornais e a de livraria e não admite facilmente essas simplificações." [tradução nossa].

[120] A esse respeito destaca-se a resposta de Ítalo Calvino a Angelo Guglielmi, que teria dito que o autor de *Se um viajante numa noite de inverno* inconscientemente adulava o leitor médio. Diz Calvino: "O que eu não consigo aceitar nesse discurso é o mesmo inconscientemente. Como inconscientemente? Se coloquei Leitor e Leitora no centro do livro, foi porque sabia o que estava fazendo. Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o comprador e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais o meu respeito." (CALVINO *apud* SILVA, 2006, p. 12).

[121] "Um romance ensimesmado, cada vez menos dependente de atributos ou propósitos externos à mobilização da massa verbal: vontade de contar uma história, argumento, personagens, trama-intriga". [tradução nossa].

espanhol ressalta, portanto, como o gênero policial situa-se na contracorrente das perspectivas literárias dominantes marcadas pelo esfacelamento de características que já foram centrais no romance (enredo, personagem, tempo, etc.) e como certa crítica supervaloriza a questão da investigação formal e, consequentemente, desprestigia os textos policiais.

Em certo sentido, talvez, esse seja um dos principais "serviços" que aquilo que viemos chamando de romance policial metalinguístico presta em relação à tradição do gênero. O fato é que a releitura crítica do romance policial na contemporaneidade se dá em um contexto particular em que a retomada dessa forma (e de outras, como o romance histórico, o epistolar, o autobiográfico) é uma das características de um pensamento, o chamado pós-moderno, que se instaura como uma das linhas de força de nossa época. Soma-se a isso, a circunstância de escritores consagrados, com uma obra já estabelecida, aceita e reconhecida, como Rubem Fonseca, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, por exemplo, dialogarem com esse paradigma. Nessa perspectiva, a paródia que as releituras implicam (paródia aqui entendida num sentido bastante amplo: como uma maneira de lidar com a tradição que determina o que continua, ou não, atual[122] pode fazer com que a crítica realize o gesto de recuperação do passado que, para Linda Hutcheon (1985), é característico da paródia). Esse retorno, quiçá, depois de se ver a mecânica do enigma extremamente deslocada e a ênfase observada em todos os romances que compõem o *corpus* deste estudo na textualidade, favoreça a compreensão dos artifícios retóricos e narrativos necessários para a construção de um bom romance policial. Em outras palavras, abre-se a possibilidade de uma reavaliação do gênero, mas de uma perspectiva que tome a narrativa enquanto tal e que, quem sabe (?), permita a percepção da engenhosidade que marca seus bons exemplares.

Esse movimento de iluminação recíproca, aliás, é, segundo Hutcheon, outra marca essencial da paródia. Dessa maneira, se a releitura crítica do gênero policial se transformou, para os autores, numa estratégia compositiva proveitosa, simultaneamente

[122] Em outros termos, as escolhas realizadas pelos autores contemporâneos podem ser entendidas como críticas tácitas à tradição de um gênero. Dessa maneira, se um aspecto (a) é reaproveitado significa que, da perspectiva do autor, trata-se de um elemento que continua atual. Se, pelo contrário, um elemento (b) é ironizado, ou descartado, ou alterado, observa-se que, no contexto de produção, aquele é um aspecto que não faz mais sentido. Exemplificando: nos romances que compõe este *corpus* não há a presença de um narrador/companheiro, tal como Watson ou Hastings, o que pode levar à conclusão de que atualmente essa é uma estrutura que se desgastou. Por outro lado, em todos os textos encontramos a figura do detetive, o que demonstra que ele ainda se mantém como um elemento essencial. A leitura de *Tratado das paixões da alma*, no entanto, pode sugerir que mesmo essa característica vem enfraquecendo, pois o juiz não é propriamente um detetive e o seu papel como investigador é bastante reduzido.

ela marca uma espécie de atualização dessa forma narrativa e uma indicação de sua pertinência no momento atual. Portanto, uma abordagem sincrônica da literatura contemporânea tem que levar em conta a presença desse gênero, uma vez que parte dessa tradição permaneceu viva ou foi revivida no período em questão (CAMPOS, 1977, p. 207). Assim, a paródia escapa ao caráter puramente negativo que Bakhtin (1993) imputa a ela na modernidade, aproximando-se da duplicidade que o crítico russo diz caracterizá-la na Idade Média. Aqui, a retomada não é unicamente depreciativa e formal, pelo contrário, ela nega e afirma, mata e ressuscita, é do gênero policial ferido de morte que nasce uma nova forma, que simultaneamente o destrói e o sacraliza.

Há, consequentemente, um jogo de iluminações recíprocas que atualiza o paradigma policial, pois esses traços indicados pela releitura do gênero policial realizada pelas narrativas contemporâneas estão conjugados àquele elemento que é central nessa forma literária desde sua origem: a presença de uma investigação (geralmente ligada a um crime) e a apresentação da narrativa como um percurso investigativo. Em outros termos, o texto relata o fazer de uma investigação. É fato, entretanto, que o romance policial metalinguístico atinge (e modifica) o que *parecia* ser o cerne do romance policial tradicional, a busca da verdade, mas isso porque mesmo a noção de verdade é esvaziada. Não há fatos[123], apenas interpretações, porque a nossa apreensão da (ou melhor, comunicação sobre a) "realidade" é sempre intermediada pela linguagem. É nesta que o romance policial metalinguístico passa a prestar mais atenção, pois compreende que falar é, por si só, uma maneira de impor/exercer poder. Realiza-se, assim, o escrutínio dos discursos que compõem a narrativa, mas também a percepção do romance enquanto discurso. Não é à toa, por exemplo, a tendência, nos textos analisados, de o detetive estar integrado ao sistema policial/judiciário (a exceção seria Holmes, mas não só ele está a serviço de D. Pedro II, como se faz acompanhar pelo delegado Mello Pimenta) e, dessa maneira, permitir a análise, de dentro, do aparelho do Estado, dos modos pelos quais ele exerce poder e os poderes que são sobre ele exercidos.

