universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„O romance policial brasileiro: a vertente artística e as suas metaficções“

verfasst von / submitted by

Mónika Bense M.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 792236
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Romanistik
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Agradecimentos

À professora Kathrin Sartingen, pela orientação da minha tese. O meu trabalho deve muito ao seu olhar crítico, rigoroso e preciso. Emendou o que foi preciso emendar e elogiou o que mereceu o seu elogio, para que eu pudesse formar uma visão crítica sobre o meu próprio trabalho e o melhorasse.

Ao professor Marcos Machado Nunes, ex-leitor brasileiro do Departamento de Português em Budapeste e um grande amigo, que me ajudou a dar os primeiros passos neste mundo académico, com os seus excelentes conselhos e observações sobre o meu tema.

Aos meus queridos amigos e leitores portugueses de Budapeste, Belgrado e Lisboa que acompanharam o meu trabalho com os seus conselhos, revisões e dicas para melhorar a qualidade da linguagem da minha tese: Gabriela Tavares, leitora da Universidade Corvinus em Budapeste, João Miguel Henriques, leitor do Departamento de Português da Universidade em Budapeste, André Cunha, jornalista e ex-leitor da Universidade de Belgardo e ainda Oriana Alves, editora da Editora Boca.

Aos meus colegas e ex-professores do Departamento de Português em Budapeste, que sempre tiveram fé na minha investigação realizada quer em Budapeste, quer em Viena, e que sempre expressaram interesse pelo meu trabalho: às professoras Ildikó Szijj, Márta Csaba e Antónia Fodor e aos professores Ferenc Pál, István Rákóczi e Bálint Urbán.

A todos os meus queridos amigos húngaros, portugueses e brasileiros, que sempre estiveram ao meu lado, nos momentos mais difíceis deste processo tão longo e exigente. Vocês deram-me grande apoio emocional para não me sentir sozinha durante o trabalho tão solitário que é a escrita de uma tese.

À minha família portuguesa em Lisboa, que sempre me deu (e continua a dar) carinho, amor e casa, indispensáveis à existência desta tese: Maria do Espírito Santo Aguiar Miguel, Clara Aguiar Riso e Susana Riso.

E um grande agradecimento aos meus queridos pais, à minha mãe que queria muito estar ao meu lado até ao fim do meu curso de doutoramento, mas tristemente este seu sonho já não se pôde realizar. E ao meu querido pai, que nunca deixou de me encorajar e de ter confiança em mim.

Dedicatória

Aos meus queridos pais

Abstract

Meine Arbeit untersucht die ästhetischen Probleme, die sich durch das Auftreten des Kunstkrimis neben den in der Kriminalliteratur Brasiliens in den letzten drei Jahrzehnten dominanten, geschichtliche und soziale Themen behandelnden Kriminalromanen ergeben. Das Korpus der Untersuchung erstreckt sich auf drei Texte: *Bufo e Spallanzani* von Rubem Fonseca und *Um Crime Delicado* von Sérgio Sant'Anna suchen nach Antworten auf die technischen und methodischen Probleme beim Schreiben einer Kriminalgeschichte, während *O trovador* von Rodrigo Garcia Lopes eine alternative Art der Geschichtsschreibung schafft. Das gemeinsame Merkmal der drei Romane ist die gegenseitige Metaphorisierung, die durch die Parallelen zwischen der Analyse von literarischen Texten und Kunstwerken oder dem Prozess des Romanschreibens selbst auf der einen und dem Prozess der Ermittlung auf der anderen Seite entsteht. Darüber hinaus beleuchtet die Analyse der intertextuellen und intermedialen Verknüpfungspunkte zwischen den drei Romanen jenen literarischen und kriminalliterarischen Kontext, in dem sich diese Romane positionieren.

Die Analyse dieser beiden Prozesse (der Ermittlungsarbeit und des künstlerischen Schaffens bzw. des Kunstwerks selbst) zeigt Parallelen und enge Korrelationen auf, die die Annahme einer gegenseitigen Metaphorisierung rechtfertigen: Die kriminalistische Ermittlung und die literarische Interpretation können gleichermaßen die Rolle des Vergleichenden und des Verglichenen in der Metapher erfüllen. Im Metatext von *Bufo e Spallanzani* besteht die Parallele zwischen dem Scheitern des Romanschreibens und dem Scheitern der Bemühungen des Icherzählers, seine Unschuld zu beweisen. Die zum Überfluss und teils unorganisch vorhandenen Intertexte im Roman sprengen den Rahmen ihrer möglichen Deutungen, wodurch sich der Roman weder in die brasilianische noch in die internationale Tradition der Kriminalliteratur einordnen lässt. Die autobiografische Fiktion von *Um Crime Delicado* endet mit der Einsicht, dass die monoperspektivische Erzählung ihren Erzähler von der Anschuldigung nicht loszusprechen vermag. In diesem Fall besteht also die Parallele zwischen dem Scheitern der autoritären Erzählung und dem Scheitern der Selbstuntersuchung zwecks Selbstlossprechung. Die intertextuellen und intermedialen Bezugspunkte des Romans versuchen, die Unbezweifelbarkeit der autoritären Erzählung zu untermauern und zugleich den Roman in der Tradition der brasilianischen und internationalen Literatur zu positionieren. *O trovador* ist gleichzeitig eine historische und künstlerische Kriminalgeschichte, bei der die Ermittlung von der Interpretation eines mittelalterlichen Troubadour-Gedichts, Arnaut Daniels *Er vei vermeils*, und dessen Schlüsselwortes *noigandres* geleitet wird.

Durch den Hinweis auf die Grupo Noigandres und ihre Bedeutung in der Weltliteratur bzw. dank der historischen Fiktion, die der Roman mit der erfolgreich zu Ende geführten Ermittlung entwirft, werden die Rolle Brasiliens in der Weltgeschichte und der Weltliteratur neugedacht.

Schlüsselwörter: Künstlerische Krimis; gegenseitige Metaphorisierung; Intertextualität; Intermedialität; alternative Wege der Geschichtsschreibung

Abstract

The aim of my present thesis is to examine the aesthetical questions raised by the genre of artistic crime fiction that has appeared parallel to those crime stories that have visibly existed for the last three decades and have centred around historical and social problems. The corpus of the thesis rests upon three novels: *Bufo e Spallanzani* by Rubem Fonseca and *Um crime delicado* by Sérgio Sant'Anna seek answers to the methodical problems of writing a crime story, while *O trovador* by Rodrigo Garcia Lopes creates an alternative way of historiography. The common feature of these novels is the mutual metaforization created by drawing parallels between the process of investigation and the interpretation of pieces of arts and literary fiction or the process of novel-writing itself. Furthermore the analysis of the intertextual and intermedial connection points of these writings reveals the literary and criminal fictional context into which these novels place themselves.

The analysis of these two processes (the investigation and the artistic creation or the art of work itself) reveals such parallels and close correlations that justify the assumption of mutual metaphorization: the criminal investigation and the literary interpretation play the corresponding and correspondent role of the metaphor at the same time. The metatext of *Bufo e Spallanzani* draws a parallel between the failure of novel writing with the failure of the narrator/hero's effort to prove his own innocence. The unnecessarily abundant and inorganic intertexts of the novel tear apart the frameworks of possible interpretations and thus this novel could not be part neither of the Brazilian, nor the world crime fiction traditions. At the end of the autobiographical fiction of *Um crime delicado* it is declared that the single viewpoint narrative of the novel cannot clear its narrator from the criminal accusation, so in that case it is the failure of the authoritative narration that runs parallel with the failure of the self-investigation aimed at self-clearing its narrator. The intertextual and intermedial connection points of the novel attempt to underpin the unquestionabilty of the authoritative narration and find a place for the novel in the tradition of the Brazilian and world literature. The novel *O trovador* is an artistic and historical crime story at the same time and the investigation proceeds to reveal the meaning and significance of a troubadour poem from the Middle Ages, *Er vei vermeils* by Arnaut Daniel and to decode its key-word: *noigandres.* The reference to the Grupo Noigandres and to its significance in world literature and the historical fiction created by the successful investigation at the end of novel rethinks the role of Brazil in world history and world literature.

Key-words: Artistic crime fiction; mutual metaforization; intertextuality; intermediality; alternative ways of historiography

Índice

0. Introdução……11
I. Desenvolvimento da ficção policial no Brasil: verbalização da violência……..16
I.1. História da violência como força elementar e formadora da consciência da sociedade brasileira desde os meados do século XX até ao presente…….….16
I.2. Contexto sócio-cultural da ficção policial brasileira……20
I.3. A história da ficção policial brasileira……..22
II. Os subgéneros da ficção policial brasileira contemporânea……..32
II.1. Aspetos formais do género do romance policial…….32
II.1.1. Ficção policial: revisão da abordagem teórica…….32
II.1.2. As duas vertentes principais do género: romance policial clássico e *hard-boiled*……..37
II.2. Subgéneros temáticos do policial brasileiro contemporâneo……..41
II.2.1. O romance policial histórico……42
II.2.1.1. Alberto Mussa: *A primeira história do mundo*…….45
II.2.1.2. Rubem Fonseca: *Agosto*……48
II.2.1.3. Resumo comparatístico…….….55
II.2.2. O romance policial social…….……57
II.2.2.1. Luiz Alfredo Garcia-Roza: *Perseguido*…….…62
II.2.3.2. Patrícia Melo: *Acqua toffana*…….…67
II.2.2.3. Resumo comparatístico…….……..…74
III. Contexto teórico: a intertextualidade e a intermedialidade……..….76
III.1. O romance policial artístico e a sua metaforização intertextual e intermedial…..……76
III.2. Distinção teórica de intertextualidade e intermedialidade……..….76
III.2.1. Intertextualidade: as abordagens teóricas relevantes do aspeto da análise dos romances policiais artísticos……..…….…79
III.2.2. Intermedialidade: abordagens teóricas relevantes do aspeto da análise dos romances policiais artísticos……..…..…….84
IV. O romance policial artístico……..…….90
IV.1. Delineamento do subgénero do romance policial artístico brasileiro: o *corpus* da análise…….……..……90
IV.2. Rubem Fonseca: *Bufo e Spallanzani*…….…….…..…94

IV.2.1. A estrutura do romance: dupla narratividade……..…94
IV.2.2. Metaforização entre a investigação policial e a construção da narrativa através de metatextualidade e intertextualidade …….…..99
IV.2.2.1. Metatextualidade……101
IV.2.2.2. Intertextualidade…….…..126
IV.2.3. Conclusão……..…137
IV.3. Sérgio Sant'Anna: *Um crime delicado*……..…139
IV.3.1. O posicionamento de *Um crime delicado* na obra de Sérgio Sant'Anna…..139
IV.3.2. A estrutura de *Um crime delicado*…….……141
IV.3.3. Aspetos temáticos e formais…….….142
IV.3.4. A narração como recurso da autodefesa memorialista……..146
IV.3.4.1. A metanarratividade e o narrador (in)fiel……147
IV.3.4.2. A função do leitor……154
IV.3.5. O poder artístico e a relativização da visão representacional……158
IV.3.6. A conceitualização da arte…….……162
IV.3.7. Intertextualidades e intermedialidades……..…170
IV.3.7.1. Figuras contemporâneas da cultura brasileira e estrangeira.…..….171
IV.3.7.2. A função da intertextualidade e intermedialidade…….…..…176
IV.3.7.2.1. Referências intertextuais……..…177
IV.3.7.2.2. Intermedialidade teatral…….…..180
IV.3.7.2.3. Intermedialidade de artes plásticas…….……197
IV.3.8. Conclusão……..…204
IV.4. Rodrigo Garcia Lopes: *O trovador*…….…..…205
IV.4.1. Duas faces da criação artística: poesia e crime…….……205
IV.4.2. O género de *O trovador*……208
IV.4.2.1. Género policial híbrido: ficção policial clássica e *hard-boiled*.…208
IV.4.2.2. Romance realista: descrição paisagística e caracterização pessoal……..210
IV.4.2.3. O romance histórico……. 218
IV.4.2.4. Uma forma narrativa tradicional……..…….……221
IV.4.3. Ficção e historicidade……..222
IV.4.4. As referências intertextuais…….…..……243
IV.4.5. Interpretação literária e investigação policial…….…….251

IV.4.6. Conclusão……..……..265
V. Conclusão…….…….267
Bibliografia……..…..……274

0. Introdução

A presente tese terá como objetivo a análise do desenvolvimento da ficção policial brasileira desde o seu *boom* nos anos 1990 até ao presente. Partiremos da tematização que a representação literária da criminalidade tem produzido e debruçar-nos-emos sobre os processos literários através dos quais estas temáticas são apresentadas. Dentro dos três temas analisados, o social, o histórico e o artístico, destacaremos a ficção policial artística, o subgénero temático mais recente, que consideramos uma representação literária inovadora da textualização do crime dentro da literatura brasileira. Veremos quais as características próprias que a ficção detetivesca desenvolveu no Brasil desde o período da sua nacionalização, durante o seu enraizamento na década de 1960 e recentemente, na produção que começou na década de 1990 e dura até ao presente, e as razões desta diversidade temática e estilística.

Para analisar as suas peculiaridades, apresentaremos as abordagens teóricas relevantes. Veremos como os cinco códigos da construção da coesão textual estabelecidos por Roland Barthes organizam os textos, destacando o código hermenêutico. A partir da teoria crítica de Tamás Bényei, pesquisador húngaro da ficção policial, examinaremos como funciona o romance clássico e o *hard-boiled* da perspetiva do horizonte de expectativas do leitor. Da teoria literária de Colmeiro, concentrar-nos-emos em três pontos essenciais: a diferenciação da narrativa policial culta e popular, a tipificação dos subgéneros e a estruturação do romance detetivesco, apoiando-nos nas propostas do teórico sobre a diluição das contraposições da abordagem dicotómica.

Na contextualização literária do subgénero artístico, foco da análise do nosso trabalho, consideraremos também relevante a análise dos outros dois subgéneros, o social e o histórico, para melhor mostrar as diferenças estéticas peculiares que o subgénero artístico apresenta.

Para a análise do romance policial histórico, cujo *corpus* é constituído pelas obras *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, e *A primeira história do mundo* (2014), de Alberto Mussa, apoiar-nos-emos nas observações de Hayden White e Linda Hutcheon. Da abordagem teórica de White, consideraremos relevante a dissolução da dicotomia do discurso sobre o real e o imaginário, por eliminar, na abordagem do passado, a fronteira entre a representação literária e a representação histórica. Na análise das duas obras deste *corpus*, exploraremos de que maneira e até que ponto se distanciam e, ao mesmo tempo, se interligam os dois métodos tradicionais da representação e da interpretação. Realçaremos dois pontos essenciais da teoria de Hutcheon: examinaremos, por um lado, como as narrativas constroem a sua visão sobre a entidade por elas representada e, por outro lado, como situam as metaficções historiográficas, resultados destas construções, as épocas históricas

apresentadas. Outro aspeto da teoria sobre a metaficção historiográfica relevante na análise das duas obras é a reinterpretação da questão do centro e da periferia. Exploraremos que tipo de questões é que os dois romances levantam sobre esta dicotomia profundamente marcante da história e do presente da sociedade brasileira e indagaremos quais as respostas sugeridas pelas obras.

Relativamente ao subgénero do policial social analisaremos de que formas é que a crítica social será descoberta pelo género nos anos 1980. Pesquisaremos como a narrativa policial social aborda o crime e a criminalidade nos seguintes aspetos: primeiro, da perspetiva da situação social do delinquente; segundo, como possibilidade de transgressão entre as diferentes camadas e classes sociais brasileiras; terceiro, enquanto pontos de contacto entre estas camadas e classes.

O *corpus* da ficção policial social compõe-se de duas obras: *Perseguido* (2003), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, e *Acqua toffana* (1994), de Patrícia Melo. Na obra de Garcia-Roza estudaremos, por um lado, a relação da classe média-alta com a intimidação sentida no contacto com as classes mais baixas e, por outro lado, veremos, no contexto do romance, qual o papel do crime numa sociedade fortemente hierarquizada. No romance de estrutura bipolar de Patrícia Melo analisaremos como os dois narradores-protagonistas da classe média-alta ganham consciência, através do crime, da sua situação fortemente marcada pelo género dentro da sociedade brasileira. Como base da nossa análise, recorreremos à teoria do culto do falo ou à teoria de castração de Jacques Lacan, examinando a experiência vivida pelo complemento feminino e pelo complemento masculino com o próprio ego e com o ego do outro, de sexo oposto.

O *corpus* principal da nossa tese compõe-se dos três romances policiais artísticos que consideramos levantar questões paralelamente sobre a criação e interpretação artísticas e a investigação policial: *Bufo e Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna, e *O trovador* (2014), de Rodrigo Garcia Lopes. Para perceber as questões referentes à intertextualidade e a intermedialidade fortemente presentes nas obras, recorreremos, primeiro, à teoria de Werner Wolf sobre a abordagem intracomposicional, que estabelece um paralelismo entre os dois fenómenos com base na composição estrutural imanente destes. A teoria sincretista de Renate Lachmann oferece-nos a possibilidade de abordar os dois intrafenómenos do ponto de vista da quantidade e dos atributos dos meios participativos nas construções intrafenomenais das obras. Consideraremos relevante também a confrontação das teorias que tratam a questão da primazia da representação imagética vs. textual. A teoria de Hans-Georg Gadamer sobre a verdadeira leitura vs. verdadeira visão considera os dois intrafenómenos homólogos enquanto Roland Barthes e Jacques Derrida tomam uma posição contrária frente à primazia da imagetização ou da textualização. A primazia da imageticidade descrita pela teoria de Barthes será um ponto de

confronto essencial na análise de *Um crime delicado*, enquanto a abordagem centrada no *logos* elaborada por Derrida, que exclui a razão de ser de qualquer representação fora da textualização, será um tópico essencial da análise dos dois romances autorreflexivos, *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado*. Através da abordagem de Julia Kristeva baseada na interpretação leitoral, examinaremos se os três romances se apresentam como genotexto, oferecendo uma única variante interpretativa, ou se se aproximam do fenotexto ou, por outras palavras, da possibilidade de existência de diferentes variantes de interpretação. Nos romances de Rubem Fonseca e de Sérgio Sant'Anna analisaremos a função que os intertextos desempenham no processo da produção de textos escrevíveis e legíveis, com base na teoria textual de Roland Barthes. Da teoria da produção de coesão textual ou de cinco códigos elaborada por Barthes, recorreremos ao código hermenêutico como código principal da narrativa detetivesca e veremos também por que razão é que o código de referência ou cultural, atipicamente na narrativa policial, também representa um papel peculiar nas três obras. Ademais, pesquisaremos a presença dos dois códigos do ponto de vista da estruturação da ficção policial (clássica e/ou *hard-boiled*). Baseando-nos na teoria sobre a arquitextualidade de Gerard Genette, procuraremos saber como é que as cinco relações transtextuais situam os três romances dentro da tradição literária detetivesca brasileira e estrangeira. A partir dos conceitos de Michel Riffaterre sobre intertextualidade que se baseiam na possível identificação e interpretação das referências literárias oferecidas pelos textos, estudaremos como as três narrativas chamam a atenção do leitor para os pontos de interligação entre os hipotextos e hipertextos ou como tentam ocultá-los. A partir da teoria de Umberto Eco sobre o leitor ideal ou leitor-modelo, estudaremos que tipo de abordagens e competências leitorais exigem as três obras para a identificação e interpretação das suas referências intertextuais.

Como o fenómeno da intermedialidade está só e fortemente presente em *Um crime delicado*, as teorias referentes à sua análise concentram-se nas abordagens das intermedialidades teatrais e das artes plásticas. Com base na teoria de Irina Rajewsky sobre as transposições mediáticas, veremos até que nível os *media* inseridos se reconfiguram na obra durante a sua textualização. Apoiando-nos nas observações de Werner Wolf pesquisaremos a manifestação dos meios visuais conforme a sua presença direta ou indireta na narrativa. Veremos também se através da interligação mediática se origina um novo tipo de género textual reconfigurado pelos desígnios da representação visual. O último aspeto da análise do cunho intermedial será pelo seu caráter ecfrástico. Procuraremos indagar se o caráter imediato da representação visual e o caráter temporário da textualização conseguirão produzir uma obra verbal reestruturada pelas particularidades próprias das duas representações artísticas. Além disso, baseando-nos nas observações de James A. W. Heffernan, estudaremos até que

nível a crítica de arte — um género que expressa o juízo de valor estético das obras descritas — consegue produzir uma nova forma de representação textual-visual independente das obras visuais nela inseridas.

Na análise da obra de Rubem Fonseca estudaremos as formas metatextuais e intertextuais do processo da metaforização mútua da investigação e da arte. A narrativa metatextual do romance, pela nossa hipótese, levanta questões sobre a escrita criativa e sobre os limites da expressão verbal e do resultado narrativo oriundo da tensão artístico-criativa e policial-investigativa. No domínio da intertextualidade, veremos quais são as semelhanças e as diferenças entre as referências intertextuais aplicadas pela obra do ponto de vista da construção ou desconstrução da narrativa policial e procuraremos os paralelismos entre as etapas dos processos desta revelação tanto a nível do processo investigativo policial, como a nível do processo da construção da narrativa.

No romance de Sérgio Sant'Anna, primeiro, estudaremos se a obra poderá ser classificada como romance policial e, dentro do seu género, se se caracteriza pelos desígnios do clássico ou do *hard-boiled*. Veremos se a narrativa poderá funcionar como um recurso da autodefesa memorialista e, do outro lado, qual a função do leitor que esta narração narcísica origina. Observaremos quais são as propostas da obra para a definição da noção de arte nos seguintes aspetos: o valor estético da arte, a distinção entre arte elitista e popular e entre arte brasileira e europeia. Apresentaremos, ainda, a relação e os paralelismos entre o crime e a arte poética nos seus processos interpretativos e criativos. Relativamente à presença da intermedialidade, mostraremos como é que a textualização das pinturas a que o autor faz alusão modifica os códigos da representação visual, e, ao contrário também, através de que métodos a visualidade inscrita no romance reconfigura os signos da verbalização.

Na obra de Rodrigo Garcia Lopes apresentaremos, primeiro, as características pelas quais a obra poderá ser considerada um género policial híbrido da ficção policial clássica e de *hard-boiled*. Do ponto de vista do romance histórico, realça-se a relação entre a ficção e a historicidade no contexto da neocolonização do Brasil e a revelação da relação entre o centro e a periferia históricos, culturais, económicos e sociais. Ao nível da intertextualidade, examinaremos as alusões explícitas e implícitas da obra e as interligações do texto com a literatura policial. A análise do repertório cultural mais abrangente revelará a sua função - através dele a obra procura as suas interligações literárias com obras da literatura estrangeira. Chegaremos à análise da obra principal evocada, o poema *Er vei vermeils* de Arnaut Daniel. Apresentaremos os passos paralelos dos dois processos: os da investigação policial e os da interpretação do poema e da sua palavra-chave: noigandres. Mostraremos as interligações do romance com a corrente da poesia concreta brasileira, fundada pelo Grupo Noigandres e os seus métodos aplicados pelo romance durante a interpretação do crime e do

poema. Através da análise do papel da poesia concreta, veremos como a obra se posiciona dentro da tradição literária brasileira e estrangeira, focando a questão do centro e da periferia também do ponto de vista literário.

Resumindo, procuraremos observar a função dos intrafenómenos (a intertextualidade e a intermedialidade visual), as suas características comuns e diversas no que concerne aos dois processos principais que decorrem paralelamente nas três obras: o processamento da investigação policial e os procedimentos da sua representação artística. Gostaríamos, com este trabalho, de oferecer uma panorâmica sobre o subgénero mais recente do romance policial brasileiro cujo desenvolvimento, formulação e paradigmas mostraremos a exemplo das obras selecionadas. Descobriremos a sua peculiaridade e originalidade estética justamente através da interligação, mais precisamente, através da metaforização mútua da investigação policial e dos procedimentos da sua representação artística. Verificaremos que a literatura policial brasileira abre caminhos para conceber novas estruturas com a temática da criminalidade aproveitando os paralelismos e as similitudes entre os processos policiais e estético-literários. Identificamos uma importante inovação do género no aproveitamento da temática da criminalidade para a representação dos processos metanarrativos e metafóricos da escrita literária brasileira.

I. Desenvolvimento da ficção policial no Brasil: verbalização da violência

> "É inegável que a violência tem tido uma presença na literatura moderna brasileira que não pode ser reduzida a uma extravagância nem a um gosto pela aberração. De modo contrário, a violência parece ligada como elemento fundador da cultura nacional, e a literatura, além de participar na simbolização da violência, procura nela um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária."[1]

I.1. História da violência como força elementar e formadora da consciência da sociedade brasileira desde os meados do século XX até ao presente

A ficção policial no Brasil tem sido um dos meios artísticos mais expressivos da representação da violência, sendo uma das forças elementares e formadoras da sociedade. A violência está presente em todas as camadas sociais e, na maioria dos casos, é o único meio de estabelecer vínculos entre as classes mais afastadas. A seguinte breve apresentação da história da violência servirá para apresentar o contexto sócio-cultural e histórico da ficcionalização dela própria.

Karl Erik Schollhammer, na sua obra *Cena do Crime* (2012), estuda as razões histórico-sociais da violência no Brasil, contextualizando as obras de diferentes áreas artísticas dentro da história da violência. Na área da literatura, o ensaio de Schollhammer não pretende reduzir a temática ao género da ficção policial. Curiosamente, quando fala sobre obras literárias, muito raramente as define como romances, novelas ou contos de género policial. Refere-se a estas obras narrativas como um certo tipo de verbalização da violência em geral, sem recorrer a alguma categorização genérica. Isto pode obrigar-nos a repensar e alargar o nosso conceito teoricamente formado sobre a ficção policial, especificamente no Brasil onde talvez seja demasiado redutivo afirmar que a representação da violência e do crime seja área exclusiva da ficção policial. Seria mais apropriado falar sobre uma ficção violenta, ou uma ficção da violência ou, mais abrangentemente, aplicando o termo de Schollhammer, falar sobre "objetos estéticos da violência"[2].

Schollhammer vê uma cesura dramática na consideração da violência na realidade social brasileira. Afirma que até ao ano 1964, início da ditadura militar, a sociedade brasileira se

---

[1] Schollhammer 2013: 84.

[2] "[A] violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira vital e constitutiva, desta mesma realidade." Schollhammer 2007: 28.

considerava pouco ou nada violenta, e ainda vivia "o mito da cordialidade brasileira"[3]. Tudo isto apesar da violenta repressão de movimentos populares, e ainda antes desta, durante séculos, a violência da ordem escravocrata, como observa o antropólogo Ruben George Oliven[4]. É um aspeto peculiar na história da consciência social brasileira que a violência exercida pelas classes dominantes — ou por outras palavras: pelos formadores de opinião histórico-social — contra as camadas dominadas não tenha sido considerada violência. Só a partir de 1964 é que a violência se torna um problema geral da sociedade, considerada como consequência do aumento da delinquência das camadas sociais mais baixas, ignorada a violência das autoridades e das camadas mais abastecidas[5].

A partir dos meados da década de 1960, "a representação da violência está marcada por dois componentes sócio-políticos"[6]: por um lado, é resultado negativo do milagre económico que deu origem a um crescimento urbano nunca antes visto nas metrópoles, como no Rio de Janeiro e em São Paulo. Este fenómeno teve como consequência uma nova realidade (sub)urbana. Na revolução de 1964, o golpe militar acabou bruscamente com o desenvolvimento político-democrático, e abriu o caminho ao autoritarismo político e, ao mesmo tempo, a lutas clandestinas contra este. O ambiente político-social e cultural desenvolveu a figura típica do malandro brasileiro[7] que vive à beira da lei, é uma figura do picaresco brasileiro, sem compromissos, mas com talento individual que lhe permite sobreviver tudo. Segundo Antônio Cândido, o malandro brasileiro consegue manter uma "dialética entre ordem e desordem"[8]. Esta "imagem de um modo particular e nacional de ser"[9] prefere evitar meios violentos e não faz parte do crime organizado. A época de ouro do malandro brasileiro durou cerca de dez anos entre os meados da década de 1960 até aos meados da década dos anos 1970. A partir desta altura, o leque abriu-se e apareceram novas figuras na tipologia das figuras sociais marginalizadas. Segundo o antropólogo Roberto DaMatta, para além da figura do malandro — o bom bandido que é uma figura carnavalesca que encara o banditismo como rebeldia contra o capitalismo —, apareceram mais dois tipos: o renunciante e o caxias[10]. O renunciante é um "opositor

[3] Schollhammer 2007: 29.

[4] Vide Schollhammer 2007: 29.

[5] "[Q]uando a violência começa a ser considerada um problema nacional, embora associado primordialmente ao aumento da delinqüência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança". Schollhammer 2007: 29.

[6] Scholhammer 2007: 29.

[7] Idem: 31.

[8] Cândido apud Schollhammer 2007: 32.

[9] Idem: 32.

[10] Vide Schollhammer 2007: 32-33.

ao estado por renúnica total"[11], um certo tipo de figura religiosa com a sua rejeição radical ao meio político-social em que existe. O caxias é um herói que aparece como a terceira figura social típica do Brasil, um militar que representa a luta armada dentro do mundo do crime e contra a repressão. De certa maneira, estes três tipos sociais do Brasil, o malandro, o renunciante e o caxias, revoltaram-se contra a opressão política através de desfiles típicos do contexto histórico-social brasileiro: o carnavalesco, o religioso e o militar. São protótipos que estiveram sempre presentes na formação da sociedade brasileira, e por conseguinte, apresentaram-se na tipologia do criminoso brasileiro na década de 70.

Nos anos 70, em consequência da perseguição dos opositores ao regime e pela altíssima taxa de criminalidade, nas prisões detecta-se um novo tipo de convívio de prisioneiros nunca antes experimentado. A convivência de presos políticos com criminosos deu início a um novo fenómeno: uma mistura da luta contra o regime com criminalismo de bandos. No início, o convívio tinha alguns princípios de luta contra o regime, mas rapidamente se transformou em duas organizações paramilitares que se ocupavam com a organização do tráfico de drogas. Foi assim que nasceu primeiro a Falange Vermelha, e depois o Comando Vermelho[12].

Na segunda metade da década de 1970, forma-se um novo caráter de bandido, "para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas"[13]. Cocaína em vez de maconha. O bandido que não se restringe ao uso da sua "manha" e inteligência natural, mas é um frio assassino "sem os valores de honra e a ética marginal do seu antecessor na malandragem"[14]. O bandido imoral do crime organizado domina o mundo do crime nos anos 1980 e 1990, e ao mesmo tempo entra e rege na ficção da violência.

Nesta época, existem guerras cruéis entre bandos de traficantes de drogas, e isso, junto com uma polícia fraca e extremamente corrupta, traz consigo a banalização da violência. Este novo mundo do crime é mais violento e profissional, formando parte do quotidiano de cada membro da sociedade, independentemente da sua classe. A participação no crime organizado significa uma única alternativa de vida para os jovens das favelas e dos bairros mais degradados por duas razões: por um lado, é a única fonte da sua economia, por outro lado, é uma luta simbólica contra "uma realidade

[11] DaMatta apud Schollhammer 2007: 33.

[12] Schollhammer 2007: 33-34.

[13] Idem: 37.

[14] Idem: 38.

percebida como injusta"[15]. Nos anos 1990 há uma escalada de massacres de tal maneira radical que acaba por mobilizar as autoridades para uma reforma interna nas forças policiais e nas autoridades jurídicas.

Os últimos anos do milénio são marcados por iniciativas com o objetivo da modernização do corpo da polícia[16]. Um dos acontecimentos mais destacáveis que leva as autoridades a reverem o seu funcionamento e eficiência é o caso Carandiru. Em 1992 há uma chacina na Casa de Detenção de Carandiru, na qual os polícias matam cento e onze presos, supostamente depois de uma revolta carcerária por causa dos maus tratos e crueldade dos seguranças da prisão. O caso até hoje não foi tranquilizadoramente esclarecido, mas levantou uma grande polémica acerca da gravidade dos problemas do sistema judicial e penal. O caso Carandiru aponta para uma série de problemas candentes: a ineficiência das autoridades brasileiras, a desigualdade total perante a justiça, a estigmatização dos excluídos da sociedade e as prisões como centros da criminalidade organizada.

No início do nosso milénio, surge o caso falcão. Em 2006, na televisão foi estreado um documentário com o título *Falcão: os meninos do tráfico* feito pelo rapper MV Bill e Celso de Athayde, produtor e ativista. O filme revela intimamente, mas sem sensacionalismo e julgamento, o processo de recrutamento dos meninos traficantes de drogas. Desperta enorme interesse não só por parte do público, mas das autoridades também. O objetivo dos autores é chamar a atenção para os problemas da classe E, dos excluídos e mais vulneráveis e despertar a empatia da sociedade para com eles. Os autores procuram convencer o público de que são precisas iniciativas não só por parte das autoridades, mas das classes sociais mais altas que incluem artistas, ativistas, sociólogos, intelectuais e programadores culturais[17].

Nos princípios do século XXI, a crença da "não-violência brasileira"[18] parece ingénua. Como afirma Rocha, a "dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relação entre as classes; não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las"[19]. Surgiram novas vertentes, abriram-se novos caminhos na abordagem temática, social e cultural. Schollhammer chega a conclusão de que "se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas

[15] Schollhammer 2007: 39.

[16] Vide Schollhammer 2007: 44.

[17] Por exemplo, através do programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão. Vide Schollhammer 2007: 47.

[18] Schollhammer 2007: 50.

[19] Rocha: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm.

dinâmicas sociais"[20]. E, tendo em vista o *boom* da ficção policial brasileira, a verbalização da violência parece aceitar desempenhar a função de agente nas dinâmicas sociais.

I.2. Contexto sócio-cultural da ficção policial brasileira

No Brasil, a ficção policial contemporânea, na maioria dos casos, é a representação literária do habitus[21] das classes marginalizadas, no entanto, foi concebida e continua a ser produzida quase exclusivamente pela elite literária. Os autores que se debruçam sobre a temática da violência pertencem à mesma elite cultural que é, ao mesmo tempo, o consumidor deste produto, mas o habitus apresentado, na maior parte das obras, não é o mesmo da classe social que concebe e consome a obra. A literatura policial é a representação artística da atitude sócio-cultural que as classes dominantes assumem perante os grupos marginalizados. Esta atitude caracteriza-se pelo temor da existência do habitus dos marginalizados e na literatura policial detecta-se, junto com o medo, a exigência da responsabilização pela existência da violência social. Por esta razão, a ficção policial brasileira contemporânea é a expressão artística do medo da elite, e ao mesmo tempo, é a consciencialização da responsabilidade no que concerne ao surgimento, ao desenvolvimento e à presença da violência em todos os níveis da sociedade. Como apresentarei na análise das obras selecionadas, detecta-se uma sensibilização cada vez mais palpável para com as atitudes das diferentes classes sociais perante a violência existente na sociedade.

Segundo Annie Nielsen, no início dos anos 1980, década do começo do *boom* do policial brasileiro contemporâneo, de acordo com alguns grupos letrados, o romance policial no Brasil nunca poderia ter "viabilidade […] onde o sistema é corrupto, o judiciário, moroso, as leis, ineficazes e a polícia rudimentar e truculenta"[22]. A opinião de Luiz Eduardo Matta vai contra esta tomada de posição, em falar sobre a história do romance *noir* brasileiro quando afirma que a temática

> "[d]a letargia das nossas instituições, [d]a corrupção generalizada e [d]a truculência da polícia, longe de representarem um desestímulo àqueles que sonham com um noir nacional, constituem elementos preciosos que, se bem trabalhados, podem gerar não uma, mas centenas de histórias excelentes, que muito teriam a oferecer em matéria de originalidade, não só ao Brasil, mas à literatura policial contemporânea como um todo"[23].

[20] Schollhammer 2007: 51.

[21] Definido por Pierre Bourdieu: o habitus "funciona como a materialização da memória colectiva, reproduzindo nos sucessores a aquisição dos que os antecederam". Bourdieu apud Cuche 2003: 132.

[22] Nielsen 2007: 63.

[23] Matta apud Nielsen 2007: 63.

Considerando o enorme sucesso do policial brasileiro contemporâneo, a opinião de Matta vê-se mais que provada, e não só em relação ao subgénero *noir*. Para além da abordagem de Matta, a categorização temática de Sandra Reimão dá mais uma justificação para a viabilidade do policial brasileiro. Na opinião da teórica, o policial brasileiro trata temas especificamente nacionais como o crime impune, o crime moralmente justificável, a justiça com as próprias mãos e a culpabilidade levada ao limite em termos reflexivos[24]. Por conseguinte, a sociedade brasileira letrada mostra-se receptível para com a verbalização da violência, o que, por um lado, demonstra uma sensibilização em relação aos problemas da sociedade, por outro lado, expressa uma crítica em relação ao próprio contexto social.

Consequentemente, a ficção policial tem desempenhado uma função social e sócio-cultural destacável no Brasil. Por um lado, como afirma Schollhammer, "a violência parece ligada como elemento fundador da cultura nacional"[25], tornando-se um tema artístico nacional, por outro lado, a sua representação artística tem criado um laudo médico sobre a sociedade, expressando uma forte crítica socialmente engajada. Esta tendência aproxima-as de uma das duas vertentes essenciais da história da literatura brasileira: a do (neo)rrealismo. Na abordagem de Schollhammer, na literatura brasileira existem duas vertentes fundamentais: a literatura modernista e experimental, e a literatura (neo)rrealista politica, ideologica ou socialmente engajada[26]. De acordo com Schollhammer, na literatura brasileira predomina a tradição realista, e dessa vertente a ficção policial também não se escapa. Este novo realismo é o realismo do imediatismo, que foi introduzido nas artes pela média, internet e novos meios de comunicação, que permitem um súbito acesso às informações. Por outro lado, esse realismo deixou de tender para representações globais e totais sobre a temática abordada. A literatura policial brasileira tem a peculiaridade de não tentar procurar soluções mais abrangentes para os problemas da sociedade em que foi concebida. A solução dos crimes, apesar de se refletirem sobre a sociedade, é um desfecho do imediatismo. A conclusão da obra policial, em geral, não traz consigo uma revisão transformadora e tranquilizadora da sociedade, não tem solução generalizadora, só local, pontual e isolada. Se bem que o criminoso seja punido, esta punição não se expande para a sociedade inteira em que o crime foi gerido porque é a própria sociedade que, sendo imoral, o impede. Não existe ordem que se possa restabelecer.

[24] Vide Reimão 2005: 20-22.

[25] Schollhammer 2013: 84.

[26] Vide Schollhammer 2009: 55-56.

I.3. A história da ficção policial brasileira

A literatura brasileira, que desde o seu surgimento seguia as tendências principais da literatura europeia (maioritariamente portuguesa, francesa e inglesa) e em parte norte-americana, na segunda metade do século XIX não implantou as novas tendências pioneiras da literatura policial estrangeira. Na altura, autores como Edgar Allen Poe, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton não deixaram a sua marca na literatura nacional.