Tal particularidade do romance policial metalinguístico parece corroborar a ideia de Mandel (1988) de que o gênero caminha num sentido desintegrativo, ou seja, passa a questionar, e não reforçar como faria antes, o *status quo*. Nesse sentido, os textos que compõem nosso *corpus* problematizam o postulado de Lins:

[123] Não se nega que as coisas ocorram, mas que elas só são "recuperáveis" por meio de relatos.

> O romance policial, mais do que os outros [romances], é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos. A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extraordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso. (LINS, 1947, p. 11 *apud* MASSI, 2011, p. 16).

Essa visão de Lins parece demasiado centrada no mecanismo do enigma e esquece que mesmo no romance policial clássico estamos diante de uma construção de "verdade", logo, da imposição de uma interpretação, o que não se dá sem violência. Segundo Foucault (2000, p. 12), "[...] a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções [...]. Cada sociedade tem seu regime de verdade [...] isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros." O gênero policial, portanto, propicia a observação do exercício do poder e de suas formas de legitimação. Aliás, muitos autores o consideram como um meio de perpetuação do poder, do capitalismo, da burguesia (MANDEL, 1988; PIRES, 1977; KOTHE, 1994). Na própria fala de Lins pode-se observar uma desumanização (ou "demonização") do criminoso que, de certa maneira, ecoa "[...] um sistema de valores burgueses: a oposição entre moral e imoral, o justo e o injusto, o honesto e o desonesto, etc." (FOUCAULT, 2000, p. 58). Ganha relevo, assim, o fato de que em *Bufo & Spallanzani* e *Tratado das paixões da alma* esse registro do criminoso sofra um golpe: no romance de Rubem Fonseca porque a eutanásia confronta a lei com um problema moral num caso-limite, no de Lobo Antunes, porque, ao enfocar um movimento revolucionário e suas ações, a própria noção de criminalidade torna-se (ainda mais) discutível[124].

De uma maneira ou de outra, nos romances policiais metalinguísticos analisados, apesar de haver um movimento de ensimesmamento (indicado já pelo termo "metalinguístico"), nota-se também um voltar-se para fora, em especial para contextos (ou discursos) específicos. Em *Tratado das paixões da alma* verifica-se a apresentação

[124] Cabe lembrar as palavras de Foucault (2000, p. 54) a respeito da luta proletária: "Parece, com efeito, que no fim do século XVIII e no princípio do XIX, a criminalidade foi percebida pelo próprio proletariado como uma forma de luta social. Quando se chega à associação como forma de luta, a criminalidade não tem mais exatamente esse papel; ou melhor, a transgressão das leis, a inversão provisória individual da ordem e do poder que a criminalidade constitui não pode mais ter a mesma significação nem a mesma função nas lutas.".

de um cenário particular, que remete ao período pós-revolucionário e à contra-revolução, ou seja, ao momento em que as forças "vencidas" na Revolução de 74 reagem e reafirmam seu poder. Nesse sentido, ganha destaque o modo como certas instituições – particularmente, neste caso, a justiça e o governo – atuam, no interior do Estado, de modo a garantir o exercício do poder às forças que ele representa. Em outras palavras, como o aparelho judiciário e a aparelhagem governamental contribuem para que, mesmo com a mudança no regime do Estado, certos interesses prevaleçam. Não sem razão Foucault (2000, p. 60) afirma que, se uma revolução proletária quiser se realizar efetivamente, "Há duas formas às quais este aparelho revolucionário não deverá obedecer em nenhum caso: a burocracia e o aparelho judiciário; assim como não deve haver burocracia, não deve haver tribunal; o tribunal é a burocracia da justiça." O romance de Lobo Antunes apresenta-nos, na verdade, o momento em que as forças que realizaram a revolução (ou o discurso proposto por essas forças) são marginalizadas. Assim, sobrepõe-se um discurso que em nome da "normalização democrática" promove a integração de Portugal na Europa capitalista (com a reintegração de posse de latifúndios e de empresas) e, mais do que isso, consegue impor um discurso segundo o qual se identificam os antigos revolucionários com os "terroristas".

Ressalte-se, no entanto, que, apesar de ser possível visualizar essa contextualização, o texto de Lobo Antunes centra-se na relação entre os personagens, interessando mais a vida miúda dos indivíduos do que um ponto de vista mais amplo. Algo semelhante percebe-se em *Longe de Manaus,* que põe em revista os discursos coloniais portugueses. As consequências da empresa imperialista são apresentadas a partir do enfoque das vidas de diversos personagens, realizando, assim, uma espécie de mosaico da presença lusitana mundo a fora. Um dos discursos relevantes é o que exalta o caráter aventureiro e conquistador português, discurso que favoreceu, durante muito tempo, que se construísse uma autoimagem irrealista, mitificada. No romance de Viegas vê-se uma desconstrução dessa visão por meio da narração de "histórias dos vencidos", ou seja, de sujeitos comuns que, de uma maneira ou de outra, sofrem os impactos (negativos, na maioria das vezes) da colonização. É o caso de Furtado, uma vez que a guerra em África muda drasticamente sua vida; é o do parente de Ramos que some no Brasil; é o de Shirlei que faz o movimento contrário, do Brasil para Portugal; ou, ainda, do próprio Jaime Ramos que, como Furtado, carrega consigo as sequelas da guerra.

Levando em consideração essas noções, pode-se dizer que esses dois romances – publicados em 1990 e 2005, respectivamente – não se limitam à ideia de Ana Isabel

Briones (1998, p. 272) de que "[...] a criação literária portuguesa dos anos oitenta (nomeadamente a narrativa de conteúdo político-policial) responde a uma *especificidade* motivada [...] pela necessidade de realizar uma certa revisão histórica". Na nossa perspectiva, não se verifica apenas um movimento no sentido de revisar a história, pois o processo de investigação despoletado por um crime favorece uma compreensão e uma leitura da sociedade portuguesa num sentido bem mais amplo, em especial por colocar em foco certos discursos que se ligam a poderes específicos. Nesse sentido, os textos de Lobo Antunes e de Viegas dialogam com *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982), de José Cardoso Pires, sendo que no primeiro, a partir da investigação realizada pelo protagonista, o espaço da lagoa é, segundo Petrov (2003, p. 288), "[...] apresentado em processo de dessacralização, como resultado das transformações sociais em curso, anunciadoras de aberturas democráticas e não-exclusivistas"; enquanto o segundo, nos termos de Helena Kaufman (1993, p. 670), "[...] mergulha o leitor nas trevas do salazarismo, da censura, do terror já exausto que corroe [sic] por dentro e, finalmente, destrói a vida das pessoas"; ou ainda *Adeus, Princesa* (1985), de Clara Pinto Correia, que, ainda segundo Kaufman (1993, p.670), "[...] expõe dramaticamente o pessimismo pós-revolucionário e assinala a persistência das estruturas mais profundas do que a existência de um regime: do patriarcalismo provinciano e da sua opressão de [sic] mulher e da geração mais jovem.".

A história está presente de maneira mais incisiva em *O Xangô de Baker Street*, mas de modo enviesado, pois o texto de Jô Soares pode ser lido também como uma paródia do romance histórico. Em certo sentido, atua sobre este a mesma força que se impõe em relação ao romance policial, ou seja, o surgimento do humor, do cômico como aspecto fundamental molda a percepção do passado. Segundo tal ponto de vista revela-se que, nos termos de Linda Hutcheon (1991, p. 122), "[...] ficção e história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado". Assim, a obra de Jô constrói uma visão bastante peculiar e particular de mundo ao submetê-lo a um processo de ridicularização que, como observa Pereira (2011, p. 7), "[...] evinces the Brazilian people's suspicion and mistrust regarding the autority and seriousness associated with historical personalities and politicians, a panorama that intensified in the early 1990's after the political scandal that led to the

impeachment of Fernando Collor."[125]. Realiza-se, dessa forma, por um lado, uma releitura do passado brasileiro de acordo com a perspectiva que, segundo Roberto Gomes (1984), deveria ser preponderante em nosso pensamento, ou seja, a do humor; e, por outro, põe-se em exame certas idiossincrasias brasileiras, além de conceitos e discursos sobre a brasilidade.

Bufo & Spallanzani segue a linha de *O Xangô de Baker Street* no que tange à revelação de alguns aspectos da sociedade brasileira: corrupção, personalismo, desigualdade social, violência. Nota-se também no romance de Rubem Fonseca, embora menos abertamente do que no texto de Jô, um pendor para o humor e para a ironia que marca, segundo nosso ponto de vista, uma diferença em relação às obras portuguesas aqui analisadas, que apresentam um tom mais circunspecto[126]. Outra diferença em relação a esses textos é que as narrativas brasileiras tendem a parodiar mais abertamente o gênero policial. Em contrapartida, mesmo com a releitura do romance histórico realizada por *O Xangô de Baker Street*, há nos textos portugueses um maior enraizamento histórico, no sentido em que eles conseguem capturar instantes, a partir dos conflitos e histórias apresentados, em que certas problemáticas e a própria história portuguesa contemporânea dão a impressão de se representar. É como se esses romances tivessem a capacidade de "capturar" aquelas circunstâncias que José Cardoso Pires afirma que projetam o indivíduo a significações mais gerais[127].

Os traços aqui apontados não devem ser entendidos de maneira rígida ou normativa. Na realidade, não é preciso ir muito longe para perceber que muitos deles são reconhecidos como linhas culturais dominantes em nossa época, tanto é que podem ser observados na literatura independentemente de ser policial. De qualquer modo, em relação ao romance policial, a presença (e a narração/apresentação) de uma investigação se mantém como elemento básico, ainda que muitas vezes descentrado. Muitas das características apontadas nos textos analisados estão (ou parecem estar) vinculadas a

---

[125] "[...] evidencia a suspeita e desconfiança do povo brasileiro em respeito à autoridade e seriedade associada a personalidades históricas e políticos, um panorama que se intensificou no começo dos anos 90, depois do escândalo político que levou ao *impeachment* de Fernando Collor." [tradução nossa].

[126] Ressalte-se, contudo, que se vislumbra um humor grotesco na obra de Lobo Antunes que, por vezes, toca a carnavalização.

[127] "Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal - matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquitecto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais." (PIRES, 2000, p. 236)

uma desestabilização de conceitos como “verdade”, “autoridade”, “razão”, o que é considerado como sintoma da pós-modernidade. O abalo dessas noções afeta a narração (com a fragmentação da, ou a suspeita em relação à, voz narrativa); a atuação do detetive, que não é mais um herói infalível e que se vê diante de uma multiplicidade de fatores, acontecimentos, interpretações, dos quais deve “retirar” ou “criar” um sentido, necessariamente limitado; o leitor, que se vê jogado num mar de signos, por vezes contraditórios, e é requisitado a colaborar ativamente com a criação dos textos, replicando, portanto, o papel do detetive e sabendo que está submetido a problemas semelhantes aos deste.