Apesar deste facto, Flávio Moreira da Costa menciona quatro contos da viragem do século XIX-XX como precursores da ficção policial: *O enfermeiro*, de Machado de Assis, um conto com clima *noir*, *A mágoa que rala*, desenvolvido a partir de histórias retiradas de jornais por Lima Barreto, *A aventura de Rosendo Moura*, de João do Rio, perto do conto de terror, e *O crime* de Olavo Bilac, um conto criminal de culpa e consciência[27]. "Tem, cada um deles, um traço, uma tendência, uma «levada», […] do que viria a se desenvolver no gênero policial"[28].

Mas, fora destes antecedentes, no desenvolvimento e dispersão do subgénero chamado romance enigma ou romance policial clássico da Época de Ouro (no período entre guerras), autores internacionalmente conhecidos como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Margery Allingham, entre outros, não exercem influência sobre a literatura brasileira.

É neste contexto literário que em 1920 nasce a primeira narrativa policial, *O Mistério*. A técnica da narração e a temática demonstram um caráter lúdico, jocoso. A obra foi concebida por quatro autores, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, Viriato Corrêa, e saiu através do jornal *A Folha* como romance folhetim. "[C]ada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor deveria continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizadora final"[29], diz Sandra Reimão e acrescenta que isso deu um caráter de irresponsabilidade, de brinquedo à obra[30]. O primeiro policial brasileiro tem peculiaridades que lhe conferem um caráter de tal maneira irónico que até se considera uma caricatura dos policiais estrangeiros. Dado que a literatura brasileira na altura não se apresenta recetiva ao género policial, o caráter irónico, caricatural da obra que mostra um profundo conhecimento do género, torna evidente

[27] Vide Costa: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=192.

[28] Costa: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=192.

[29] Reimão 2005: 7.

[30] Vide Reimão 2005: 7.

que os intelectuais brasileiros dos anos 1920 tinham conhecimentos bem elaborados acerca da literatura policial estrangeira.

O Mistério ironiza o género policial através da estrutura, figura principal, enredo e desfecho do romance. A figura principal, o detetive Major Mello Bandeira, é uma "figura relacionada à literatura policial europeia: é descrito como o 'Sherlock da cidade' o que é «motivo de situações cômicas»"[31]. Este Sherlock procura ser uma máquina de raciocinar, como os seus colegas europeus, mas falha sempre. Tenta usar métodos científicos que nunca resultam, por isso, é alvo da crítica irónica dos seus colegas, e no fim, suicida-se, motivo atípico do policial. O desfecho do romance foge igualmente às regras: o vítima não foi morto pelo acusado, mesmo assim, o sistema jurídico identifica um cúmplice deste. Resumindo,

> "*O mistério* ironiza a literatura policial enigma clássica. E auto-ironiza-se perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente seus recursos. Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa"[32].

No Brasil, a partir dos anos 1930, com o desenvolvimento radical da economia surgem novas condições sociais, uma urbanização desprovida de qualquer planeamento e organização o que teve como consequência uma desigualdade acompanhada por uma grande tensão social. A nível da literatura, essa violência social teve representação no romance de 30 ou no regionalismo nordestino, e os autores da temática da violência não consideram a ficção policial um género adequado para tratar problemas sociais.

Em contrapartida, nesta mesma altura, as editoras mostram-se mais abertas para a introdução do género com uma grande importação de policiais de enigma ingleses e *hard-boiled* americanos e europeus, portanto, vêm na ficção policial um género exclusivamente de entretenimento. Por razões sócio-económicas (o aumento do poder de compra e medidas políticas para o desenvolvimento da educação), entre os anos 1930 e 1950 há um grande *boom* editorial no Brasil. É nesta época que surgem grandes editoras como Globo, Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, entre outras, e aparecem coleções organizadas por editores, escritores e tradutores. Entre 1930 e 1940, as coleções de ficção policial mais importantes são a *Amarela* e a *Máscara Negra* que incluem grande número de traduções de nomes como Conan Doyle, Edgar Wallace, A. Christie, Dashiel Hammet, Georges

[31] Reimão 2005: 7.

[32] Idem: 10.

Simenon[33]. Estas obras são consumidas, maioritariamente, por um público menos letrado, e consideradas como literatura de entretenimento do povo.

A nível nacional, merece um destaque o escritor Carlos Medeiros e Albuquerque que durante as décadas de 1920-30 "tentou criar uma ficção policial brasileira; porém, a semente plantada por ele não vingou; apesar do esforço de continuadores como Jerônimo Monteiro e, principalmente, Luiz Lopes Coelho"[34]. Medeiros e Albuquerque publica vários contos, por exemplo, na sua coleção *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932) cujo denominador comum é o crime moralmente justificável, um tema peculiarmente brasileiro que mais tarde se enraíza na literatura policial.

Em 1943, Roger Bastide no Diário de S. Paulo faz uma observação considerável sobre o futuro possível da ficção policial brasileira:

> "[n]ão há um Simenon nem um Conan Doyle brasileiro. [Mas] [...] há a possibilidade de um romance brasileiro. Que devesse, no entanto, está visto, tomar formas diferentes dos romances europeus ou norte-americanos. Poderia mesmo incluir *um elemento de caricatura* [itálico nosso] destes romances"[35].

Renée W. Craig-Odders, 50 anos mais tarde, concorda com Bastide quando fala sobre o policial brasileiro: "detective fiction remains a marginalized genre quite often manifested as parody, farce and satire"[36]. Sandra Reimão, recentemente, em 2014, sublinha a mesma característica prevalecente da ficção policial brasileira que exacerba e amplia "o cômico, e que os recursos cômicos aumentados se tornam veículos para sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais, bem como para assinalar que, em solos brasileiros, essas regras precisam ser alteradas"[37].

De acordo com Sandra Reimão, as alterações referidas podem ser distinguidas em dois grupos: tipos de detetive e tipos de desfecho[38]. Os detetives classificam-se conforme o subgénero em que aparecem: detetive do policial clássico ou enigma, e detetive do romance *hard-boiled* ou *noir*. No Brasil, o detetive clássico deixa de ser uma máquina de raciocinar, e ganha certas características pessoais que o desmitificam. Em contrapartida com Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, têm

[33] Vide Nielsen 2007: 68.

[34] Nielsen 2007: 67.

[35] Bastide apud Reimão 2014: 16.

[36] Craig-Odders apud Comellas: 52.

[37] Reimão 2014: 16.

[38] Reimão 2005: 10-19.

"limitações vivenciais-culturais"[39] ou "ideológicas pequeno-burguesas"[40], e em vários casos são anti-heróis, anti-detetives[41]. No romance *hard-boiled* ou *noir*, o detetive brasileiro é uma paródia do seu homólogo americano: ou são exageradamente rudes, sem recursos financeiros e sem sucesso com as mulheres, vivendo no limiar entre o crime e as entidades jurídicas, ou tentam evitar o uso da violência durante a investigação, e são "raros exemplos de integridade e incorruptibilidade"[42]. A nível do desfecho[43], um dos elementos essenciais é a corrupção das autoridades que tem como consequência o crime impune e a justiça com as próprias mãos[44]. O crime moralmente justificável é uma referência à brutalidade da sociedade brasileira e à incapacidade das autoridades, junto com a culpabilidade levada ao limite[45]. As características acima assinaladas demonstram um meio sócio-cultural extremista onde não há heroísmo, onde as autoridades não se apresentam melhores do que o próprio mundo do crime, e onde não há esperança na força da revelação do crime que possa transformar a sociedade, ou pelo menos exercer influência positiva sobre ela. Por conseguinte, o tom da crítica da sociedade terá de ganhar distanciamento irónico, satírico ou parodístico. Não há melhor prova disso do que *O mistério*, o primeiro romance policial brasileiro.

Os anos 1950 não trouxeram produção significativa. Mesmo assim, Amelia S. Simpson destaca uma peculiaridade que, na opinião da investigadora, caracteriza a ficção policial brasileira a partir desta década: os autores brasileiros "do not make a point of distinguishing between the classic model and the hard-boiled"[46]. O que se deteta na ficção policial de dois autores de renome da época: Ronnie Wells (pseudónimo de Jerônimo Monteiro) com *As aventuras de Dick Peter* (uma série que começou em 1937), e Luiz Lopes Coelho com a sua primeira colectânea de *A morte no envelope: contos policiais* (1957) a que na década seguinte seguem mais dois livros de contos: *O homem que matava quadros (*1961) e *A ideia de matar Belina* (1968)[47]. O denominador comum entre os dois

[39] Reimão 2005: 11.

[40] Idem: 11.

[41] Por exemplo o cabo Turíbeo e o delegado Dr. Nonato em *O mistério do fiscal dos canos (*1982) e em *Assassinato do casal de velhos* (1985) de Glauco Rodrigues Corrêa. Vide Reimão 2005: 20.

[42] Por exemplo o dr. Leite em *Um candelabro apaga uma vida* e em *Não pôde o mais fez o menos.* Luiz Lopes Coelho: *A morte no envelope (*1957). Remião 2005: 20.

[43] Vide Reimão 2005: 19-22.

[44] Por exemplo em *Crime na Baía Sul* (1986) de Glauco Rodrigues Corrêa. Vide Reimão 2005: 21.

[45] Por exemplo em *Um candelabro apaga uma vida* e em *Não pôde o mais fez o menos.* Luiz Lopes Coelho: *A morte no envelope (*1957). Vide Reimão 2005: 20.

[46] Simpson 1990: 67.

[47] A recente re-edição das três colectâneas do autor: Luiz Lopes Coelho: *Contos reunidos*, Editora SESI-SP, São Paulo, 2017.

autores é o que Simpson observa: a figura do detetive segue os modelos do policial clássico, o do detetive de enigma que resolve o crime através de raciocínio, mas ao mesmo tempo conhece perfeitamente o mundo da violência urbana e o do crime organizado do *hard-boiled* americano. Portanto, a literatura brasileira mais uma vez apresenta desrespeitar as regras canonizadas dos subgéneros do policial.

Os anos 1960 significam uma cesura importante na história do policial brasileiro. Ainda se continua com a linha das décadas anteriores que trabalha com os estereótipos dos policial clássico e *hard-boiled*, mas é nesta década — no meio sócio-político da revolução de 1964 a que me referi no subcapítulo I. 1. — que surge um novo estilo policial, o primeiro que conseguiu definir-se como nacional: o estilo brutalista[48] de Rubem Fonseca e dos seus seguidores.

Entre os romances que seguem as regras dos policiais clássicos e *hard-boiled* europeus e norte-americanos, merecem o destaque *O Mistério dos MMM* (1962) de dez autores, uma réplica do método narrativo de *O Mistério* de 1920; *Parada proibida* (1967) de Carlos de Souza que se considera o primeiro *hard-boiled* brasileiro seguindo os exemplos de Raymond Chandler e Dashiell Hammett; e o *Quem matou Pacífico?* (1969) de Maria Alice Barroso que, apesar de ser policial enigma, tem um detetive que não é uma máquina de raciocínio porque "mescla à razão a intuição e o misticismo"[49].

O surgimento do estilo brutalista ou "realismo feroz"[50] ou "realismo sujo"[51] é uma necessidade urgente no contexto literário brasileiro. No olhar de Schollhammer, o romance (neo)rrealista e naturalista — o clássico romance regional — deixa de conseguir expressar a nova realidade urbana que exige tanto uma nova forma quanto uma nova temática. A nova temática inclui temas que até então são excluídos pela elite intelectual: sexo, miséria, violência, loucura. A nova linguagem literária também se confronta com essa exclusão e concebe a brutalidade linguística que se tornou o único meio possível de expressar essa nova temática[52].

---

[48] "Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona sul… A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual: dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário do Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase-crônicas do seminário carioca *O Pasquim*." Bosi 1977: 18.

[49] Reimão 2005: 11.

[50] Cândido apud Comellas 2014: 54.

[51] Ribeiro Fortuna apud Comellas 2014: 54.

[52] Vide Schollhammer 2013: 92.

A primeira obra de ficção policial de estilo brutalista é uma coletânea de contos de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, que saiu no ano de 1963, e com que o autor renovou a prosa nacional através da temática e linguagem da violência. Nos seus contos, Fonseca reflete sobre a vida marginal dos subúrbios das grandes cidades, e tenta superar o realismo memorialista ou documentário.

> "[C]ria um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu «realismo marginal»"[53].

Também cria um novo tipo de criminoso "para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade"[54].

Com a sua obra de estreia, Fonseca marcou o estilo dos seus contemporâneos: o contista Dalton Trevisan, escritor da "crueza humana"[55] nos seus livros de conto *Morte na praça* (1964), *Cemitério de Elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965); Sérgio Sant'Anna na sua primeira colectânea *O assassino* (1969), e outros como Roberto Drummond, Ignácio de Loyola Brandão, João Gilberto Noll.

Os anos 1970 e 1980 podem ser considerados, por um lado, a continuação daquilo que a década de 1960 marcou: estilo brutalista, o *hard-boiled* implantado em solo brasileiro. No entanto, a nível temático aparece uma novidade: ao lado das representações de conflitos sociais, surge o tema da luta contra a repressão político-social, como Schollhammer observa[56].

O teórico brasileiro enumera três tendências literárias — emergentes ou já existentes — na década de 1970. A primeira nova tendência é "a prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e clandestinidade"[57]. As obras destacadas desta linha temática não se podem considerar romances propriamente policiais, mas são representações literárias da violência. *A casa de vidro* (1979) de Ivan Ângelo é uma forte reflexão sobre a violência múltipla na sociedade, enquanto *O calor das coisas* (1980) de Nélida Piñon destaca a preocupação pelo abuso e manipulação políticas da linguagem. A segunda tendência, talvez mais destacável como tendência emergente da década de 1970, é o realismo documentário inspirado em reportagens e documentários, que se concentra na

[53] Schollhammer 2007: 35.

[54] Idem: 37.

[55] Schollhammer 2013: 90.

[56] Idem: 89.

[57] Idem: 90.

violência da polícia. Desta linha temática nasce o romance-reportagem descrito por Simpson como derivado "from the popular national literary tradition of the crônica and exploit the reader's appetite for sensationalism, as well as respond to current concerns about Brazilian society"[58]. Esta literatura deixa de ser ficção, e, de acordo com Natalia Jakovkis, "se afirma como verdad"[59]. Destacam-se duas obras de José Louzeiro: *Lúcia Flávio, o passageiro da agonia* (1976, crónicas) e *Pixote, a lei dos mais fracos* (1981, roteiro de filme). A terceira tendência é o estilo brutalista acima referido que emergiu na década anterior e que até à nossa contemporaneidade está presente na literatura brasileira. Rubem Fonseca, o autor que merece o maior destaque na década, desenvolve o estilo pelo mesmo fundado em várias obras, como no romance *O caso Morel* (1973), na coletânea de contos *Feliz Ano Novo* (1975) e nos romances da década de 1980: *A grande arte* (1983) e *Bufo e Spallanzani* (1985). *O caso Morel* aproxima-se do realismo documentário aplicando a nova técnica de misturar elementos de diário, relatórios policiais, citações apócrifas, cartas etc. A nível da solução do crime, quebra também com as tradições do género: deixa em aberto o desfecho afirmando que existem só diferentes narrações e versões, mas não há uma única solução. A colectânea *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca foi acusada de ser pornográfica e proibida pela censura[60]. Mas o conceito da pornografia ganha um sentido diferente no contexto da obra: significa escrever sobre a classe social dominada que a crítica não permitia, e a linguagem aplicada tornou-se considerada inaceitável, uma "violência verbal"[61] contra a elite criticada. *A grande arte* é uma obra-prima acentuadamente destacável na história da ficção policial brasileira, sendo considerada o alicerce do *boom* do policial brasileiro contemporâneo, facto que tem vários aspetos[62]. O romance trata duas tramas básicas: encontrar "o limite humano de desvendar sentidos"[63], e o mundo do crime socialmente dividido, onde existem crimes legalizadamente cometidos pela elite da sociedade e outros pelas camadas da sociedade mais baixas sempre perseguidas. O crime ficará irresolúvel devido à estrutura extremamente corrupta da sociedade.

O *boom* que Rubem Fonseca iniciou com *A grande arte* trouxe uma grande produção a partir da década de 1990, o que é observável até ao presente. Nas últimas três décadas têm surgido nomes de destaque com uma grande variedade de estilos, temas, formas e subgéneros. De acordo com

[58] Simpson 1990: 80.

[59] Jacovkis 101.

[60] Schollhammer 2007: 35.

[61] Idem: 35.

[62] Jacovkis 2007: 102.

[63] Reimão 2005: 23.

Schollhammer, a Geração 00 "está em metamorfose ambulante"[64], os seus escritores são "diferentes entre si"[65], mas é comum neles um certo tipo de eclectismo. Na opinião do teórico, este desenvolvimento (neo)rrealista pretende

> "relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora, […] [e] conjuga as ambições de ser «referencial», sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, «engajado», sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios"[66].

Ao mesmo tempo que a literatura testemunhal vai ganhando espaço, aparece uma autora (auto)considerada a herdeira da prosa brutalista de Rubem Fonseca. Patrícia Melo estreia-se com *Acqua Toffana* (1994), um conjunto de duas novelas, obra experimental que tratarei no capítulo II. A apresentação do submundo carioca encontrou a sua forma no romance de formação negativo que aparece nas obras *O Matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Mundo perdido* (2007). No entanto, destaca-se uma diferença notável entre a prosa de Fonseca e de Melo: na obra de Melo "o tema da violência não impõe limites, os atos violentos não conhecem uma fronteira ética"[67] e as personagens da autora são "meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade"[68].

Nos anos de 1990, três grandes editoras nacionais descobrem que a edição da ficção policial poderia ser um negócio rentável. A Editora Record saiu com a Coleção Negra, a Editora Nova Fronteira com a Primeira Página, e a maior entre elas, a Companhia das Letras, com duas séries policiais: Literatura ou Morte e Série Policial. Para a Literatura ou Morte convidam vários autores para escreverem policiais envolvendo personalidades do mundo literário, por exemplo: *Medo de Sade* de Bernardo de Carvalho*, Borges e os orangotangos eternos* de Luis Fernando Veríssimo e *O doente Molière* de Rubem Fonseca[69]. Na Série Policial saíram, entre outros, os romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza, um dos autores com a maior produção literária detetivesca. Desde o seu primeiro romance, *O silêncio da chuva* (1997), uma das características mais típicas da escrita deste

[64] Schollhammer 2009: 147.

[65] Idem: 147.

[66] Idem: 54.

[67] Idem: 42.

[68] Idem: 43.

[69] Vide Reimão 2005: 26.

autor é uma "certa ambiguidade nos desfechos"[70], a "falta de interpretação unívoca"[71]. Em *Vento sudoeste* (1999) existe uma solução final oficial para o assassínio de uma jovem, mas esta não corresponde à opinião do delegado Espinoza — detetive dos romances de Garcia-Roza — cuja própria versão era demasiado fantasiosa. Por seu lado, a obra *Perseguido* (2004), analisado no capítulo II., deixa aberta a questão fundamental da ficção policial: quem é o perseguido e o perseguidor, o criminoso e a vítima.

Para completar a plateia brasileira de séries policiais, é preciso mencionar a colectânea de contos *noir, Rio Noir* (2014), organizados por Tony Bellotto. A série *Noir* é uma iniciativa da Akashic Books, uma editora de Nova Iorque que publicou uma série de policiais *noir* de escritores conhecidos tendo como cenários cidades imponentes[72].