Dessa maneira, a observação desses vestígios que permitem pensar em um tipo dentro do gênero policial que viemos chamando de romance policial metalinguístico aproxima-nos do trabalho do detetive, que é o de interpretar os rastros e de construir para eles um sentido. Em outras palavras, de buscar uma interpretação para eles. Como toda sistematização tende a borrar a singularidade de cada um dos textos analisados, gostaríamos, por fim, de retomar o nosso percurso de leitura, destacando os romances em suas particularidades.

Assim, *Tratado das paixões da alma* apresenta-se essencialmente como um retrato de uma série de relações afetivas, entre as quais se distingue a do Juiz e do Homem, e de como elas interagem com, e comportam, relações de poder. O inquérito judiciário movido contra os membros de um movimento popular abre espaço para a investigação de sentimentos como a amizade, o amor, o companheirismo, entre outros. Estabelece-se uma homologia entre o trabalho do “detetive” e o trabalho de rememoração engatilhado pelo confronto, em situação de poder inversa, entre os dois amigos de infância. Em termos narrativos, a diversidade de vozes constantemente entrelaçadas, além da variedade de tempos e espaços mobilizados pela obra, criam um sentimento de fragmentariedade e simultaneidade que estilhaçam a ideia de um discurso unívoco e colocam em xeque a voz narrativa impessoal que atravessa o romance. As diferentes perspectivas utilizadas e a recorrente invasão do mundo interno dos personagens conferem um teor de subjetividade ao texto que desafia qualquer pretensão totalizante.

Em *Longe de Manaus* é fundamental o posicionamento de Ramos em relação ao assassinato de Furtado porque à pretensão de se encontrar o culpado do crime sobrepõe-se a necessidade do detetive de não deixar a história desse sujeito se perder, sob a ameaça de perder, com isso, a própria humanidade do homem, ou seja, realça-se a

vontade de salvar a história de Furtado que é, em certa medida, a história de uma geração portuguesa. O entrecruzamento entre o particular e o geral, aqui, se dá mediante a identificação entre o morto e o detetive, mas, também, por meio do entendimento de sua vida como sendo a daqueles que foram esmagados pelo processo colonizador. Trata-se, portanto, de uma "história dos vencidos", mas que, por meio da intervenção do detetive e do narrador, se narra e se quer como um discurso de poder. Nesse sentido, poder-se-á dizer que o romance dá realce à capacidade da literatura de se erguer contra os discursos hegemônicos, além de um reforço da necessidade de se contar histórias.

No texto de Jô Soares distingue-se a dessacralização dos códigos policiais pela interferência e intermediação do cômico, do humor como elemento central da escrita. *O Xangô de Baker Street*, dessa maneira, não é somente uma leitura debochada do Brasil do Segundo Reinado e do cânone sherlockiano, mas uma obra que põe esses dois intertextos em sua condição discursiva e, portanto, passíveis de serem reinterpretados. Essa intertextualidade pode ser entendida, segundo a concepção de Hutcheon (1991, p. 157), como "[...] uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto." Da leitura do texto de Jô Soares emerge, portanto, uma série de idiossincrasias tipicamente brasileiras e que o leitor pode perceber como sincrônicas, mas que surge principalmente como uma espécie de manifesto contra uma seriedade pomposa, artificial e artificiosa. Talvez, o que mais se realce no texto do escritor brasileiro seja a irrupção do humor no seio da seriedade representada por Holmes. Pode-se estabelecer um paralelo, nesse sentido, entre o romance de Jô, que transforma o humor em elemento central de sua escrita, e *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, em que um aspecto fundamental da investigação (e dos debates entre os monges) é o papel do riso, do divertimento e de como existem discursos que visam negativizá-lo, denegri-lo, marginalizá-lo[128].

[128] Há duas linhas, particularmente, que gostaríamos de destacar. A primeira, relacionada ao debate que se encontra no romance de Umberto Eco, opõe seriedade e divertimento e acaba por considerar o riso como bárbaro, incivilizado. Talvez se possa elencar vários fatores para tal posicionamento. Um deles é que há, desde a Idade Média, conforme considera Bakhtin (1993), um processo de separação entre cultura erudita (oficial, séria) e cultura popular (marginal, irreverente). Outro é um ideal de contenção do corpo que se vincula ao cristianismo. Há, ainda, o cientificismo que se ergue sobre a égide da seriedade, do distanciamento, da objetividade. Por fim, pode-se observar, também, uma espécie de contraposição entre trabalho e divertimento em que o último é sempre marcado negativamente. Chegamos, dessa maneira, à segunda linha que marginaliza o divertimento (e o humor), aquela que o relaciona com a indústria cultural e o vê como alienação. De fato, na sociedade capitalista, uma série de artefatos culturais parece cumprir um papel de distensão, de distração, de alívio das pressões e das exigências de longos dias de trabalho. Quanto a isso, não há muita discussão. O que se deve debater, segundo nos parece, é a tendência de se

Bufo & Spallanzani, por sua vez, é uma obra que não só convida, mas traz, de fato, o leitor para dentro de uma espécie de "oficina da escrita", um texto que, por meio da metalinguagem, da intertextualidade e da estrutura em abismo investiga a própria criação de um romance. Ou melhor, investiga como se cria uma narrativa sobre a morte de um romance. Não há como não notar, nesse sentido, certa ironia de Rubem Fonseca em relação aos críticos que apostaram no fim do romance enquanto forma e a alguns que, inclusive, proclamaram a morte da cultura. Trata-se de uma obra que dramatiza o potencial "sincrético" (EIKHENBAUM, 1976), "crítico e autodevorador do romance" (FIGUEIREDO, 2008) ao se construir tanto como um texto sobre o ato de se escrever romances (no que se aproxima do ensaio), quanto no de "recolher" e/ou comentar os mais diversos registros, cartas, panfletos, filmes, novela, notícias, enciclopédias, dicionários, etc.

Tendo em vista todas essas questões, é possível dizer que nos quatro romances estudados, de maneira distinta, o paradigma policial é essencial, pois é a partir do desdobramento de sua estrutura investigativa que as obras constroem sua singularidade. É por meio da situação de interrogador e de interrogado que a relação entre o Juiz e o Homem é esquadrinhada no texto de Lobo Antunes; é o processo investigativo que abre espaço para a percepção de que há uma homologia entre os papéis de detetive, biógrafo e romancista, em *Longe de Manaus*; é a recontextualização (ou melhor, a investigação crítica da tradição policial) de Holmes que permite a Jô Soares uma releitura do cânone

---

considerar o entretenimento como um vilão e se pensar que certas leituras realizam essa distensão e outras não. Mais do que isso, deve-se refletir em que medida a negativização da diversão não funciona no sentido de reforçar o discurso capitalista sobre o trabalho (nesse sentido, chama atenção o fato de esse tipo de leitura se ligar a intelectuais "de esquerda"). Vejamos um exemplo. Diz Ernest Mandel (1988, p. 27-28): "As pessoas não lêem romances policiais para melhorar o intelecto ou para refletir sobre a natureza da sociedade ou da condição humana, mas simplesmente como diversão. É assim perfeitamente possível que leitores críticos da sociedade ou mesmo leitores socialmente revolucionários gostem de romances policiais, sem com isto alterarem seus pontos de vistas básicos. Porém a 'massa' de leitores não será levada a buscar mudança do *status quo* social lendo romances policiais, embora esses romances retratem conflitos entre indivíduos e a sociedade. A criminalização destes conflitos os torna compatíveis com a defesa da 'lei' e da 'ordem' burguesas." Observa-se, aqui, uma interessante inversão, as pessoas que leem obras policiais não realizam, segundo Mandel, as atividades que "enobreceriam" a leitura (note-se que há um senso utilitarista bastante forte nos argumentos de Mandel, além de uma visão que pode ser ligada ao que Lyotard chama de "relatos da emancipação"), portanto, são essas obras que se tornam triviais. Não há problema que leitores "esclarecidos" leiam essas obras, provavelmente porque eles têm direito à diversão (!), mas a "massa", por outro lado, não, ela precisa ser educada, civilizada. Pode-se estabelecer um paralelo entre essa noção de "massa" e a ideia que, durante muito tempo, foi utilizada para justificar o colonialismo, ou seja, que ele se dá no contexto de civilizar o outro. Nesse sentido, ainda que o entretenimento possa ser utilizado na sociedade capitalista como uma forma de dominação, ele ainda é (aliás, talvez haja até uma constância nisso) um momento em que se escapa (e aqui fica a sugestão da infelicidade daqueles que usam o termo "escape" num sentido negativo) às pressões do mercado de trabalho. Negar essa instância à "massa", talvez seja negar um dos poucos instantes de (relativa, é claro) liberdade (mesmo que os "produtos", como querem os críticos da cultura de massa, sejam padronizados, há, hoje em dia, vários padrões distintos).

sherlockiano; é a perscrutação do próprio processo de construção narrativa que está na base da metalinguagem de *Bufo & Spallanzani*. Não acreditamos, por fim, que nesses romances haja o uso do gênero policial para se realizar outra coisa[129], porque escolhemos uma leitura que privilegia a ideia de iluminações recíprocas, o que significa que se esses romances se aproveitam das estruturas do gênero, o gênero também se utiliza da escrita desses romances.

[129] Pensamos aqui na ideia de Todorov (1970, p. 95) de que fazer melhor do que o modelo do policial é fazer literatura, não romance policial, ou ainda na proposição de Cunha (2002, p. 278), que reforça o mesmo conceito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:___. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In:___. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1968.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ANTUNES, Antonio Lobo. *Tratado das Paixões da Alma*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

_____. *O Manual dos Inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005a.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, F. (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011, p. 71-88.

AZEREDO, Rui. Francisco José Viegas – Entrevista a propósito de *Longe de Manaus*, *Porta-livros*, 2005. Disponível em: <http://portalivros.wordpress.com/2009/02/11/francisco-jose-viegas-entrevista-a-proposito-de-longe-de-manaus/>. Acesso em 05 mar 2013.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología). 3ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Brasília: HUCITEC, Editora da UNB, 1993.

BARING-GOULD, William S. *Sherlock Holmes of Baker Street*: A Life of the World's First Consulting Detective. New York: Bramhall House, 1961.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsbung. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Estrutura da notícia. In:___. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTOLOMEU, Talita. As manifestações da modalidade epistêmica em discursos do presidente Luís Inácio Lula da Silva. *Linguagem Acadêmica.* Batatais, v. 1, n. 2, p. 123-144, jul./dez. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In:___. *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In:___. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4.ed. Campinas (SP): Pontes, 1995, p. 277-283.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCO, Maria Luisa. Conversas com *António Lobo Antunes*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

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

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In:___. *Obras completas de Jorge Luis Borges.* Vol.2. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.

_____. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. *Revista brasileira*. Rio de Janeiro, ano 11, n.43, p. 157-181, abr-jun 2005. Disponível em <http://www2.academia.org.br/ABL/media/prosa43c.pdf>. Acesso em 12 jul 2013.

BRADBURY, Malcolm; PALMER, David. Preface. In:___. *The Contemporary English Novel*. London: Edward Arnold, 1979. p. 7-16.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1979.

BRIONES, Ana Isabel. Género e contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica. *Revista de Filología Románica*, n. 15, p. 267-280, 1998.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BYATT, Antonia Susan. People in paper houses: attitudes to 'realism' and 'experiment' in english postwar fiction. In: BRADBURY, Malcolm; PALMER, David (Org.). *The Contemporary English Novel*. London: Edward Arnold, 1979. p. 19-42.