No policial brasileiro contemporâneo existem três detetives marcantes com personalidades distintivas, mas também com algumas características tipicamente brasileiras. A primeira figura-policial protagonista e talvez mais famosa é o detetive Mandrake de Rubem Fonseca. Nasce em *A grande arte*, e volta em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei do meu charuto* (1997) e em *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005). A sua figura situa-se na classe média brasileira, e apesar de simpatizar com as classes mais baixas, não representa a voz destas. Apresenta uma forte e severa crítica para com a sua própria classe, mas é consciente de que uma grande mudança social será impossível. A figura já mencionada de Garcia-Roza, o delegado Espinoza, é uma mescla de um detetive de policial enigma e *hard-boiled*. Protagoniza os romances, trabalha racionalmente e sem violência, é honesto, mas não é génio, nem máquina de raciocínio. A terceira figura de detetive é Bellini, do autor Tony Bellotto, que aparece nos romances *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997), entre outros. É uma figura cética, amargurada, envolvida em histórias amorosas e tão pouco metódica que recorre a forças esotéricas se não houver métodos racionais na solução do crime. As figuras-detetives, na observação de Sandra Reimão, coincidem no facto de possuírem características com base de ideias próprias do povo brasileiro: misticismo, sensualidade, ginga, malícia, limitação intelectual[73]. E esta diferença apresenta-se, na maioria dos casos, "pelo viés

[70] Reimão 2014: 27.

[71] Reimão 2005: 25.

[72] Vide https://literaturapolicial.com/2015/01/16/rio-noir-com-espirito-de-flamengo-mas-com-o-time-do-vasco/ (último acesso em 12. 02. 2019.) A série *Noir* tinha saído em outras cidades também como Londres, Paris, Havana, Barcelona e Roma.

[73] Reimão 2014: 30.

cômico"[74]. O que reflete, mais uma vez, as observações feitas por Roger Bastide, Craig-Odders e a própria Sandra Reimão sobre o caráter cómico, irónico, satírico da ficção policial brasileira.

Existe ainda um nome muito recente na área da ficção policial que, pela sua temática, merece um destaque: Raphael Montes com três romances policiais e uma colectânea de contos. *Suicidas* (2012), o seu livro de estreia a que seguiram *Os dias perfeitos* (2014), *Jantar secreto* (2016) e a colectânea *O vilarejo* (2015), tornam-se peculiares pela escolha do meio social em que o autor desenvolve os crimes. A obra do jovem autor é uma nova autodeterminação cruel da juventude perdida, sufocada e transtornada da classe média brasileira que, através de crimes, apresenta uma severa crítica para com a sua própria classe. Na obra de Montes não existe transgressão de classes, e a classe mais abastada representa o meio mais perigoso para si própria e para a sociedade inteira.

Conclui-se que a ficção policial brasileira se tem tornado o género literário da verbalização do crime, com forte crítica e engajamento social, transgredindo o limite entre literatura erudita e literatura popular, criando um enorme leque temático, estilístico e genérico.

[74] Reimão 2014: 30.

II. Os subgéneros da ficção policial brasileira contemporânea

II.1. Aspetos formais do género do romance policial

II.1.1. Ficção policial: revisão da abordagem teórica

> "La novela policiaca, por su parte, no se ha mantenido tampoco estable e inmutable a lo largo del tiempo, como una parcela inmutable definida y delimitada. Más bien al contrario, ha tenido múltiples transformaciones, ha traspasado las barreras convencionales entre géneros y categorías literarias y ha cruzado incluso las tradicionales fronteras nacionales.[75]"

O romance policial, nos aproximadamente cento e cinquenta anos da sua história, produziu aspetos formais e temáticos tão diversos que concebeu várias linhas estéticas, formais e escolas de teorização até divergentes, cujos membros muitas vezes são autores da ficção policial. Por conseguinte, existem diversas definições do próprio género policial. A definição mais generalizada foi concebida por José F. Colmeiro que observa que "entendemos por novela policíaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado"[76]. A abordagem de Colmeiro coincide com a de Tzvetan Todorov que estabelece a regra básica do romance policial no facto de "[o] romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima"[77]. Existem definições que propõem mais detalhes como requisitos fundamentais do género, como a de John Scaggs. A sua abordagem coincide em algumas características com a de Todorov e Colmeiro, quando observa que desde Agatha Christie até ao presente as regras básicas da narrativa policial não sofreram alterações: existe uma investigação onde um detetive investiga um crime. Mas Scaggs destaca mais dois desígnios: deteta-se uma tensão temporária entre o criminoso e o detetive, e no desfecho da obra o detetive desvenda a personagem do criminoso perante a justiça[78].

Ao longo do desenvolvimento do género, as diferentes abordagens teóricas apresentam diversos e até contraditórios requisitos que caracterizam a narrativa policial de cada época. Na altura da Golden Age, em 1928 e 1929, dois autores e teóricos, S. S. Van Dine no seu *Twenty Rules for*

[75] Colmeiro 1994a: 16.

[76] Colmeiro 1994b: 55.

[77] Todorov 2006: 100.

[78] Vide Scaggs 2005: 11.

Writing Detective Stories[79] e Roland A. Knox em *Ten Commandments or Decalogue*[80] foram os primeiros que se lembraram de descrever e até prescrever as regras do género para os seus autores. o Detection Club[81] foi fundado em 1930 por vários autores de policial, Knox, Christie, Chesterton, Sayers, entre outros, para definirem as regras do fair play do policial que incluíam, entre outras, oferecer a possibilidade ao leitor de este chegar à conclusão e descobrir o crime sem a ajuda do narrador, e prescrever que a solução do crime excluísse qualquer meio metafísico, sobrenatural ou apoio do acaso.

Raymond Chandler, no seu ensaio *The Simple Art of Murder* em 1949[82] sobre o *hard-boiled* americano, estabelece as regras do novo policial diferentemente dos seus antecedentes europeus. Para Chandler, história e protagonistas terão de ser verosímeis e realísticos, a obra terá de possuir uma estrutura simples e uma solução única possível. Destaca a importância da aventura que o leitor terá de poder gozar, e uma das diferenças mais sublinhadas entre o policial clássico e o *hard-boiled* é que o criminoso terá de ser castigado, não só por razões morais, mas para não deixar o desfecho da aventura em aberto[83]. Por conseguinte, o *hard-boiled* deixa de respeitar a moral e a ordem estabelecidas e cumpridas pela sociedade dominada pela classe média, e o detetive perde o papel de restabelecer a ordem perdida.

Tzvetan Todorov, na sua *Tipologia do romance policial* em 1968, distingue o policial clássico do romance negro[84] de maneira a estabelecer homologia entre o autor/culpado e o leitor/detetive[85]. De acordo com o teórico, a nível da aquisição das informações sobre a narrativa existe homologia entre os quatro elementos da escrita e leitura: o autor possui as mesmas informações que o culpado, e existe a mesma homologia entre o leitor e o detetive. Contudo, a maior inovação da sua teoria é descobrir a importância da dupla história da ficção policial, aplicando os termos da fábula e trama importadas da teoria do formalismo russo dos anos 1920. De acordo com Todorov, a ficção policial deve apresentar duas histórias ao longo da narração: a fábula, a primeira história que representa o passado, a história do crime, e a trama, a narrativa do processo da descoberta da fábula, a investigação do crime.

---

[79] Vide Keszthelyi 1979: 61 (tradução nossa).

[80] Idem: 61.

[81] Scaggs 2005: 27.

[82] Vide Keszthelyi 1979: 83 (tradução nossa).

[83] Idem: 83-84.

[84] Termo aplicado por Todorov que coincide com o *hard-boiled*.

[85] Vide Todorov 2006: 101.

Ronald Barthes concebe a teoria dos cinco códigos que formam uma rede de informações que organizam a textura de todas as obras literárias. No caso do texto policial destaca o predomínio do código hermenêutico, o código do enigma, da intriga, que considera o código preponderante na ficção policial. Na sua obra analítica *S/Z*, em 1970, descreve pormenorizadamente as dez etapas do funcionamento do código hermenêutico desde a tematização e formulação do enigma, através do equívoco, suspense, resposta parcial, até à decifração do enigma[86]. Barthes, de modo semelhante aos seus colegas no início do século XX, apresenta um modelo rigoroso para a análise da estrutura da ficção policial através da definição e caracterização do código hermenêutico.

O teórico húngaro contemporâneo Tamás Bényei, na sua obra *Rejtélyes rend* (Ordem misteriosa) de 2000 afirma que se podem estabelecer essencialmente duas categorias da ficção policial: a ficção policial clássica e o romance antidetetive ou antipolicial[87]. As obras restantes são subgéneros que se organizam dentro desta categorização bipolar. Bényei emprega o conceito do horizonte de expectativas do leitor na caracterização das duas categorias. No caso da ficção clássica, o horizonte de expectativas é unificado, e a compreensão realiza-se de maneira óbvia através da fusão de horizontes entre leitor e obra. O mundo é epistemologicamente descritível na sua totalidade, por conseguinte, o romance policial clássico tem uma visão positivista sobre o mundo em que foi concebido. Por outro lado, a leitura da ficção antidetetive revela que o nosso horizonte de expectativas não é unificado, que "os componentes «estéticos» e «culturais» têm efeito contrário durante o processo da leitura"[88]. O romance antidetetive interpreta-se ontologicamente apontando para questões fundamentais do próprio existir. Desconstrói o pensamento totalitário, e não corresponde com o horizonte de espectativas do leitor, ou seja, o leitor consciencializa-se de que é impossível conhecer o mundo e resolver os problemas do ser humano. O leitor da ficção antidetetive ou pós-moderna procura provas para o colapso do romance policial clássico, e através dessa procura, através da leitura do antipolicial, quer evidenciar o caos estabelecido à sua volta. Por conseguinte, a ficção antidetetivesca poder-se-á caracterizar como ficção pós-moderna. De acordo com o teórico húngaro, elementos próprios do romance pós-moderno como a abordagem paródica, a tolerância irónica e a autorreflexividade também se apresentam na ficção policial antidetetive. Afirma que tanto no romance pós-moderno como na ficção policial contemporânea não se deteta nenhum processo de democratização, nem se fala sobre teorias de centro e periferia, mas fala-se sobre "a dualidade básica

[86] Vide Barthes 2002: 209-210.

[87] O termo aplicado pelo teórico húngaro corresponde com o termo *hard-boiled*. Bényei 2000: 15-16.

[88] Bényei 2000: 36 (tradução nossa).

da abordagem pós-moderna da tradição: a da tolerância irónica que considera a própria tradição como matéria-prima, no entanto não lhe falta a abordagem crítica para com a tradição elaborada"[89].

José F. Colmeiro, na sua revisão crítica das teorias da ficção policial[90], dá uma abordagem das seguintes perspetivas: (1) distinção entre literatura culta e subliteratura ou literatura popular, (2) subgéneros da narrativa policial: tipos e arquétipos[91], (3) gramática ou estruturação da ficção detetivesca. Colmeiro sugere duas abordagens, uma diacrónica e outra sincrónica para a situação do género policial nas coordenadas da literatura culta e popular. Através de um estudo diacrónico, a inscrição de uma obra literária em qualquer um destes dois grupos antitéticos "no puede ser concluyente ni definitiva puesto que frecuentemente su pertenencia a uno u outro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado"[92]. Com a análise sincrónica chega-se a uma conclusão similar: existe uma crescente transgressão de fronteiras entre os dois polos distintos em que se elabora "una estrategia crítica capaz de contemplar la obra literaria (culta o popular) como un fenómeno especificamente literario (artístico)"[93]. Colmeiro propõe um esquema organizador para as distintas obras literárias dentro do amplo espectro da produção literária onde as "obras de signo más claramente «popular» y «culto»"[94] se situam nos extremos desse espectro,

> "mientras entre ambos polos se irán situando aquellas obras que en mayor o menor grado de intensidad se acercan o alejan de los mismos. La línea divisoria literatura/subliteratura no se ha de situar entonces en el invisible límite entre ambos grupos, sino que atravesará oblicuamente la totalidad del espectro literário"[95].

Resumindo, Colmeiro não chega a abnegar a existência da categorização dicotómica das obras literárias pela divisão literatura/subliteratura, mas propõe uma abordagem crítica menos rígida que sugere "contemplar la obra literaria (culta o popular) como un fenómeno específicamente literario (artístico)"[96]. De acordo com Colmeiro, a gramática da ficção policial estrutura-se por uma série de dicotomias. Primeiro, voltando para a distinção fábula/trama de Todorov, Colmeiro constata que

---

[89] Bényei 2000: 51 (tradução nossa).

[90] *Poética de la novela policiaca*. Colmeiro 1994: 21-84.

[91] Tratarei no subcapítulo II.1.2.

[92] Colmeiro 1994: 26.

[93] Idem: 28.

[94] Idem: 30.

[95] Idem: 31.

[96] Idem: 28.

existe um antagonismo que forma "una estructura dual básica[97]" da narrativa policial. Os dois componentes deste antagonismo efectuam-se, por um lado, na oposição entre o criminoso e a vítima, por outro lado, entre o criminoso e o investigador. Entre o criminoso e a vítima regista-se a narrativa do crime ou, pelo termo de Todorov, a fábula e entre o criminoso e o investigador forma-se a narrativa da história da investigação ou trama (sjuzet)[98]. Esta estrutura narrativa dualista da ficção policial desenvolve a segunda dicotomia apresentada por Colmeiro: o antagonismo entre a investigação do detetive e a do leitor. A primeira é a história da investigação (a narrativa do detetive), a segunda é o discurso dela (a reorganização da narrativa pelo leitor, seguindo os sinais do narrador)[99].

> "A través del «discurso» presentado por el narrador, el lector sigue los pasos del detective, pero su investigación por definición no puede ser igual a la del investigador ya que la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece al lector nunca coinciden plenamente en la novela policiaca. De hecho, todos los diferentes puntos de vista utilizados en la novela policiaca se caracterizan por la crucial separación existente entre narrador e investigador"[100].

Colmeiro destaca que esta separação se observa em todos os tipos de narração policial: tanto na autodiegética como na homo- ou heterodiegética. Os narradores da ficção policial são sempre autorrestritos, e nunca são completamente fidedignos, pelo facto de que "siempre comunican al lector menos de lo que teóricamente «saben» o puenden contemplar por su privilegiada posición"[101]. As duas dicotomias apresentadas (história do crime e história da investigação/investigação do detetive e investigação do leitor) geram o terceiro antagonismo da ficção policial, a distinção dos dois elementos constituintes básicos do romance policial: a narrativa do crime ("toda novela policiaca gira alrededor de una temática criminal"[102]) e a narrativa do discurso ("el relato policiaco no ha de narrar meramente una investigación sino debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector"[103]). As duas narrativas, como as duas investigações, poderão convergir no desfecho da obra, mas nunca se confundirão. As três dicotomias apresentadas por Colmeiro

[97] Colmeiro 1994: 73.

[98] Vide Colmeiro 1994: 73.

[99] Idem: 75-76.

[100] Colmeiro 1994: 76.

[101] Idem: 77.

[102] Idem: 77.

[103] Idem: 77-78.

destacam o caráter fortemente dualista da narrativa detetivesca que o teórico explica com a função peculiar que o código hermenéutico desempenha na ficção policial. De acordo com ele, a função "principal que cumple el código hermenéutico es la de despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita, y mantenerlo por cierto tiempo a la espectativa de su resolución o desenlace"[104]. Existe uma diferença fundamental a nível do funcionamento do código hermenêutico no romance policial clássico e no *hard-boiled*, principalmente na vertente contemporânea[105]. No desfecho da narrativa clássica deteta-se uma convergência mais forte das duas narrativas do que no *hard-boiled*, isto é, a narrativa do crime/investigação do detetive e a narrativa do discurso/ investigação do leitor (por conseguinte, a interpretação do leitor e detetive) aproximam-se mais na vertente clássica. No entanto, no *hard-boiled* contemporâneo, como apresentarei na análise dos romances, pode ocorrer a eliminação parcial ou total da convergência das narrativas, apresentando aos leitores obras abertas, sem o cumprimento da última exigência do código hermenêutico descrito por Barthes: a decifração do enigma[106].

II.1.2. As duas vertentes principais do género: romance policial clássico e *hard-boiled*

Os teóricos concordam em distinguir as duas vertentes principais que correspondem ao desenvolvimento histórico do género, apresentando distintas características que, embora em diferentes proporções, presenceiam toda a ficção detetivesca: o romance policial clássico (as designações diferem por teórico[107]) e o *hard-boiled*[108] (designado também com diferentes sinónimos[109]). A teoria da ficção policial regista várias subcategorias, mas em todas elas se deteta a distinção bipolar acima apresentada. A maior parte das subcategorias ou subgéneros deriva da segunda vertente.

---

[104] Colmeiro 1994: 78.

[105] Em que entendo a produção literária desde os anos 1990, como apresentei no capítulo 1.II.

[106] Vide Barthes 1990: 209-210.

[107] Romance enigma, Todorov 1968: 95; mystery and detective fiction, Scaggs 2005: 3; crime novel, termo inventado por Raymond Chandler, apud Pepper 2010: 140.

[108] Termo inventado por Raymond Chandler, apud Pepper 2010: 140.

[109] Romance negro ou *noir*, termo derivado do filme noir, depois aplicado por vários teóricos, entre eles Todorov, Todorov 1968: 98; pós-modernista, Bényei, entre outros, Bényei 2000: 32; romance antipolicial, idem 2000: 13; police novel, Symons 1972: 173.

Apesar de Todorov afirmar que "o género policial não se subdivide em espécies, apenas apresenta formas historicamente diferentes"[110], o teórico búlgaro faz uma distinção cronológica, e caracteriza os subgéneros conforme as estruturas que apresentam. Os dois pilares da sua abordagem são a distinção estrutural fábula-trama[111] e a orientação da narração. O teórico búlgaro distingue as duas espécies principais da ficção policial conforme a temporalidade da narração da fábula e da trama. No romance policial clássico existe uma distinção temporária entre as duas narrações, uma vez que "a narrativa [...] superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do Drama que levam a ele"[112]. Todavia, o romance negro funde as duas histórias, consequentemente a narrativa coincide com a ação, ou seja, a primeira história não antecede a segunda[113]. Todorov observa que para além das duas principais vertentes existe uma terceira categoria que chega a amalgamar as características essenciais do policial clássico e do *hard-boiled*: o romance de suspense, em que se mantêm as duas histórias, a do passado e a do presente, com a segunda no foco da narração em que recai a curiosidade do leitor[114]. Dentro da terceira série define dois subtipos: a história do detetive vulnerável onde o detetive "está integrado no universo das demais personagens, ao invés de ser um observador independente"[115], e a história do suspeito-detetive onde as suspeitas se inclinam para uma personagem da narrativa que deverá provar a sua inocência desvendando o verdadeiro criminoso[116].

José F. Colmeiro apresenta uma crítica sobre as categorias estabelecidas por Todorov destacando as contradições fundamentais da sua categorização. Na opinião de Colmeiro, "en la descripción de Todorov se confunden las diversas estructuras narrativas que originan los subgéneros policiacos"[117], por conseguinte, as estruturas determinadas pelo teórico búlgaro não se apresentam constantes ao longo da história da ficção policial. Na abordagem de Colmeiro, o critério que distingue os dois subgéneros policiais alicerça-se na problemática das fórmulas narrativas que se organizam em torno de dois elementos complementários: a ordem ética e estética[118].

---

[110] Todorov 1968: 93.

[111] Introduzida no capítulo II.1.1.

[112] Todorov 1968: 95-96.

[113] Vide Todorov 2006: 98.

[114] Idem: 102-103.

[115] Todorov 2006: 103.

[116] Vide Todorov 2006: 103.

[117] Colmeiro 1994: 45.

[118] Vide Colmeiro 1994: 57.

> "Podemos definir una y otra tendencia por la peculiar relación que se establece entre el plano ético (la actitud del individuo frente a la sociedad como problema moral) y el plano estético (la presentación del rompecabezas como problema formal) a través de unas fórmulas determinadas […]. Estas fórmulas sintetizan la particular alquimia creada por la postura ética y el juego estético que plantea cada obra particular"[119].