CABRAL, Eunice. Experiências de alteridade (A guerra colonial, a Revolução de Abril, o manicômio e a família). In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 263-378.

_____. A concepção do romance em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. In: CAMMAERT, F. (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011, p. 137-155.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, 21, 1998, p. 43-58.

CAMARANI, Ana; TELAROLLI, Sylvia. "Romance Negro" de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial? *Itinerários*. Araraquara, n. 26, p. 193-205, 2008.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANCIAN, Renato. Burocracia: Max Weber e o significado de burocracia. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/burocracia-max-weber-e-o-significado-de-burocracia.htm>. Acesso em 31 jul 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970.

_____. A verdade da repressão. *Opinião*, nº11, 15-22 jan 1972. Disponível em: <http://www.fflch.usp. br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D10_A_verdade_da_repressao.pdf>. Acesso em 27 mar 2013.

_____. Crítica e sociologia. In:_____. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. A nova narrativa. In:___. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 199-215.

CAPRETTINI, Gian Paolo. Peirce, Holmes, Popper. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (Org.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CARDOSO, Fernanda. Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário. Disponível em <http://www.unicamp. br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>. Acesso em 15 ago 2013.

CARTER, Ronald; MCRAE, John. The Victorian Period 1832-1900. In:___. *The Penguin Guide to Literature in English: Britain and Ireland*. London: Penguin Books, 2001, p. 125-157.

CARVALHO, Ana. A metaficção como estratégia de renovação da forma em *Bufo & Spallanzani*. *Revista Humanas*. n.3, out 2010, p. 1-16.

CASTELLO, José. Rubem Fonseca faz do ocultamento uma arte. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 ago 1995. Caderno 2, p. D5.

CASTILHO, Ataliba; CASTILHO, Célia. Advérbios modalizadores. In: ILARI, Rodolfo. (Org.). *Gramática do português falado*. Campinas: UNESP, 1996.

CASTRO, Paul. 'Ainda bem que chegaste': life, death and friendship in the Crime Novels of Francisco José Viegas. In: GRAIG-ODDERS, Renée; COLLINS, Jacky; CLOSE, Glen. *Hispanic and Luso-Brasilian detective fiction: essays on the género negro tradition*. Jefferson: McFarland & Company, 2006, p. 123-139.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CAZALAS, Inés. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011, p. 49-70.

CEIA, Carlos: Almanaque. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). s.d. Disponível em:* <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 08 ago 2013.

COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española*: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.

CHAMBERLAIN , Bobby J. Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80. In: *Revista Iberoamericana*, no 164-165, vol. LIX, jul/dez 1993.

CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Vol.1. Trad. Beatriz Viégas-Farias Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *O longo adeus*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CHIAPPINI, Ligia. A questão da "Grande Arte": uma faca de dois gumes. *Brasil/Brazil*, n.5, 1992, p. 47-60.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et all. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd.* Porto Alegre: Globo, 1970.

CIDREIRA, Renata. A moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). *Recôncavos*: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letra. vol.2, n.1, p. 35-44, 2008.

COELHO, Jacinto Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Coimbra: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1946.

COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española:* teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.

CORDEIRO, Fernando. *Balada da praia dos cães: o desafiante romance policial de Cardoso Pires*. São José do Rio Preto, 2010, 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. *MÉTIS: história & cultura*. v. 5, n. 10, p. 203-215, jul./dez. 2006.

CORREIA, Clara Pinto. *Adeus, princesa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CUCHE, Denys. Gênese social da palavra e da idéia de cultura. In:___. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad.Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Mafalda Ferin. A tentação do policial no romance português contemporâneo. *Colóquio/Letras*, n. 161/162, p. 275-294, jul. 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINE, S. S. Van. Twenty rules for writing detective stories. *American Magazine*. set. 1928. Disponível em < http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>. Acesso em 11 ago 2013.

DOMINGUES, Priscila; MARETTI, Maria. As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985). *Revista NUPEM.* Campo Mourão, v. 2, n. 3, ago/dez. 2010.

DOYLE, Arthur Conan. *O signo dos quatro*. Trad. Hamilcar de Garcia. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Um estudo em vermelho*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Histórias de Sherlock Holmes*. Trad. Agenor Soares de Moura. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

DUARTE, Isabel Margarida. Discurso indirecto livre. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=751&Itemid=2>. Acesso em 01 set 2013.

EAGLETON, Terry. *As ilusões da pós-modernidade.* Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In:___. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. A. Bernardini e H. Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O nome da rosa*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 2011.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In:___. *Ensaios escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a Teoria da Prosa. In:___. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 157-168.

EIRE, A. López. Reflexiones sobre la lengua del drama satírico. *Humanitas*. Coimbra, n.52, p. 91-122, 2000.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. Brasília: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FERNANDES, Maria. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 42-55, 2010.

FERRAZ, Salma. O Xangô do Jô. *Semina*. Londrina, v.17, n. 3, p. 302-312, set.1996.

_____. Sherlock Holmes no Brasil [resenha]. *Ilha do desterro*. Florianópolis, n.32, 1º sem. 1997, p. 193-196, 1997.

_____. *O jeitinho brasileiro de Sherlock Holmes*: *O Xangô de Baker Street* de Jô Soares. Blumenau: Ed. da FURB, 1998

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

_____. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 237-246, 2002. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_17.html>. Acesso em: 27 mai 2008.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*. São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008.

FOKKEMA, Douwe. *História literária. Modernismo e Pós-modernismo.* Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, 1988.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Lara Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *Microfísica do poder.* Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FURTADO, Filipe. Suspense. In: CEIA, C. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários.* Disponível em*:* <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 14 mai 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Viegas, o policial como ideal filosófico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1/11/2007. Caderno 2, p. D11.

GONDIM, Evaldo. A Metaficção Paródica no Romance Policial Pós-Doyliano. In: XIII ENCONTRO DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, Campina Grande. Anais do XIII Encontro da Abralic. Campina Grande: 2012. Disponível em <http://anais.abralic.org.br/trabalhos/107789478bc37b255e142d2158c025aa_68_51_.pdf>. Acesso em 02 jul 2013.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Viegas, o policial como ideal filosófico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1/11/2007. Caderno 2, p. D11.

GRAIEB, Carlos. Livro de Jô é policial que brinca com a história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 1995. Caderno 2, p. D2.

GUIDIO, Milena. O bufão Rubem Fonseca. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, n.2, vol.2, p. 148-158, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Trad. de Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Play it again, Rubem. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 11 out 1997, p. 9. Jornal de resenhas.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Appleton-Century, 1941.

HECKER FILHO, Paulo. Saindo da fase rosa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1973, p. 5. Suplemento Literário.

HOFFMANN, Rachel. *O bestiário humano*: a ironia em *A República dos Corvos* de José Cardoso Pires. São José do Rio Preto, 2008, 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMES, Phyllis Dorothy. *Segredos do romance policial*: História das histórias de detetive. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JOHNSON, Bryan S. *Aren't you rather Young to be writing your memoirs?* London: Hutchinson, 1973.

JOLLES, André. A adivinha. In:___. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 109-127.

JORGE, Carlos. A encenação das vozes quando todos falam sobre *Que farei quando tudo arde?* In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 195-205.

KAUFMAN, Helena. A sociedade portuguesa sob investigação em Balada da Praia dos Cães de José Cardoso Pires e Adeus, Princesa de Clara Pinto Correia. *Hispania*, vol.76, nº4, dec. 1993, p. 664-671. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361642057806720311802/p0000002.htm>. Acessado em 28 dez. 2006.

KORKUT, Nil. Kinds of parody: from the Medieval to the Postmodern. Ancara: 2005, 197p. Thesis (Ph.D. in English Literature) – The Graduate School of Social Science, Middle East Technical University, Ancara.

KOTHE, Flavio. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da UnB, 1994.

LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEWIS, Clive Staples. *Um experimento na crítica literária*. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. Prefácio à segunda edição. In:___ (Org.). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 9-36.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In:___. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 17-64.

LUSA. Surgimento das FP-25 fez sentido. Não tenho de que me arrepender. *Diário de Notícias*. Lisboa, 19 abr. 2010a. Disponível em:

<http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1548271&p>. Acesso em 23 mar 2013.

_____. Cronologia das principais datas da história da organização. *Diário de Notícias*. Lisboa, 19 abr. 2010b. Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1548299&p>. Acesso em 23 mar 2013.

LYOTARD, Jean-François. F. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACDONALD, Janice. Parody and Detective Fiction. In: DELAMATER, Jerome H.; PRIGOZY, Ruth (Org.) *Theory and practice of classic detective fiction*. Greenwood: Hofstra University, 1997.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARQUES, Mirane Campos. *Da floresta ao guarda-roupa: The Lion, the Witch and the Wardrobe* e o caminho para *Faërie*. São José do Rio Preto, 2011. 169f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

MARTIN CEREZO, Iván. La evolución del detective en el género policíaco. *Tonos*, v.10, p. 362-384, 2005. Disponível em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>. Acesso em: 22 abr 2008.

MARTINS, Ana. Longe de Manaus de Francisco José Viegas. Alguns aspectos linguístico-textuais da construção de um "não romance policial", *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, 2006. Disponível em: <http://www.ciberduvidas.com/textos/lusofonias/10583>. Acesso em 28 fev. 2013.

MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. 1999. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>. Acesso em 30 abr. 2013.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI*: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MAZZAFERRO, Silvia. *Focalização e estilo em Rubem Fonseca*. São José do Rio Preto, 171f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 1984.

MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição. In___. *Prosa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 51-70.

MERTEN, Luiz Carlos. 'Xangô' chega para agradar ao grande público. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 out. 2001. Caderno 2, p. D3.

MONTALBÁN, Manuel Vázquez. Contra la pretextualidad. In: COLMEIRO, Fernando. *La novela policiaca española: teoria e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 9-13.

MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Marília. Discutindo a metalinguagem no romance Bufo & Spallanzani. *Anais Enlije*. Campina Grande, V.1, n.1, 2012. Disponível em <http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/resumo.php?idtrabalho=223>. Acesso em 15 ago 2013.

NEBIAS, Marta M. Rodriguez. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. *Fólio – Revista de Letras*. Vitória da Conquista, n.2, v.2, jul-dez 2010, p. 9-20.

NEWMAN, Ray. The dialectic aspect of Raymond Chandler's Novels. 1999. Disponível em <http://home.comcast.net/~mossrobert/html/criticism/newman.htm>. Acesso em 20 mai 2013.

OLIVA, Osmar. Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. *Unimontes Científica*. Montes Claros, v.6, n.2, p. 39-50, jul./dez. 2004

OLIVEIRA, Éris Antonio. A ironia satírica em O Xangô de Baker Street. *Estudos*. Goiânia, v.34, n.3/4, p. 199-214, mar./abr; 2007.

PATTEE, Fred Lewis. O. Henry and the handbooks. In:___. *The development of the American short story: an historical survey*. New York: Biblo & Tannen Publishers, 1923.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. Problemas, limites e possibilidades: os desafios do paradigma biográfico. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Vol.2, n.4, p. 146-158, dez. 2010.

PEIRRON, Agnes. House of horrors. Trad. Deborah Treisman. 1996. Disponível em: <http://www.grandguignol.com/history.htm>. Acesso em 22 jun 2013.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, ano 16, n.35, 2001, p. 54-64.