A ficção policial clássica trata o crime como um jogo estético onde o componente ético está sempre presente, mas sempre ao serviço do elemento central, do jogo estético:

> "[a]llí, la fórmula del juego deductivo, la investigación de la acción criminal, está fundamentada en la oposición radical entre los princípios del Bien y del Mal, simbolizados en las figuras antagónicas del investigador y del criminal […]. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado"[120].

Em contrapartida, na ficção policial *hard-boiled* verifica-se uma inversão dos princípios éticos e estéticos. Mantém-se a função do jogo estético (suspense, mistério, genialidade do detetive, etc.) como temática da narrativa, mas "su importancia queda ahora desplazada o reducida con respecto al compontente ético, que tiende a ocupar generlamente un lugar predominante"[121]. O Bom e o Mal aparecem relativizados na sociedade em que se perdeu a fé e confiança, e o detetive, pelos seus princípios éticos, envolve-se intrinsecamente na investigação. Segundo Colmeiro, a meio caminho entre as duas principais vertentes, encontra-se uma terceira subcategoria menos difundida: a ficção policial psicológica ou costumbrista. "Esta corriente se caracteriza especialmente por el énfasis que pone en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción.[122]" Esta categoria apresenta alguns desígnios da vertente *hard-boiled*: tratar questões da problemática social e moral, tentar reconstruir a ordem da sociedade, e o elemento de enigma ocupa um segundo plano na narrativa. Mas a ficção policial psicológica distingue-se do *hard-boiled* nos seguintes aspetos: apresenta uma maior interiorização das personagens e uma descrição ambiental mais pormenorizada (quer da natureza, quer da sociedade) o que terá como consequência um ritmo narrativo mais lento, não tem o poder corrosivo e a dureza da narrativa e da linguagem do *hard-boiled*, por conseguinte, a sua crítica social é menos feroz, e a figura do investigador não

[119] Colmeiro 1994: 57-58.

[120] Idem: 59-60.

[121] Idem: 61.

[122] Idem: 64.

corresponde com o homem duro marginal do *hard-boiled*, mas apresenta-se como um ser humano, um pequeno-burguês, um típico anti-herói[123].

Partindo da teoria de Barthes sobre o predomínio do código hermenêutico, Bényei afirma que esta característica se deteta exclusivamente no policial clássico[124]. No remate do policial clássico esse predomínio elimina-se. Existe uma solução possível, uma única interpretação que fecha todas as outras existentes. Por esta razão, o texto do romance policial clássico é um cânone fechado, autocrata, hermenêutico que possui um significado preexistente que terá de ser descoberto, decifrado pelo detetive e pelo leitor[125]. No entanto, o romance *hard-boiled* é um texto aberto, não-canonizado, com várias saídas, interpretações possíveis que deixam a obra aberta. O círculo hermenêutico não consegue decifrar o texto *hard-boiled*, não consegue resolver o imprevisto. Aplicando os termos de Wolfgang Iser, no caso da ficção policial clássica predomina o negative feedback loop[126] onde entre o input e output existe uma diferença mínima, e a estrutura, o sistema do texto fica equilibrado. No entanto, o positive feedback loop[127] age na ficção *hard-boiled*, e alternando o objetivo original do sistema (do texto) desequilibra-o e impossibilita a harmonização das informações.

De acordo com Bényei, a ficção policial clássica assenta numa abordagem epistemológica, e parte da premissa positivista e tranquilizadora para o leitor: é possível conhecer e descrever o mundo na sua totalidade, a dissolução da ordem é temporária e provisória, e não poderá corroer a ordem da sociedade. A desordem é local, particular, nunca total e global, por conseguinte, é possível restituir a ordem, o equilíbrio. O *hard-boiled*[128], em contrapartida, baseia-se na abordagem ontológica do mundo, questiona sobre a existência através de situar o ser humano dentro do seu mundo desconstruído, indescritível e impossível de descobrir. Nesse mundo não existe ordem, consequentemente não há reconstrução, só desconstrução.

---

[123] Colmeiro 1994: 64.

[124] Bényei 2000: 82.

[125] De acordo com Todorov, existe a mesma homologia entre o autor e o leitor que entre o culpado e o detetive. Todorov 2006: 101.

[126] O recursive looping elabora as informações recebidas, depois identifica as falhas do sistema, e no seguinte input tenta corrigi-las. Iser 2000: 87.

[127] Iser 2000: 87.

[128] O teórico húngaro considera ficção policial *hard-boiled* ficção antimetafísica porque "poder-se-ão ler como uma crítica desconstrutiva de princípios metafísicos, logocêntricos da ficção policial" (tradução nossa). Bényei 2000: 21.

II.2. Subgéneros temáticos do policial brasileiro contemporâneo

A delinquência e o crime funcionam como temática regular da narrativa policial, mas no caso da literatura brasileira, de acordo com Schollhammer:

> "[…] a violência tem tido uma presença na literatura moderna brasileira que não pode ser reduzida a uma extravagância nem a um gosto pela aberração. De modo contrário a violência parece ligada como elemento fundador da cultura nacional, e a literatura, além de participar na simbolização da violência, procura nela um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária"[129].

Schollhammer cita Vladimiro Ariel Dorfman quando fala sobre a presença histórica da violência na literatura brasileira. Na visão do teórico argentino-chileno a violência é "matéria própria da cultura latino-americana, sua verdadeira essência social e, em diferentes modalidades, o tema núcleo da sua literatura"[130]. A ficção policial brasileira concentra-se em narrar diacronica e sincronicamente a violência como elemento cultural essencial da sociedade brasileira concentrando-se em três áreas temáticas como a história, a sociedade e a arte, gerindo três subgéneros: romance policial histórico, social e artístico. Na narrativa policial histórica lê-se o processo diacrónico da formação da sociedade marcada pelo crime. O policial social aborda os mecanismos de funcionamento da sociedade brasileira contemporânea, as razões sociais, psicológicas e culturais da violência, na sua sincronia. O romance policial artístico, área de destaque da presente tese, concentra-se no processo de formação e reformulação do próprio género, nas questões da sua narrativa, e através da metatextualização da narrativa policial aborda a temática da desconstrução das próprias características do género.

Os textos apresentados pela presente tese apresentam, maioritariamente, a narrativa desconstrutivista e abordagem ontológica da vertente *hard-boiled* da ficção policial, sem apresentar exclusividade. Atributos do policial clássico também se detetam, em escala menor, e isso demonstra que a ficção policial brasileira apresenta construções híbridas.

Apresenta-se comum nas três temáticas debater questões sobre a (re)formulação contínua da sociedade e cultura brasileiras, e a abordagem ontológica da ficção *hard-boiled* não dá respostas certas às questões levantadas pelas obras, representando a ansiedade e inquietação que caracteriza a sociedade em permanente mudança radical.

---

[129] Schollhammer 2013: 84.

[130] Idem: 84-85.

II.2.1. O romance policial histórico

As obras tratadas, através da investigação de crimes situados em diferentes épocas históricas, não só repensam as épocas destacadas, mas revisam as tendências históricas que influenciam o contexto social da contemporaneidade brasileira. Através da ficcionalização da história desde novos aspetos, entram em diálogo com ela, e relativizando as prévias afirmações procuram respostas a questões da sociedade contemporânea da obra.

Na segunda metade do século XX, os objetivos e os métodos da ciência histórica sofreram grandes alterações. A historiografia pós-moderna, tanto nos seus processos quanto na abordagem, perdeu o caráter afirmativo das verdades históricas, e foi-se aproximando da ficção literária. Hayden White trata este processo como alteração dos mecanismos de abordagem afirmando que "las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios"[131]. Deixou de fazer sentido distinguir as diferentes denotações, os referentes da realidade a nível de serem considerados factos reais ou elementos imaginários. A abordagem de White chega à conclusão de que as novas teorias de apresentação histórica têm como base o facto de as fronteiras entre real e imaginário, histórico e ficcional se irem atenuando, chegando a classificar literatura e história métodos igualmente interpretativos do passado. Deste modo, desde a segunda metade do século XX parece desaparecer a distinção entre as duas abordagens, histórica e artística, chegando-se à conclusão de serem narrativas de uma interpretação pessoal, temporal, cultural, científica, etc. Aliás, todos os textos são geridos dentro de um contexto textual, narrativo, exercendo influência mútua.

Nos anos 80, Linda Hutcheon falou sobre a aproximação da representação histórica literária quando concebeu o conceito da *ficção historiográfica*:

> "[t]his kind of fiction […] not only is self-reflexively metafictional and parodic, but also makes a claim to some kind of (newly problematized) historical reference. It does not so much deny as contest the "truth" of reality and fiction - the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel."[132]

[131] White 1992: 12.

[132] Hutcheon 1988: 40.

De acordo com Huthceon, a ficção funciona tanto como uma construção humana sobre a realidade como a própria historiografia. Não existem reproduções fiéis da realidade, e a ficção pós-modernista deixa de construir afirmações sobre a realidade, descobrindo que a realidade não existe em si própria, só em construções da mente humana até paralelamente existentes.

Hutcheon aponta para uma outra transgressão de fronteiras do pós-modernismo que toca a temática da metaficção historiográfica, e dentro deste contexto, a ficção policial pós-moderna: a distinção entre cultura popular e cultura das elites. "Historiographic metafiction clearly acknowledges that it is a complex institutional and discursive network of elite, official, mass, popular cultures that postmodernism operates in"[133]. Resumindo, a metaficção historiográfica é uma área onde se destaca o caráter narrativo que se sobrepõe a distinções anteriores como histórico/literário e elite/popular. Este texto narrativo desempenha duas funções: funciona como narração de um elemento da realidade, neste caso de um acontecimento histórico, entretanto ele próprio é objeto de leituras possíveis.

Hutcheon destaca a parodização autorreflexiva da convenção como elemento fundamental da historiografia, ou como a teórica menciona, a arte do passado também. De acordo com a mesma:

> "[…] postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in *parodic ways* [itálico nosso], self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past"[134].

A abordagem da ficção histórica pós-moderna tem-se afastado das versões oficiais da historiografia do país, da cultura, da sociedade em que foi concebida. Não as nega, nem as aceita como verdades, mas constrói-as parodisticamente como uma das versões possíveis da interpretação do passado. A ficção policial histórica introduziu o viés irónico, cómico e satírico da parodização autorreflexiva da historiografia pós-moderna questionando as afirmações convencionais sobre o passado, desmistificando-as, desestabilizando a posição afirmativa das suas evidências.

A ficção policial histórica reconsidera a questão do centro e da periferia também. De acordo com Hutcheon, um dos maiores lugares comuns do discurso teórico contemporâneo é a noção do centro e da periferia. "[I]f one of worlds exists, then all possible worlds exist: historical plurality replaces atemporal eternal essence"[135]. A autora destaca que a pluralidade histórica tem como

[133] Hutcheon 1988: 21.

[134] Idem: 23.

[135] Idem: 58.

consequência a descentralização da cultura através da valorização do local e periférico. Segundo a mesma, "[a]nother form of this same move off-center is to be found in the contesting of centralization of culture through the valuing of the local and peripheral"[136]. No pós-moderno, a distinção dicotómica do local e periférico perde o seu sentido, e nesse contexto a sociedade brasileira está a re-autodefinir-se no *mapa mundi* histórico através da leitura do mundo, da literatura, da ficção. O Brasil, país colonizado durante aproximadamente quatro séculos em que desempenhou um papel periférico a vários níveis, inclusive a nível cultural, seguindo as tendências intelectuais principalmente europeias[137], sempre procurou a sua redefinição, a constituição da sua própria identidade cultural. O género literário da ficção policial, ganhando dimensões históricas, funciona como a historiografia da violência que define fortemente a sociedade brasileira. A observação de Alberto Mussa, "[…] o que define uma cidade é a história dos seus crimes"[138], está na linha da perspetiva de que a violência em todo o Brasil tem funcionado como uma força elementar e formadora da sociedade brasileira desde os meados do século XX até ao presente[139]. Através da verbalização histórico-literária da violência e crime, estes elementos inscrevem-se com maior força na historiografia do país, e a temática da violência no desenvolvimento histórico da sociedade brasileira, de acordo com Schollhammer, pode dinamizar mudanças sócioculturais[140].

No presente trabalho, apresentarei dois romances do subgénero da ficção policial histórica: *A primeira história do mundo* (2014) de Alberto Mussa e *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca.

A primeira história do mundo de Alberto Mussa leva-nos à história pré-colonial do Brasil considerando-a parte integrante da história da formação da sociedade profundamente impregnada pelo crime. A abordagem histórica de Mussa é irónica e paródica em que elementos extra-históricos (místicos, mitológicos etc.) se consideram igualmente importantes juntamente com os factos historicamente provados no processo de uma nova leitura do passado do país.

Agosto de Rubem Fonseca aborda um acontecimento histórico do Brasil do século XX: o atentado contra Carlos Lacerda, político oposicionista ao presidente Vargas e o suicídio do presidente. Em paralelo com a descrição dos acontecimentos históricos ocorre um crime ficcional, e

[136] Hutcheon 198: 60.

[137] Vide Capítulo I.

[138] Mussa 2011: 5.

[139] Vide Schollhammer 2013: 84.

[140] Vide Schollhammer 2007: 51.

durante as duas investigações desenha-se uma imagem sobre o Brasil altamente corrupto e caótico dos anos 1950, com fortes referências à época da edição do romance, o ano de 1990.

II.2.1.1. Alberto Mussa: *A primeira história do mundo*

No âmbito do seu projeto literário, Mussa pretende renarrar a história da cidade do Rio de Janeiro. Cada um dos cinco séculos será representado por um romance policial histórico, e *A primeira história do mundo* é a obra dedicada ao século XVI[141]. O objetivo do autor é "investigar a origem mitológica da sociedade brasileira nada heróica"[142], chegando a recriar novas alternativas históricas e mitológicas[143] não só para a cidade, mas através dela para o desenvolvimento de toda a sociedade brasileira.

O enredo baseia-se num facto histórico: o primeiro assassínio cometido na cidade em 1567, a morte dum serralheiro, Francisco da Costa que foi assassinado por oito flechas. Tendo feito os trabalhos de investigação, as autoridades do século XVI chegam à conclusão de não poderem acusar ninguém, e o crime ficou desvendado. Aqui termina a história documentada por autos, depoimentos, testemunhos e provas contemporâneos, e começa a ficção de Mussa.

O narrador extradiegético e omnisciente — e contemporâneo do leitor da obra — desempenha o papel de um comissário que decide abrir um novo julgamento. Conhece toda a documentação da época, enumera referências históricas e historiográficas, mas não se conforma com as fontes escritas, por conseguinte, recorre a mitologias pré-coloniais: lendas, crenças, tradições e religiões indígenas. Durante o processo da investigação, os elementos historicamente arguidos e a mitologia índia misturam-se, e o narrador atribui-lhes credibilidade, veracidade e valor histórico iguais.

Depois de um longo processo de investigação, o narrador-investigador consegue desvendar o crime com 450 anos de atraso. O serralheiro foi morto por uma tribo de bororós, o que só se percebe

---

[141] "«A Primeira História do Mundo» é o terceiro trabalho do projeto de Mussa de recontar a história do Rio por meio de cinco romances policiais, um para cada século da história carioca. «O projeto reúne coisas das quais gosto muito. Eu tenho necessidade de me afastar do presente, não consigo criar uma voz coerente que esteja muito próxima de mim. E também gosto muito do lado cerebral das histórias policiais», explica Mussa." Almeida: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1469997-romance-de-alberto-mussa-investiga-primeiro-assassinato-do-rio.shtml

[142] Gurgel: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470001-critica-mito-e-genero-policial-dialogam-em-livro-de-alberto-mussa.shtml.

[143] "Em «A Primeira História do Mundo», de Alberto Mussa, o narrador tem um objetivo claro, que vai além de esclarecer a autoria do primeiro crime ocorrido em terras cariocas. Trata-se de investigar a origem mitológica da sociedade na qual, ao contrário do que acredita o senso comum, convenções ou acordos — tácitos ou explícitos — serviam apenas para encobrir a ordem frágil e, às vezes, pontuada de heroísmo". Almeida: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470001-critica-mito-e-genero-policial-dialogam-em-livro-de-alberto-mussa.shtml

conhecendo as tradições guerreiras da tal tribo. Este facto implica que o narrador contemporâneo deverá recorrer a tradições da cultura indígena pré-colonial, porque sem elas não há solução para os crimes de um passado que está a definir o presente da sociedade brasileira.

A peculiaridade da obra consiste no facto de ser uma paródia do género do policial histórico. Pretendo destacar três características para justificar o paródico do romance: primeiro, a personagem e posição do narrador; segundo, as referências intertextuais; terceiro, incursões ensaísticas (pseudo)científicas sobre a cultura indígena.

O narrador desempenha a função do investigador policial. É uma figura misteriosa, o que contradiz com as regras do policial: ele próprio não se revela, a única informação que o leitor recebe é que vive no início do século XXI. Não é personagem do enredo, nem é protagonista da sua própria trama — como é característico quer no caso dos policiais clássicos, quer no *hard-boiled* —, ele próprio não tem história, e situa-se fora dos dois tempos apresentados: o do enredo (diacrónico) e o da trama (sincrónico). A sua situação atemporal, a-histórica dá uma visão paródica ao romance: dedica-se ardidamente a detetar um crime ancestral de que a memória coletiva brasileira já se esqueceu, e que nunca foi considerado ter alguma importância. Mas na convicção do narrador é um acontecimento que marcou fortemente o futuro da cidade mais emblemática do país. Reconsidera e reavalia os factos históricos, e dá uma reviravolta à interpretação do passado brasileiro.

A obra tem fortes referentes intertextuais, para o narrador é importante posicionar a sua história e obra não só no contexto da ficção policial, mas mais abrangentemente, no contexto da literatura mundial. A nível da literatura policial tem duas referências: *O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie e *Os assassinatos da rua Morgue* de Edgar Allen Poe. O narrador estaca essas obras como excelentes exemplos para a dedução lógica dentro da linha do policial clássico, situando a sua obra dentro do género clássico, mas ao mesmo tempo afastando-a delas. Os alicerces da sua dedução lógica são os documentos históricos e as referências a lendas da mitologia indígena. Mas perto do desfecho da ficção o narrador revelará que grande parte desse conhecimento científico foi inventado por ele, consequentemente ele próprio descredibiliza as suas fontes, ironiza os seus processos, e chega a desconstruir os alicerces da sua argumentação:

> "[c]omo as notícias sobre os antigos brasileiros são quase sempre vagas e precárias, tomei imensas liberdades nas exegeses míticas e etnográficas do material indígena. Não passam, portanto, de literatura, e não devem ser consideradas fora desse âmbito — ainda que eu tinha respeitado certo princípio estético tupi. Também são minhas todas as teorias etimológicas que alguns especialistas talvez julguem controversas"[144].

[144] Mussa 2014: 227-228.

Enfrenta-se aqui o questionamento da originalidade das fontes a vários níveis: os documentos históricos perdem o seu valor uma vez que não serviram para o desvendamento do crime, e os argumentos extra-históricos revelam-se invenções do narrador o que lhes tira a veracidade. Segundo Hutcheon, o questionamento da originalidade é a interrogação de todas as afirmações da humanidade[145], entre elas, a do passado. Na obra de Mussa, a indagação da originalidade apresenta-se como um jogo irónico com a historiografia e as versões literárias de um passado.

No entanto, a referência intertextual mais destacável é à *Divina Comédia* de Dante. Numa referência metatextual o narrador afirma que foi acusado de copiar a estrutura do *Inferno*:

> "[a] essa altura o leitor já deve ter percebido a impressionante coincidência: cada um dos nove primeiros suspeitos pode ser associado a um dos círculos do inferno, consoante a concepção de Dante Alighieri, exposta na *Comédia* […], [c]ríticos severos me acusaram de ter distorcido fontes ou mesmo forjado certos passos do processo, para poder montar uma narrativa que copiasse Dante. Enfrento qualquer tribunal para provar o contrário"[146].