_____. Clear enigma: Brazilian crime fiction and urban violence. In: CENTRE FOR BRAZILIAN ESTUDIES. Disponível em: <http://www.brazil.ox.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0019/9352/Pellegrini2069.pdf>. Acesso em 10 ago 2012.

PEREIRA, Aline. A movência do ficcional em Rubem Fonseca: biografia e narrativa em Bufo & Spallanzani. *Art*Cultura. Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 169-185, jan.-jun. 2011.

PEREIRA, André. *Um divórcio em cada dois casamentos*. Correio da Manhã. 11 nov 2009. Disponível em <http://www.cmjornal.xl.pt/noticia.aspx?channelid=00000010-0000-0000-0000-000000000010&contentid=2488CF29-618B-4BAE-BD4E-F65DB10669CC#blockSendMessage>. Acesso em 20 de mai 2013.

PEREIRA, Mateus da Rosa. Brazillianess versus englishness: the mysterious case of national identity and historical representation in O Xangô de Baker Street, a parody of Sherlock Holmes. In: MARGOTTI, Felício; MONTEIRO, Marta; DANTAS, Wagner (Orgs.). *Anais do Simpósio Internacional Linguagens e Culturas*: Homenagem aos 40 anos do Programa de Pós-Graduação em Linguística, Literatura e Inglês da UFSC. Florianópolis: Biblioteca Universitária, 2011.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Miraflores: DIFEL 82, 2000.

_____. O realismo e os "realismos" da obra de José Cardoso Pires. *Scripta*. Belo Horizonte, v.6, n.2, p. 282-293, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?* Lisboa: Moraes, 1977.

_____. *Balada da praia dos cães*. Lisboa: Planeta, 2000.

_____. *O Delfim*. Alfragide: Leya, 2010.

_____. Saber fintar o real. In: ARNAUT, Ana Paula (Org.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa 1980-2010: cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011, p. 111-113.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira et all. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. A. Filosofia da composição. In:___. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PORTER, Dennis. *The Pursuit of Crime*: Art and Ideology in Detective Fiction. New Haven: Yale Univ. Press, 1981.

PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p. 207-225.

_____. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Signótica*. Goiânia, n.11 p. 9-27, jan./dez. 1999.

QUADROS, António. *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

RATO, Maria Helena da Cunha. O colonialismo português, fator de subdesenvolvimento nacional. *Análise Social*. Vol. XIX, p. 1121-1129, 1983.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cicatriz de viagem* (A literatura policial brasileira: presença do cômico). São Paulo, 1987, 240f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 19-33.

ROCHA, Renato Oliveira. A ironia em *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares. *Anais do II Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística*: Linguagem, História e Memória. Catalão: Departamento de Letras/UFG, 2011. v. 1. p. 666-672. Disponível em <http://www2.catalao.ufg.br/uploads/files/38/50.pdf>. Acesso em 04 ago. 2013.

ROSAS, Fernando. *Portugal século XX (1890-1976)*: Pensamento e acção política. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

ROSENFIELD, Denis L. *O que é democracia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Washington. *Dicionário jurídico brasileiro*. Belo Horizonte: Del Rey, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora Limitada, s.d.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, Caxambu (MG), 1998. Disponível em <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/bisso.rtf>. Acesso em 14 mai 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

SEBEOK, Thomas; UMIKER-SEBEOK, Jean. "Você conhece meu método": Uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK,

Thomas (Org.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Pierce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 13-58.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*: ensaio de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos*: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

SILVA, Deonísio. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. In:___. *Moderna ficção brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981, p. 261-277.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Roda-Viva*. TV Cultura. 07 nov. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mE2bhh23XYI>. Acesso em 03 de ago 2013.

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos et all (Orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 23-47.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TELLES, Luis Fernando Prado. Nas trilhas do Lobo. *Novos Estudos CEBRAP,* n.83, mar 2009, p. 219-235.

TEZZA, Cristóvão. Rubem Fonseca e sua prosa irresistível. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago 1997, p. D7. Caderno 2.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In:___. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-104.

_____. Introdução ao verossímil. In:___. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 95-102.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. Sherlok e Sarah: em seu primeiro romance, Jô Soares reúne no Rio de 1886 o grande Holmes e a divina Bernhardt. *Veja.* São Paulo, Ed. Abril, 20 set. 1995, p. 114-116.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris et all. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

TRUZZI, Marcelo. Sherlock Holmes: psicólogo social aplicado. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (Org.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Pierce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 59-88.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*: Flaubert e Madame Bovary. Trad. Remy Gorga Filho, Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. Thugs Who know their greek. *The New York Times Book Review*. 7 nov. 1986, p. 7.

VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel. Contra la pretextualidad. In: COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española*: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. A alegria do ladrão de galinha. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 jul 2008. Caderno 2, p. D12.

VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 mar 1990. Suplemento, p. 6-7.

VIEGAS, Francisco José. *Longe de Manaus*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.

_____. *Morte no estádio*. Lisboa: Bertrand Editora, 2009.

WHITELOCK, Sadie. Jack the Ripper FBI dossier reveals chilling profile released 100 years too late. *The Daily Mail Online*. 20 abr 2011. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1378432/Jack-Ripper-FBI-dossier-reveals-chilling-profile-released-100-years-late.html>. Acessado em 22 jun 2013.

WISSER, Katherine Mary. *The Creation Perception and Perpetuation of the Sherlock Holmes Phenomenon, 1887 – 1930*. Chapel Hill, North Caroline, 2000. 98p. Master's Paper (Master's in Library Science) – School of Information and Library Science of the University of North Caroline, Chapel Hill.

WOLFE, Gary K. History and criticism. In: BARRON, N. (Org.). *Fantasy Literature: A Reader's Guide*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1990.

ZAPPONE, Mirian H. Yaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 135-144.