Na *Comédia*, Dante reestrutura a sua sociedade, reavalia a sua Itália contemporânea e reposiciona as personagens da cultura clássica conforme a ideologia de um novo mundo humanista que está a ser formado à sua volta. *A primeira história do mundo* evoca ironicamente a obra dantesca. Mussa reestrutura a primeira história que deu início ao desenvolvimento de uma nova cultura, neste caso, da cultura brasileira. Todos os conhecimentos anteriores ao processo investigativo do narrador terão de ser repensados e reformulados para chegar à verdade: como se iniciou a história daquele Rio de Janeiro onde o narrador vive no início do século XXI. Dante e o narrador de Mussa apresentam uma revisão do passado, e através do questionamento de verdades da história reestruturam a sua contemporaneidade.

Contudo, a referência à obra dantesca é uma paródia que abrange a obra a dois níveis fundamentais: a nível estrutural e ideológico. De acordo com Hutcheon:

> "most of these postmodernist contradictory texts are also specifically parodic in their intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved. […] Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies"[147].

---

[145] "It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions." Hutcheon 1988: 11.

[146] Hutcheon 1988: 196.

[147] Idem: 11.

Mussa aplica tanto a incorporação (incorporates) como a alteração (challenges) do texto medieval na sua narrativa. O capítulo central, o terceiro, está organizado de acordo com a estrutura do *Inferno*, pelos nove mais um pecados fundamentais do ser humano: cada um dos dez acusados representa um defeito humano. No entanto, a incorporação da estrutura de Dante apresenta uma abordagem irónica. Na *Divina Comédia* desenha-se o nascimento de uma nova representação de uma sociedade inteira, a sociedade medieval italiana, que faz uma revisão da cultura da Antiguidade e chega até à sua contemporaneidade. Entretanto, na comunidade minúscula, pouco desenvolvida e primordial do Rio de Janeiro, recentemente fundada, a estrutura dantesca perfila-se numa microssociedade. O grande estilo, a imagem abrangente de uma sociedade complexa como a da Itália medieval encontra o seu homólogo profundamente ironizado e parodiado na estrutura de uma aldeia e de uma época ainda pouco significativa do Novo Mundo. Por último, enfrentamos em *A primeira história* uma profanação irónica da obra de Dante, uma vez que a obra medieval desempenha a função de um manual de instruções no processo metódico da investigação policial e da narração.[148]

O último aspeto paródico da obra de Mussa são as incursões ensaísticas (pseudo)científicas sobre a cultura indígena. O narrador assume que as suas afirmações sobre a temática pré-colonial são, na maioria, invenções que formam um jogo irónico com um passado sobre o qual nunca se chegará a ter certezas.

Resumindo, a revisão do passado através do jogo intelectual de uma investigação policial é uma paródia da abordagem clássica da história onde os factos documentados são considerados verídicos somente no caso de terem alicerces cientificamente provados. Mas em *A primeira história do mundo* de Alberto Mussa destabiliza essa convenção, e facto e invenção ganharão a mesma importância na argumentação sobre o passado e por conseguinte, na criação de uma nova alternativa para a mitologia brasileira. A valorização do não provado desequilibra a autoconfiança das afirmações históricas, e o Brasil enfrentará uma nova imagem de si próprio em que se questionam todas as enunciações prévias e questiona-se também um passado até ao momento canonizado.

II.2.1.2. Rubem Fonseca: *Agosto*

A teoria de Scaggs sobre os requisitos fundamentais da narrativa policial coincide com a de Todorov, quando Scaggs observa que desde Agatha Christie até ao presente as regras básicas da

[148] As dez personagens serão acusadas de cometerem o crime em consequência dos seus defeitos apresentados pelos círculos do *Inferno*, por conseguinte, o narrador elabora os passos do processo investigativo seguindo a estrutura temática da obra de Dante.

narrativa policial não sofreram alterações: existe uma investigação onde um detetive investiga um crime, deteta-se uma tensão temporária entre o criminoso e o detetive, e no desfecho da obra o detetive desvenda a personagem do criminoso perante a justiça[149]. A obra de Rubem Fonseca transgride estas regras fundamentais: enfrentam-se nela dois crimes diferentes (e outros relacionados com eles), um crime historicamente documentado, o atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, político oposicionista a Getúlio Vargas, e um crime ficcional, o assassinato de um empresário milionário, Paulo Gomes Aguiar. O facto de existirem dois crimes, duas investigações e dois núcleos investigadores (o detetive Mattos e a delegação policial) exige duas narrativas paralelas, o que demarca a estrutura deste romance dentro do seu género.

O primeiro assassinato que introduz o leitor à narrativa do crime ficcional sucede in medias res na primeira página: no dia 1 de agosto de 1954 Paulo Gomes Aguiar será cruelmente assassinado em sua casa. O detetive da polícia será o comissário Alberto Mattos, um profissional excelente e peculiar: verdadeiro intelectual e único homem honesto em todo o corpo policial.

Alguns dias depois, a 5 de agosto, ocorre o atentado contra Lacerda. O político fica ferido, mas o seu segurança pessoal, o major Rubens Vaz, é atingido mortalmente[150]. Este atentado desencadeia uma série de acontecimentos: levantamentos e manifestações contra Vargas, violência nas ruas, conspirações políticas por militares do Clube de Aeronáutica, que levam ao pedido de renúncia de Vargas[151]. O presidente, que nunca se conformou com a ideia da sua demissão, no dia 24 de agosto suicida-se[152].

As duas investigações ocorrem paralelamente e são narradas com uma técnica narrativa entrelaçada[153] que gera uma atmosfera cinematográfica. Esta técnica consegue criar a impressão de paralelismo e entrecruzamento dos acontecimentos, embora só no espaço interpretativo do leitor, uma vez que no espaço do enredo, os fios das duas narrativas poucas vezes se entrelaçam. Existe um único e importante cruzamento a nível das duas investigações: o comissário Mattos na maior parte da narrativa segue falsas pistas, acreditando que foi Gregório Fortunato, chefe da Guarda Pessoal do presidente (figura histórica) e mandante do atentado da rua Tonolero, que matou Paulo Gomes

[149] Vide Scaggs 2005: 11.

[150] Fonseca 2003: 61-63.

[151] Idem: 216.

[152] Idem: 269.

[153] Como Petar Petrov sublinha, as duas narrativas distinguem-se estilisticamente também: nota-se uma técnica de mistura de dois registos que resultam em interdiscursividade, num entrelaçamento estilístico. É o estilo jornalístico que caracteriza a narrativa do crime histórico, e a narrativa do crime ficcional designa-se por uma mistura de vários registros, socioletos como familiar, popular, marginal e culta. Petrov 2015: 315-316.

Aguiar também. Logo que Mattos se apercebe que estava enganado[154], os dois fios narrativos e investigativos desentrelaçam-se e as duas histórias continuam a desenvolver-se paralelamente até ao suicídio de Vargas.

A narrativa apresenta dois assassínios: um público e histórico, e um outro privado e ficcional, e no que diz respeito ao desvendamento dos dois crimes, enfrentamos diferenças e contrastes significativas.

Na narrativa do atentado rapidamente se identificam os cometedores do crime: o motorista de táxi Nelson Raimundo de Souza, o membro da Guarda Pessoal do presidente, Climério Euribes de Almeida, e o pistoleiro Alcino João do Nascimento, três personagens históricas. A estrutura narrativa da investigação deixa de seguir qualquer pista da ficção policial restringindo quase exclusivamente a informar o leitor sobre o andamento do inquérito, e apenas indiretamente, através das fontes da imprensa da época, de modo semelhante ao que aconteceu historicamente em 1954. Para além do que as fontes históricas narram, o narrador objetivo e alheio à história não adiciona outras informações, não tem hipóteses ou pressuposições. O delegado Pastor, encarregado da investigação, é uma figura quase alheia à narração, impessoal, com pouca presença textual. Se não existisse o outro crime, o privado e ficcional, *Agosto* nem se poderia designar como romance policial, mais bem caberia na categoria do jornalismo de investigação histórico.

O desfecho da investigação do crime histórico condiz com a teoria de Hayden White sobre o discurso histórico: na literatura e na historiografia pós-modernas deteta-se a dissolução da distinção entre discurso realista e ficcional, chegando a narrativas de interpretações pessoais, temporais, culturais, etc[155]. No caso de *Agosto*, a nível da interpretação dos acontecimentos históricos enfrentam-se duas abordagens: a dos leitores-personagens fictícios (Mattos, os delegados da polícia, os militares, os manifestantes, os cidadãos, etc.) que se informam através de documentos, depoimentos, notícias radiofónicas e jornalísticas sobre o atentado e investigações, e a abordagem dos leitores da obra de Rubem Fonseca, que fazem a sua leitura da narrativa dos ocorridos históricos através do romance. Tanto para o leitor ficcional do espaço da narrativa, como para o leitor de Rubem Fonseca a obra oferece as mesmas possibilidades de interpretação pessoal, cultural, sem buscar respostas a uma pergunta histórica até hoje sem resposta: se o presidente ou algum membro da família Vargas interveio no crime do atentado. Portanto, a nível da investigação dos

[154] Fonseca 2003: 243.

[155] Vide White 1992: 12.

acontecimentos históricos a obra ficará aberta, transgredindo a regra da ficção policial sobre o desvendamento da personagem do criminoso perante a justiça[156], ou pelo menos perante o leitor.

Na narração do assassínio privado e fictício de Paulo Gomes Aguiar, o leitor do romance e o comissário Mattos seguem pistas distintas. O leitor recebe todas as informações sobre o assassinato logo no primeiro terço da obra em que se desvenda que o homicídio foi encomendado pela mulher da vítima, Luciana Gomes Aguiar e pelo seu amante. No entanto, no caso de Mattos a narrativa ocorre num suspense demorado, e o delegado só se apercebe sobre as personagens dos criminosos perto do final da obra — e este suspense narrativo aniquila Mattos impossibilitando o desvendamento dos assassinos perante a justiça.

Deteta-se um hiato no espaço da narração do crime ficcional: perante o leitor do romance e perante Mattos desvenda-se o crime, mas a polícia nunca descobre o verdadeiro criminoso. A incompetência das autoridades confronta-se com as aptidões do comissário, e essa perfeição humana e profissional tornam-no no único homem justo, verdadeiro, como Raymond Chandler diz, "[h]e is the hero; he is everything"[157]. Mattos trabalha contra todas as formas da injustiça social. De acordo com Scaggs "hard-boiled fiction highlights the injustice of a society in which money is perceived to buy justice, further emphasising the inequities of both the dominant social order and the private eye's attempts to maintain it"[158]. A particularidade da figura do comissário consiste no facto de que este tenta defender uma ordem social em cuja existência deixou de acreditar. De acordo com a observação de Colmeiro sobre a sociedade apresentada pelo *hard-boiled*, esta

> "se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos […] y la corrupción de la policía […], lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia" [159].

A contradição em que o protagonista vive e trabalha consta nos dois códigos éticos divergentes: a moral do detetive e a imoralidade da sociedade em que vive. Mattos, pelo código ético inscrito na sua personagem-detetive nunca se torna anti-herói, comum no caso dos detetives *hard-boiled*[160]. O

---

[156] Vide Scaggs 2005: 11.

[157] Chandler apud Scaggs 2005: 59.

[158] Scaggs 2005: 63.

[159] Colmeiro 1994: 62.

[160] "El detetive «duro» es consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad y de su situación particular de marginado y perdedor dentro de ella (antihéroe)." Colmeiro 1994: 62-63.

comissário, por conseguinte, é uma figura da vertente hard-boiled que apresenta características do policial clássico também: acredita na lei e justiça apesar de serem estabelecidas e ao mesmo tempo violadas pela mesma sociedade. Uma figura detetivesca com valores éticos superiores ao seu contexto social, dentro do contexto do *hard-boiled* é incompreensível por esta sociedade que, consequentemente, é incapaz de perceber a sua atitude. O desfecho incompleto da obra, a falta do desvendamento dos crimes perante toda a sociedade é consequência deste antagonismo ético entre o herói e a sua sociedade que é incapaz de compreender e desvendar os crimes.

Agosto apresenta mais duas características peculiares como romance policial: o aspeto do espaço do crime histórico e o destino do detetive honesto.

O atentado da rua Tonolero é um crime histórico, mas no espaço da narrativa, apesar da sua extensão — ocupando quase metade da obra —, não se apresenta como crime de uma ficção policial. Restringe-se à apresentação dos acontecimentos documentados da época, criando um fundo histórico para o crime ficcional. A apresentação das personagens históricas, incluindo o presidente Vargas, corresponde com a observação de Lukács que afirma que uma figura histórica só pode desempenhar um papel secundário, e exclusivamente nas cenas históricas[161] para assegurar a veracidade dos acontecimentos. O crime policial é cometido no espaço privado e fictício onde ocorre o processo investigativo, e onde o leitor fica informado plenamente sobre os acontecimentos.

As duas narrativas apenas se entrelaçam na figura de Mattos no final da narrativa, pouco antes da sua morte. O comissário torna-se incapaz de ficar alheio aos acontecimentos históricos (às consequências do suicídio do presidente). Mattos, ideologicamente perturbado, profissional e pessoalmente honesto, mas alheio ao seu mundo, não consegue evitar o destino proporcionado a um indivíduo digno e imaculado numa sociedade visceralmente corrupta: "[o] mundo em que ele vivia era uma merda. O mundo inteiro era uma merda"[162]. Como Petar Petrov observa: "[é] neste ponto que se encontra também a mensagem um tanto apocalíptica do romance: para idealistas como o comissário Mattos não há lugar no contexto adverso e corrupto do Brasil de então; a sua morte surge como inevitável…"[163]. A figura que decide lutar contra este mundo fica sempre alheio o mesmo e terá de ser destruída. Segundo Petrov, "Mattos abandona a polícia num acto de suicídio simbólico e vingança contra um mundo adverso"[164].

---

[161] Uma personagem histórica "está incluid[a] de tal manera en la acción que sólo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su personalidad. Esta alcanza así una máxima y plena eficacia, siempre en la medida en que se ve ligada a los grandes acontecimientos de la historia". Lukács 1971: 48.

[162] Fonseca 2003: 218.

[163] Petrov 2015: 322.

[164] Idem: 322.

De acordo com o *Pós-Escrito a O Nome da Rosa,* em que Umberto Eco fala sobre a temporalidade do romance histórico: "nem sequer é necessário que o romance se desenvolva no passado, basta que não se desenvolva aqui e agora, e não falo do aqui e do agora, nem mesmo por alegoria"[165]. Na obra de Fonseca, a distância temporal e o contexto histórico-político dos anos 1990 estão de acordo com esse critério: a breve distância temporal não permite um alheamento entre a época narrada e a época do ato da narração. Paralelamente à proximidade temporal que não permite esse alheamento, enfrentamos uma forte reflexão, imediata e primária sobre a época do ato da narração (1990) também. Essa reflexão não é alegórica, como Eco exige. A posição do narrador em relação à interpretação dos factos históricos torna este romance peculiar dentro da obra do autor. Evita-se qualquer insinuação relativamente à responsabilidade da família Vargas no atentado, mas o narrador toma uma posição patente em relação às duas figuras históricas mais importantes: o presidente e o seu adversário, Lacerda. Vargas aparece como uma figura alheia à sua própria história, abandonada e enganada, e que pode contar com a compreensão e consentimento do narrador. Em contrapartida, a caracterização de Lacerda não exclui elementos irónicos. A única opinião que o narrador dá sobre ele aparece através da visão de um político fictício, Vítor Freitas, extremamente corrupto e personagem desagradável. No seu olhar, Lacerda é um político oportunista que aproveita todas as ocasiões para alcançar a sua meta: ganhar as eleições. As duas representações contraditórias destacam uma atitude pessoal em relação aos acontecimentos que tratarei mais aidante.

Para justificar a continuidade temporal da obra, observam-se elementos que provam que os acontecimentos do passado não se restringem ao tempo limitado pela narrativa, mas têm continuidade até ao presente da escrita do romance. Fonseca deixa vários fios narrativos em aberto: a polícia nunca saberá quem é o assassino de Paulo Gomes Aguiar e Mattos; não se desvendam os segredos do diário de Alice (uma das namoradas de Mattos); o conteúdo da pasta que Alzira Vargas, filha do presidente, tira do cofre do seu pai na manhã do suicídio fica no silêncio; etc. A obra, com estes fios narrativos inacabados, representa continuidade, as histórias contadas ultrapassam os limites da narrativa, concebendo uma metáfora para o continuísmo-Varguismo, a ideologia de Vargas que durante décadas orientou a política brasileira. Como Anelise Felipina Kehl observa: "*Agosto* não apresenta o passado como algo imobilizado, mas traz à tona também fatos que aconteceram no passado e que continuam acontecendo"[166]. Kehl chama a atenção para a estética da repetição presente

[165] Eco 1985: 62.

[166] Kehl 2003: 12.

na obra[167]: "[e]ssas repetições que ocorrem no nível estrutural, sejam eles gestos, palavras, coloquialismos, correspondem, no nível da história, ao eterno retorno do mesmo"[168] [169].

Por último, observando o tempo e espaço históricos representados pela obra, destaca-se a referência à regra imposta por Lukács sobre o objetivo do romance histórico. De acordo com o teórico, o "grande objetivo ficcional é […] mostrar a grandeza humana que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação"[170]. No entanto, na história e nas figuras históricas apresentadas pela obra não se deteta nenhuma grandeza humana, a história narrada não desperta nenhuma comoção coletiva — a menos que a desilusão profunda perante uma sociedade corrupta, violenta e estragada. Antes pelo contrário, como J. C. Guimarães observa, o romance trata-se "de ontologia, em último caso"[171]. Na visão do mesmo, na narrativa de Fonseca lê-se que o ser humano

> "é terrível e nada edificante… [e] revela-se literalmente uma excrescência pestilenta. Apesar de toda arrogância pueril, somos feitos de fezes, urina, suor, saliva, esperma, sangue e sei lá que outros fluídos nauseabundos. O que mais importa nessa constituição é o ser sensível, a matéria, o que não deixa de ser uma fatalidade. Esse, pelo menos, é o retrato que o naturalista tardio Rubem Fonseca pinta do homem"[172].

Na abordagem ontológica de *Agosto*, o ser humano aparece estragado e imoral, e por conseguinte, só é capaz de criar e gerir uma sociedade formada à sua imagem. Essa sociedade exclui tudo que é diferente dela, e o alheio terá de ser destruído. A grandeza humana do grande romance histórico acabou, e ficou o caos à volta do ser humano.

---

[167] O primeiro assassínio acontece na primeira página, o último na última página do romance, e o assassino é a mesma pessoa, e tanto Gomes Aguiar como Mattos vivem no oitavo andar do seu prédio. O número 8 posto no horizontal simboliza o infinito, o eterno retorno ao ponto de partida. Vide: Kehl 2003: 19.

[168] Kehl 2003: 19.

[169] Em consequência da continuidade da ideologia de Vargas detetada em *Agosto*, a obra trouxe consigo uma importante leitura extraliterária também. A nível político-ideológico o seu autor foi forte e desfavoravelmente criticado. Fonseca foi acusado de simpatizar com o Varguismo e assistir à martirização de Vargas. Gustavo Forero Quintero afirma que "o sistema segue andando pelos velhos caminhos da política tradicional e que ao parecer assim continuará sucedendo por um bom tempo". Quintero: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/6136. Considero a crítica da esquerda — que acusou o autor de ser antimarxista, liberal e apoiante do Varguismo — relevante uma vez que mostra o forte efeito ideológico-político e extra-artístico da obra.

[170] Lukács 1971: 55.

[171] Guimarães: http://acervo.revistabula.com/posts/livros/a-honestidade-como-ficcao.

[172] Idem.

II.2.1.3. Resumo comparatístico

A razão da seleção dos dois romances apresentados é o confrontamento de duas ficções policiais históricas profundamente diferentes que conseguem representar uma significativa variedade temática, narrativa, estrutural e abordagem histórica. Resumindo os principais aspetos das obras, justificar-se-á apresentar a comparação dos seguintes aspetos da narrativa policial: técnica narrativa distanciada no tempo ou paralela, funcionamento do código hermenêutico, a fusão dos horizontes de expectativas (no caso da narrativa policial abrange a questão do desvendamento do crime perante o leitor), a figura dos detetives, e a abordagem do acontecimento histórico narrado.

Na narrativa da literatura policial histórica o processo da investigação apresenta características parecidas com os processos da investigação histórica a nível da metodologia usada. Ambos procuram perceber um acontecimento do passado e usam métodos semelhantes: inquéritos, análises científicas de objetos, documentos, etc. Outra característica é o distanciamento temporal entre o momento da narração (a trama definida por Todorov[173]) e o momento do acontecimento analisado (a fábula na teoria de Todorov[174]). As duas obras partem de um rizoma temático comum: procurar as razões da violência palpável na história e no presente do país, mas de diferentes perspetivas temporais. No caso de *A primeira história do mundo* de Alberto Mussa que apresenta uma abordagem mais clássica, a investigação acontece no presente, enquanto o objeto da investigação se situa no passado, e a narração ganha uma direção contrária, partindo do presente para o passado, construindo uma versão sobre este. Já no que diz respeito ao romance *Agosto* de Rubem Fonseca não existe este distanciamento temporal entre os crimes cometidos e os processos de investigação, não se deteta a dupla narratividade de Todorov, apresentando uma característica fundamental da ficção policial *hard-boiled*: a narração paralela. As duas técnicas narrativas diferentes destacam as perspetivas contraditórias dos dois narradores. O narrador de *A primeira história do mundo* abre um horizonte histórico à violência, e a confrontação da sociedade com a sua própria história violenta com uma distância temporal de 450 anos oferece uma versão irónica, paródica deste passado. No entanto, *Agosto* aborda a questão da ontologia da violência contemporânea da narrativa, e a simultaneidade da violência e o gesto narrativo do questionamento ontológico não permitem afastamento temporal. A narração faz parte integrante dos acontecimentos violentos, e a perspetiva do narrador reflete a violência em que ela própria se forma.

[173] Vide Todorov 2006: 97.

[174] Idem: 97.

Sob o aspeto do funcionamento do código hermenêutico de Barthes, as duas obras apresentam características também contraditórias. No caso de Mussa, o código predominante é o do enigma, e o narrador e o leitor terão de passar por todas as etapas da decifração: formula-se a intriga e através do processo de vários equívocos e suspenses chega-se à solução. O texto de Mussa é um texto hermenêutico em que existe um desfecho equilibrado que consegue encontrar o significado preexistente, excluindo todas as outras hipóteses levantadas durante a narração. *Agosto*, em contrapartida, é um romance a vários níveis aberto que deixa a obra com diferentes saídas, e o leitor com incertezas, impossibilitando a reconciliação entre informações contraditórias. É um texto entrópico onde as informações dispersas nunca se organizam, por conseguinte, é impossível chegar a um desfecho harmónico.

Em *A primeira história do mundo*, o horizonte da obra e o do leitor, conforme os critérios do romance policial clássico, não se distanciam, e no desfecho, em princípio, produzem a fusão total de horizontes, uma vez que se desvenda o crime perante o leitor. A descrição do mundo da narrativa é totalizada, exuberante e exagerada, e dá-nos a visão da abordagem positivista do mundo afirmando que este mundo é epistemologicamente descritível, ou seja, um crime cometido há 450 anos é desvendável. Mas a visão positivista sobre a totalidade do mundo delineia-se através de um jogo cultural, de informações em parte falsas, inventadas pelo narrador. Por conseguinte, a visão positivista do mundo ganha um aspeto irónico que, por conseguinte, remove a obra da linha clássica dos policiais, uma vez que a ironização[175] dos factos históricos questiona a credibilidade dos mesmos[176]. Deste modo levanta-se a dúvida em relação ao horizonte de espectativas do leitor: se o processo da decifração do mundo da narrativa tem argumentos questionáveis a nível da sua veracidade, poder-se-á chegar à conclusão de este mundo ser epistemologicamente descritível? O aspeto irónico da obra é um processo que não aniquila totalmente, mas corrói a visão totalizante do mundo. No entanto, o mundo apresentado pela obra de Rubem Fonseca exclui qualquer pensamento totalitário, aqui não existe nenhuma harmonização entre os horizontes de espectativas. O desfecho consciencializa que não é possível conhecer nem o mundo, nem a história, ou restabelecer qualquer ordem. O texto evidencia o caos à volta do homem e as sua visão ontológica questiona a razão de

[175] A ironia e o cómico, como características nacionais da ficção policial, são tratados no capítulo I.3. com referência à Sandra Reimão que destaca este aspeto da ficção policial nacional.

[176] Pela definição de Colmeiro, a ficção policial clássica "posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes cientifistas y positivistas (la experimentación, el proceso inductivo y deductivo, la investigación), se inclina sin ningún lugar a dudas hacia el mantenimiento del *statu quo* social. Por su total confianza en la ley y el orden burgueses, y su defensa del bienestar de clase […] este subgénero de la novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social". Colmeiro 1994: 60. No entanto, a obra de Mussa foge a esses critérios estabelecidos por Colmeiro pela sua abordagem irónica: não se manifesta uma confiança total na lei e na ordem burguesas numa narrativa em que o narrador confessa inventar deliberadamente os seus argumentos inadequados, portanto, para manter o status quo da sua sociedade.

existir do ser humano. Resumindo, as duas obras apresentam características semelhantes a nível da possibilidade de harmonização de horizontes de espectativas, no entanto, com diferenças a nível da rejeição da fusão total daqueles. Enquanto a obra de Mussa oferece uma leitura irónica sobre o passado, em paralelo sugere o questionamento da credibilidade da sua própria visão. A perspetiva da ironia não chega a abnegar a existência de diferentes leituras do passado, apenas desestabiliza as afirmações convencionais e universalizantes sobre a história. Contudo, no romance de Fonseca manifesta-se uma abordagem mais radical negando a legitimidade de qualquer anunciação afirmativa sobre o passado.

Os dois romances apresentados exemplificam que no género policial, tradicionalmente considerado pela crítica literária como um género de diversão, e por conseguinte, de literatura de massas ou subliteratura, nas últimas três décadas tem surgido um maior interesse pela revisão e repensamento da história nacional. A narrativa policial contemporânea brasileira abre o espaço para inovações genéricas, estéticas e de abordagens históricas (desde o questionamento irónico de verdades afirmadas sobre o passado até à abnegação da existência de afirmações certas sobre a história), demonstrando que a ficção detetivesca se afastou da distinção dicotómica entre literatura e subliteratura. As novas perspetivas apresentadas tratam as questões levantadas nos romances independentemente de qualquer categorização estética clássica, formal, centrando-se num novo discurso sobre a revisão da formação da nação e da sua sociedade.

II.2.2. O romance policial social

Convencionou-se o termo romance policial social para designar uma categoria abrangente da ficção policial cuja temática aborda problemas sociais na contemporaneidade, apresentando uma diferença essencial entre a ficção policial histórica e social de pontos de vista diacrónico e sincrónico. O romance policial social inclui o (psico)*thriller*, o *hard-boiled*, entre outros, e a sua narrativa focaliza-se nos problemas sociais da contemporaneidade da obra, elemento mais presente no policial social do que nos outros dois subgéneros, sendo uma particularidade relativamente recente.

Na época de ouro do *hard-boiled*, entre os anos 1930 e 1960, autores e teóricos do subgénero concordaram em negar que a ficção *hard-boiled* fosse apropriada para representar conflitos sociais como (des)igualdade, direitos humanos, racismo, sexismo, etc. Donald Yates, na sua antologia *El cuento policial latinoamericano* descreve a ficção policial latino-americano dos anos 1960 como "la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia [que] se admiran y aceptan menos que en los

países anglosajones"[177]. Por esta razão, os autores desta época escreveram "evitando el contacto con la realidad"[178], direcionando a sua obra para um público "relativamente sofisticado"[179], e Yates afirmou que estes autores "nunca dejaron de ser falsos. Porque eran literarios"[180], e considerou escritores como Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Antonio Helú, Alberto Edwards como autores de uma prosa experimentalista e menos sensível a questões sociais.

O próprio Raymond Chandler admitiu em 1955, numa carta direcionada a Dale Warren que "ahora hay tipos que hablan de prosa y otros tipos que me dicen que yo tengo consciencia social. Philip Marlowe tiene tanta consciencia social como un caballo. Lo que tiene es una *consciencia personal* [itálico nosso], que es algo muy diferente"[181]. Mas essa "consciencia personal" levou alguns teóricos contemporâneos de Chandler, como Northrop Frey em 1957, a refletirem sobre a questão de que a "maldade de um assassínio não se considera como um ataque de um criminoso malvado contra a sociedade de virtudes, mas é a reflexão sobre a malvadez da própria sociedade"[182]. A observação de Julian Symons sobre a atitude social dos detetives e dos seus narradores e autores também prova uma inclinação para o surgimento, e mais tarde o desabrochamento da sensibilização do género para com os problemas da sociedade em que esta ficção policial se forma:

> "such social values demanded the solution of problems by a detective either amateur or professional. The attitudes of the new writers[183] were different. They wanted to combine popular entertainment with a study of *'people and problems'*, and often they felt that an investigator was out of place. […] The new writers were inclined to ask *Why rather then How*, and their Why was often concerned with the *psychological make-up* and *social background* of killer and killed [itálicos nossos]"[184].

Os atributos destacados a itálico apontam para o facto de que o subgénero *hard-boiled* tinha inclinação para as características que mais tarde trouxeram abertura e maior sensibilidade para com a representação das tensões sociais. A diferença essencial entre o *hard-boiled* dos anos 1950-60 e o género renascido nos finais do século XX deteta-se no papel que o empenho social desempenha na temática. Nas obras dos meados do século XX, os problemas apresentados serviram para estabelecer

[177] Yates apud Giardinelli 2013: 234.

[178] Idem: 235.

[179] Idem: 235.

[180] Idem: 235.

[181] Idem: 229.

[182] Frey apud Keszthelyi 1985: 194 (tradução nossa).

[183] Autores do *hard-boiled.*

[184] Symons 1972: 153-154.

um pano de fundo para que a narrativa fosse capaz de apresentar personagens e uma história fidedignas. Destaca-se a trama, o processo investigativo aventuroso do detetive, e entre os motivos do crime sobressaem o interesse político, o crime organizado (poder, dinheiro e mulher, "los tres móbiles"[185], como Giardinelli observa), e não se destacam os aspetos sociais, individuais e psicológicos do criminoso.

Desde os anos 1980, na literatura latino-americana surgem novas tendências. A crítica social tenuemente presente nos anos 1950-60 torna-se no elemento mais característico da ficção negra. O autor de policial mexicano, Paco Ignacio Taibo II aponta para este elemento como o mais essencial da ficção policial contemporânea afirmando que cada "país tiene su historia, pero todos confluyeron en la idea de que la narrativa policiaca podía ser la gran narrativa del fin del milenio en cuanto a la descripción de las sociedades en las que viven"[186]. De acordo com Taibo II, a temática do empenho social cada vez mais fortemente presente na ficção policial é capaz de tornar o género na narrativa contemporânea mais importante quanto ao tratamento dos problemas das sociedades latino-americanas. E a temática desta grande narrativa será a perda de confiança nas autoridades, na polícia que representa os interesses de uma ordem social altamente injusta, uma ordem política corrupta, económica e socialmente insensível.

A perda de confiança nas instituições sociais formou uma nova atitude narrativa: a narração comprometida, social e moralmente engajada. Citando Paco Ignacio Taibo II, na "América Latina […] es muy difícil encontrar un escritor que confíe en el sistema de su país. Casi nadie se fía del poder establecido, más bien se vive en constante sublevación frente a él, y aunque se quisiera modificarlo, es un hecho que se ha ido perdiendo la fe"[187]. Na opinião de Taibo II, a narrativa policial latino-americana desempenhará o papel do observador, registador e denunciador dos verdadeiros criminosos, e do defensor dos direitos humanos. Carlos Fuentes, ainda nos tempos primórdios do romance policial social, em 1980, na sua obra *La nueva novela hispanoamericana*, já descobriu esta função:

> "[e]l escritor, que invariablemente toma partido por la civilización contra la barbarie, que es el portavoz de quienes no pueden hacerse escuchar, que siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país. […] En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha

[185] Giardinelli 2013: 237.

[186] Taibo II apud Corrales: http://www.laondadigital.uy/LaOnda/412/C2.htm.

[187] Idem.

> sido la explotación […], el novelista individual se vio compelido a ser, simultaneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador."[188]

Mempo Giardinelli toma uma atitude diferente e peculiar falando sobre a corrupção e violência. De acordo com ele, a violência na literatura latino-americana — em contrapartida com a norte-americana onde o mal é natural, por conseguinte, mais aceitável — "son males coyunturales (no importa cuan larga sea la coyuntura), y jamás se aceptan como algo irremediable. O en todo caso se trata de hacer literatura para discutirlo"[189]. A crise social, moral e económica dos países latino-americanos não se pode enfrentar como um entrelaçamento circunstancial de factores desfavoráveis, como Giardinelli sugere. Antes pelo contrário, o escritor tem consciência de que a sociedade em que vive dispensa estruturalmente de todas as condições necessárias para a construção da estabilidade social, por diferentes razões como históricas, económicas, sociais, culturais etc. Desta forma, o autor latino-americano não dispõe de outros recursos senão a observação, a crítica, o portavozismo dos excluídos dos bens da sociedade, tendo consciência de que a sociedade refletida e denunciada ficará alheia e intacta perante as suas críticas e soluções sugeridas (quando as há) — consequentemente, a ficção policial social latino-americana não traz consigo nenhum cataclismo, nenhuma revolução social.

A figura do detetive da ficção *hard-boiled* desempenha uma função-chave na reflexão sobre a temática socialmente mais engajada da narrativa, os defeitos da sociedade apresentados. Por um lado, existe uma importante herança de características dos detetives dos meados do século XX: a personagem é um homem individual, em geral (quase) solitário, investigador profissional ou amador, fiel à lei, representante da justiça que deixa de trabalhar com a genialidade dos detetives clássicos como Sherlock Holmes, mas caso necessário, usa arma, é vulnerável, por conseguinte, emocional e/ou fisicamente pode correr perigo de morte. Por outro lado, o detetive do policial social contemporâneo, em comparação com a figura dos anos 1930-60, torna-se mais intelectual (o comissário Mattos em *Agosto*, o delegado Espinoza de Luiz Alfredo Garcia-Roza e o advogado-criminalista Mandrake de Rubem Fonseca, entre outros), trabalha com processos investigativos mais sofisticados, e é caracterizado por uma sensibilidade social mais forte. Pertence à classe média, consequentemente, representa os seus valores, mas ao mesmo tempo enfrenta uma situação esquizofrénica. Pertence a uma sociedade cujas leis respeita e pretende cumprir e fazer cumprir, mas enfrenta o facto de que a lei não se refere a todos com o mesmo vigor, e que as autoridades do seu

[188] Fuentes apud Giardinelli 2013: 233.

[189] Giardinelli 2013: 229.

país são instituições que servem os interesses dos privilegiados poderosos e corruptos. Este detetive vive, trabalha e faz a transmissão entre os dois mundos: o da elite e o dos excluídos dos bens e direitos civis e humanos. Sendo o único elemento que existe no limiar dos dois mundos, testemunha e compreende ansiosamente as razões da tensão social, e percebe as suas consequências. Entende o funcionamento da violência das classes dominadas, embora devido à sua profissão, e por razões morais, não possa nem pretenda defendê-las. Desempenha o papel do diagnosticador da sua sociedade esquizofrénica onde mesmo sendo membro das classes dominadoras, consegue observar e criticar a sua classe de uma perspetiva ao mesmo tempo interior e exterior. O detetive do policial social é a projeção alegórica deste mundo esquizofrénico. Os próprios autores da ficção detetivesca observam este facto como um dos desígnios mais característicos da sua obra. Para Garcia-Roza, pai do detetive mais famoso contemporâneo brasileiro, o delegado Espinoza é "uma figura um pouco falha, me parece estranha por ser *artificial* [itálico nosso]"[190]. Tony Bellotto, criador de Bellini, pondera que "[s]empre fica meio forçado esse negócio de detetive. Seria muito improvável a existência de um Bellini dentro da 'realidade' brasileira. Ele vive no universo da literatura, não na vida real"[191]. Isto é, a personagem justa, incorruptível, educada e instruída é uma figura idealizada, alheia à realidade social cujo domínio de competências termina na última página da narrativa, e que ficará sempre excluída da e pela sociedade.

Em consequência da atitude e do desempenho social da narrativa, a ficção policial social brasileira tem ganho uma nova característica: a distinção entre o romance policial transgressor e não-transgressor. Na temática da ficção não-transgressora o delinquente pertence à mesma classe ou camada social em que comete o crime. No *Inferno* de Patrícia Melo, por exemplo, o protagonista, Reizinho, líder dos traficantes, não ultrapassa as fronteiras sociais das favelas. Os crimes são cometidos contra os membros da própria classe, a dos mais carenciados. No *Acqua Toffana* da mesma autora, os assassinos das duas novelas são da mesma classe média em que as suas vítimas vivem — na primeira novela a proximidade entre assassino e vítima reduz-se ao mínimo possível, sendo marido e mulher, formando uma alegoria para a hostilidade intrínseca e de certa maneira íntima da classe média.

No que concerne aos romances transgressores, o delinquente e a sua vítima pertencem a diferentes classes da sociedade, e na maioria dos casos, existe uma enorme distância social, económica, cultural e física entre eles. O crime representa a transgressão das fronteiras que

---

[190] Almeida: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1123325-delegado-espinosa-firma-se-como-um-dos-poucos-herois-da-literatura-policial-brasileira.shtml

[191] Idem.

delineiam o espaço de cada classe social, e a peculiaridade para a qual o policial social transgressor aponta é, por um lado, que o rumo do crime deixa de funcionar de baixo para cima, por conseguinte, já não são as classes mais baixas estigmatizadas pelo crime, mas observa-se que na elite brasileira se deteta a mesma criminalidade, crueldade e pecado que pode direcionar-se tanto contra os membros da própria classe como contra as classes dominadas. No *Perseguido* de Garcia-Roza deteta-se uma dupla transgressão: Jonas, o jovem e pobre doente mental, significa igualmente perigo para a família do psiquiatra Dr. Nesse que o médico para a vida do jovem, e no desfecho da obra não se esclarecerá perante o leitor a personagem real do perpetrador. A outra particularidade é o facto de o crime ser o único denominador comum, ponto de encontro entre as classes sociais. A narrativa do policial social contemporâneo sugere que na sociedade brasileira não existe outra maneira de as classes distantes se aproximarem senão através da violência, no que, na grande maioria, se entende o extermínio do oposto, do inimigo da própria classe social.

II.2.2.1. Luiz Alfredo Garcia-Roza: *Perseguido*

A narrativa de *Perseguido*, conforme a índole do romance policial contemporâneo ou pós-moderno, para além de deixar vários fios narrativos inacabados, apresenta os dois atributos mais característicos do policial social brasileiro: (1) a transgressão de limites das classes sociais (2) o crime como único ponto de interação entre a elite e os marginais representados no contexto da obra.

O romance narra a história de Dr. Nesse, psiquiatra clínico e de um dos seus pacientes, Isidoro, (ou como se refere a si próprio, Jonas). A relação destes torna-se hostil quando o médico percebe que o doente faz observações sobre a sua vida, e invade a sua família. Jonas envolve-se com a filha mais velha da família, Letícia, que desaparece com ele durante alguns dias. Dr. Nesse, para afastar Letícia do rapaz, manda-o internar num lugar distante, onde o rapaz misteriosamente desaparece, e depois de alguns meses é suposto estar morto. Mais tarde desaparece a outra filha, Roberta, e sabe-se através da sua irmã que foi mandada para uma clínica para fazer um aborto. Letícia insiste em o pai do bebé ter sido Dr. Nesse. Roberta morre com uma sepsia, depois a mãe das duas irmãs será encontrada morta — pela autópsia verifica-se que foi assassinada com medicamentos psiquiátricos. Letícia teima que a sua mãe foi morta pelo pai, e em consequência de um colapso mental, mata Dr. Nesse, e será internada na clínica psiquiátrica onde este trabalhou.

As histórias narradas em três partes, com uma distância temporal aproximadamente de um ano, focalizam-se na relação entre Dr. Nesse e Jonas, médico e paciente, perseguido e perseguidor. No início da leitura, os papéis desempenhados na narrativa e na sociedade parecem óbvios, no

entanto, durante a leitura desequilibra-se esta estabilidade e surge a questão de quem serão os papéis do perseguido e do perseguidor.

Abordando a narrativa do ponto de vista social representado: temos que os dois protagonistas pertencem a dois estratos diferentes da sociedade brasileira, sendo Jonas um elemento excluído da classe média, que não tem passado nem relações, e praticamente sem existência, mas que penetra na vida de uma família burguesa. O seu existir reduz-se a uma ação: concluir o plano que elaborou contra Dr. Nesse e a sua família. Dr. Nesse constrói um plano semelhante, quer penetrar na vida do rapaz procurando uma solução terminal: matar Jonas. A obra deixa em aberto este fio narrativo, o leitor só tem suspeitas sobre a razão da morte do rapaz, mas em consequência do plano do seu aniquilamento, a família de Dr. Nesse desintegra-se, e no final, é destruída. Enfrentam-se dois planos paralelos e opostos: um cujo objetivo não ficará esclarecido na sua totalidade, mas em que, supostamente, se entende a intromissão da alta sociedade de um elemento excluído, e que terá como consequência a destruição de uma família, do núcleo (ao mesmo tempo simbólico) da ordem da sociedade brasileira. Em contrapartida, o objetivo do outro plano será óbvio: um membro da classe média-alta decide exterminar um indivíduo que considera alheio ao seu espaço físico e mental burguês.

Surge então a pergunta: quem é o perpetrador? Para a única sobrevivente das tragédias, Letícia, elemento da mesma elite, o papel de Dr. Nesse é ambivalente:

> "[m]eu pai odeia Jonas. Não importa que ele tenha morrido, o ódio continua o mesmo. Não sei qual o motivo, ele nunca falou nada a respeito. Mas qualquer que seja o motivo desse ódio, não acredito que meu pai chegasse a ponto de matar Jonas […]. Ou não quero acreditar nisso. É muito difícil para mim. Mas admito que ele indiretamente possa ter causado a morte do meu namorado"[192].

Portanto, um membro da classe média aniquila um indivíduo com a condição de esta morte ser assética, e para concluir o seu plano nem precisa de arma, bastará tocar esterilizadamente naquilo que não pertença ao seu espaço burguês para o levar à destruição total.

O Prólogo e as três Histórias narram-se de visões diferentes, o que induz uma estrutura fragmentada, e a alternância entre os pontos de vista diferentes (o do detetive Espinosa, do Dr. Nesse e do narrador sempre extradiegético e alheio à história) priva a narrativa de qualquer visão estabilizada. Para além disso, os vários fios narrativos, as suspeitas sem provas oferecem diferentes interpretações possíveis.

[192] Garcia-Roza 2003: 167.

De acordo com uma leitura sóciopsicológica possível, a figura de Jonas representará a consciência viva da sociedade brasileira, a psique da pobreza cuja única possibilidade de abordar as classes mais altas é através da infiltração, invasão. Todavia, paralelamente à doença psiquiátrica diagnosticada em Jonas, existe uma outra psicose, oculta perante e pela sociedade: a instabilidade mental de Dr. Nesse. O médico goza da proteção da sociedade, é rodeado e apoiado pelas instituições e autoridades, por conseguinte, é impossível chegar a uma diagnose médica que prove o seu estado psíquico. Na sociedade contemporânea brasileira apresentada pela narrativa estas posições opostas representam a psicose geral da sociedade onde a natureza do crime só se entende através de perturbações mentais. Examinando a questão da natureza do crime, e tendo em consideração as regras básicas da literatura policial (de qualquer das duas vertentes principais), Jonas não comete crimes, nem seria capaz de o fazer. O seu crime é a invasão da vida de uma família de uma classe donde ele é excluído, mas na perspetiva de Dr. Nesse isso considera-se um crime, uma vez que a consequência desse encontro desestabiliza a sua família, e descompõe a ordem imposta por ele. Na *História número três* Dr. Nesse expressa o seu medo visceral dos doentes mentais:

> "[s]empre se sentira profundamente devassado pelo olhar do doente mental, como se ele tivesse o poder de ver o médico por dentro, de percorrer o interior de seu corpo, de examinar cada órgão, cada recanto de sua interioridade corporal; outras vezes o olhar parecia trespassá-lo e ver além, como se diante desse olhar o corpo do médico se desmaterializasse e ficasse reduzido a uma névoa transparente."[193]

Enfrenta-se a materialização do medo psicológico e ao mesmo tempo social de Dr. Nesse como temor físico: esta personagem vive o olhar do seu paciente como uma invasão violenta e destruidora da sua existência corporal. O sentimento de medo físico do médico manifesta-se no espaço físico, geográfico da metrópole. A sociedade da metrópole moderna, no fim do século XX - início do século XXI é fortemente determinada pela coexistência e ao mesmo tempo contraexistência dos espaços físicos dos pobres e dos ricos. A reação da classe hegemónica a esta fragmentação, ambivalência e incerteza[194] é a violenta imposição da ordem prescrita pela mesma. Pelos valores e consideração da classe dominante, tudo o que não lhe pertence, é alheia e exterior à sociedade inteira, por conseguinte, na sua visão, a pobreza é uma ameaça alheia que vem de fora da sociedade. Como Baiocchi observa, a pobreza e o crime no Rio de Janeiro enfrentam-se de modo peculiar: "[i]nstead of a vision of the poor belonging to a specific place in the city, this was a vision of the city invaded

[193] Garcia-Roza 2003: 150.

[194] Pelos termos de David B. Clarke: "[a]mbivalence and fragmentary experience of modern city life". Clarke apud Jakovkis 2012: 80.

by an external threat"[195]. A alta burguesia brasileira distancia-se desse fenómeno através de uma mentalidade exclusivista: os espaços da cidade onde aquela classe não existe, são considerados simplesmente sítios não existentes. Paulo Jorge Ribeiro faz a observação de que a sociedade do Rio de Janeiro é "uma cultura de evitação enquanto *ethos* excludente da sociedade carioca contemporânea"[196]. A estrutura das urbes brasileiras produziu uma consciência urbana esquizofrénica: o burguês contemporâneo apaga da sua mente a miséria existente junto do seu espaço de existir, e é incapaz de executar o trabalho que Glen S. Close descreveu como "cognitive mapping"[197], o que significa "a kind of navigational aid"[198] na cidade. Dr. Nesse, o burguês da metrópole brasileira, é incapaz de tornar inteligível a sua própria cidade, o espaço que o rodeia. Não consegue, nem pretende inscrever no seu espaço físico, social, económico e cultural nada que exista fora do seu espaço.

No entanto, o aniquilamento da sua família demonstra as consequências da falha do seu "cognitive mapping". Se é verdade que a elite brasileira destrói o que a ameaça, a mesma também deixa de existir. Portanto, a sociedade fortemente fragmentada não pode excluir fatalmente nenhum elemento sem que as outras partículas dela também se danifiquem ou até se exterminem.

A outra leitura possível que a estrutura fragmentada da obra aberta oferece é a de que Jonas poderia considerar-se como um fantasma da mente de Dr. Nesse, um "aspecto intrigante […] do próprio médico"[199], e na opinião do delegado Espinoza existe a possibilidade de que "Jonas não passa de uma personagem de narrativas divergentes […]. Tem tanta realidade quanto um disco voador […]. Jonas tem sido uma sucessão de máscaras […]"[200]. Espinoza chega à conclusão de que "saber qual máscara tem alguma realidade material, […] é pura invenção das pessoas implicadas nos acontecimentos"[201].

A questão da (in)existência de Jonas reforça a ideia de duvidar a identidade possível do perseguidor. Se o rapaz é invenção do médico, então, é a manifestação do medo e sentimento de ameaça para a burguesia. Nesta leitura surge a pergunta se existe realmente esta ameaça. Será que a intimidação é só uma construção de uma doentia arquitetura da sociedade? A obra deixa estas

[195] Baiocchi apud Jakovkis 2013: 81.

[196] Ribeiro apud Jakovkis 2013: 81.

[197] Idem: 80.

[198] Idem: 80.

[199] Garcia-Roza 2003: 173.

[200] Idem: 182.

[201] Idem: 182.

questões em aberto, por conseguinte, a visão representada pelo *Perseguido* considera-se deveras radical. No entanto, e de acordo com Jakovkis, a crítica literária brasileira, em oposição à nossa observação, acusa o autor da falta do radicalismo e brutalismo tão característicos de vários autores contemporâneos, como Rubem Fonseca e Patrícia Melo, relativamente à apresentação da metrópole. Mas Garcia-Roza declarou numa entrevista que o alheamento do seu delegado da violência das ruas da metrópole é intencional, sendo esta violência "grosseira, estúpida, ignorante e inteiramente gratuita. Não tem nada de sedutora, nem sequer tem o lado cerebral dos grandes crimes.[202]" Falando sobre a violência do Rio, ele constata que "[n]ão se trata da violência do civilizado que se civilizou tanto que precisa dar conta dos seus demônios recalcados. A criação […] se faz exatamente desse jogo de loucura com a racionalidade"[203].

A leitura que sugere que a possibilidade de que a ameaça seja apenas uma hipótese concebida pela burguesia descrita pela narrativa, insinua que, em última instância, é a própria burguesia que gera a entidade de que se sentirá ameaçada, e a classe média brasileira responde a esta intimidação hipotética com uma extrema violência: decide destruí-la para a afastar dela própria, mas essa atitude implica a sua própria destruição também. A construção da narrativa do medo é concebida pela mesma classe social que, destruindo o denunciante dela, ao mesmo tempo, exerce a ação da (auto)destruição.

Os dois aspetos destacáveis do policial social, a transgressão dos limites das classes sociais e o crime como único ponto de referência comum das classes afastadas, manifestam-se inquestionavelmente na obra. Nesta leitura, os dois protagonistas, Jonas e Dr. Nesse entram no espaço físico, emocional, mental e social do adversário, e por conseguinte, acabam por ser destruídos. No entanto, o crime será efetuado pelo homem forte e bem posicionado da sociedade, e o jovem da favela só se poderá tornar em vítima. Posteriormente, o verdadeiro crime multiplica-se e resulta na eliminação de todos os que dependem do agressor: tanto o seu doente psiquiátrico como as mulheres da sua família, que embora tenham nascido e pertençam à mesma classe média, são submetidas ao homem representante da elite que poderá destruí-las sem ser descoberto e punido pela sociedade.

Para além do crime, as doenças psiquiátricas também representam uma transição entre as classes. A única maneira de Jonas aproximar-se de Dr. Nesse é a sua psicose, o que traz à tona os demónios do médico civilizado (referidos acima por Garcia-Roza). Entretanto, não fica esclarecido se estes demónios já existiam na mente do médico e foi a proximidade de Jonas que os ativou, ou se

[202] Ana Paula Conde: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2376,1.shl.

[203] Idem.

Dr. Nesse é incapaz de escapar aos demónios que existem naquela sociedade que o próprio, em princípio, pretende curar.

O título reforça similarmente a índole aberta da obra. A esmagadora maioria das obras literárias possui um ponto na narrativa onde o título desempenha a sua função, e o leitor entende o vínculo entre o título e a narrativa. No *Perseguido* acontece o contrário: enquanto no início a personagem indicada pelo título se identifica com Dr. Nesse, oferecendo quase imediatamente o denunciante da narrativa para o leitor, durante a leitura vai-se perdendo esta identificação. A obra aberta priva-nos da possibilidade da identificação (do denunciante) do título, por conseguinte, da interpretação inequívoca e óbvia da narrativa.

II.2.3.2. Patrícia Melo: *Acqua toffana*

Uma das primeiras obras de Patrícia Melo, *Acqua toffana* (1994) compõe-se de duas novelas. As duas partes organizam-se por uma narração bipolar que remete para uma complementaridade narrativa e estrutural onde se apresenta uma interdependência entre as duas partes, e onde os dois narradores-protagonistas de sexo oposto experimentam a perda da força que marca a sua existência. Em consequência desse fracasso, destrói-se o outro, tanto o feminino como o masculino, não havendo outra alternativa, devido ao modo de existir antagónico dos dois sexos.

Fábio Messa, na sua tese de dissertação, observa que na obra de Patrícia Melo é raro encontrar uma narradora e uma temática tipicamente femininas como a maternidade, o corpo, o sexo feminino e o lar como espaço da existência[204]. Recorrendo à observação de Lúcia Castelo Branco[205], chega à conclusão de que a obra presente também não foge a essa regra, apesar de a primeira narrativa ter uma narradora-protagonista. O feminino apresenta-se aqui exclusivamente no contexto do seu posicionamento dependente do masculino, como uma existência paralela e oposta à masculinidade. Branco parte de um aforismo da teoria de castração de Jacques Lacan em que o psicólogo francês pretendeu renovar a abordagem psicanalítica freudiana do medo da castração. A teoria de castração desenvolvida por Lacan foi fortemente criticada quer pelo seu radicalismo psicológico, quer do ponto de vista de estudos de género. Mas no caso do texto apresentado será

[204] Vide Messa 1999: 193.

[205] "[O] feminino, embora se defina como o não-masculino, nem sempre consiste numa oposição ao masculino". Castelo Branco apud Messa 1999: 193.

conveniente recorrer à mesma porque o texto de Patrícia Melo descreve um sistema de relacionamento feminino-masculino que corresponde com a abordagem da teoria do culto do falo[206].

As duas novelas contam duas narrativas que a nível da trama não estão diretamente ligadas. A primeira novela é narrada por uma mulher em primeira pessoa, a segunda por um homem. Os dois protagonistas-narradores vivem e comentam duas histórias de assassinatos hipotéticos ou reais de assassinos também hipotéticos ou reais, e a obra deixa a questão do desfecho das narrativas em aberto.

A narradora da primeira novela, Rita Marcondes, mulher da classe média, apresenta um depoimento na polícia com a suspeita de que o seu marido, Rubão, será o estuprador da Lapa, já tendo assassinado várias mulheres. Durante o depoimento enumera várias provas, mas as autoridades duvidam da veracidade delas. A narrativa da mulher oscila entre a hipoteticidade e veracidade dos factos. Ela acredita na sua verdade e acusa o seu marido de querer matá-la também. Mas as autoridades permanecem alheias e inertes perante as suas acusações, representando os defensores do poder do homem da classe média. O delegado, com a repetição da frase "[e]u quero fatos"[207] demonstra que perante a polícia não é inteligível uma mulher da classe média querer denunciar o marido, uma vez que na sua classe não existe o crime masculino, o estupro e o assassínio, e não encontra a conexão entre os argumentos da mulher. Para o delegado, os elementos contados com minúcia e fortes impulsos emocionais no depoimento da mulher não se consideram factos, uma vez que os recebe através de uma interpretação feminina. O delegado, em contrapartida, usa frases reduzidas com estrutura simples, sem nenhuma interpretação emocional e sem dar crédito a nada que não seja facto na sua linguagem. Mas perante a narradora e o leitor, não se revela o que para o delegado, representante do masculino e autoritário nos diálogos, significa o "fato". Para o masculino, a linguagem feminina representa a falta de raciocínio e ao mesmo tempo o excesso de emoções,

---

[206] Acho importante destacar que a teoria lacaniana no contexto da nossa tese só se aplicará à obra de Patrícia Melo, por esta razão considero relevante apresentá-la no presente capítulo.
Na teoria de Lacan, o falo simboliza quer o sujeito feminino que se identifica com a falta dele, quer o masculino que se identifica com o seu possuimento. Por conseguinte, o objeto do desejo e o medo de perder a satisfação deste desejo é vivido de maneiras contrárias pelos dois sexos. Entre uma mulher e um homem, o desejo vivido pelo homem encontra-se para além da relação amorosa. Como para o homem a mulher simboliza a falta do falo, encontra nela o complemento do seu ser. A mulher é objeto imaginário que será atingido no ato amoroso. Isso, para Lacan, seria a forma ideal do amor. (Vide Lacan 07. 01. 1959: 23.) Para a mulher, a relação com o homem é monogámica, e "en esto de que lo que la mujer encuentra en el hombre, es el falo real, y entonces, su deseo encuentra allí, como sempre, su satisfacción". (Lacan 1959: 24.) Lacan menciona aqui a "duplicidade del objeto" (idem 24) como o propósito da relação genital, e esta duplicidade realizar-se-á na definição do amor que para Lacan corresponde com a ideia de "el otro dará lo que no tiene" (idem 24). Portanto, a mulher oferece ao homem a falta do falo, a sua própria castração por natureza, e o homem dá à mulher a satisfação fálica, no entanto errada, uma vez que durante o ato erótico o desejo do homem pelo falo procurado não se poderá realizar, dado que a mulher não o possui, por conseguinte, esse facto leva o homem à experiência da sua castração.

[207] Melo 1994: 26.

pressuposições, impressões tão alheias à comunicação oficial que a autoridade, ao serviço da defesa da ordem social imposta pelo homem (branco e da classe média), não pode legitimar.

Rita Marcondes chega a um ponto na interpretação dos crimes do seu marido que confessa que "[n]ão estou com medo. Estou com ciúme. Ciúme, delegado, é pior que medo. Pior que assalto, seqüestro, estupro e duplo homicídio"[208]. A confissão da mulher representa o clímax da trama, uma vez que o seu medo da agressão do marido será substituído pelo ciúme da hostilidade dele, o que parece legitimar a agressividade masculina: a mulher, o objetivo potencial da agressão, aceita ou até deseja este papel.

Paralelamente à trama central, existe um fio narrativo episódico: o relato do conflito dos pais de Rubão Marcondes. A autora nesta parte aplica uma técnica narrativa espiralada: a narradora começa a contar o episódio no início da novela, e sempre que volta para ele, completa a história do casal com novos elementos, construindo uma nova diegese sobre um crime acontecido no passado, mas dentro da narrativa do presente, até o leitor e o delegado se aperceberem que foi o próprio Rubão que matou a sua mãe por ser infiel ao seu pai, e nunca conseguiu ultrapassar este trauma.

As duas mulheres protagonistas da novela terão o mesmo fim: serão assassinadas por um homem, hipoteticamente pelo mesmo Rubão Marcondes, filho e marido delas. A peculiaridade da perspetiva da narração feminina consta no facto de ser uma narradora feminina que se posiciona no papel do complemento feminino da teoria de castração lacaniana.

> "As mulheres existem para que os homens se meçam, li isso em algum lugar. E para que se fodam também, completei. Principalmente para que se fodam. As mulheres existem para que os homens se meçam e para que se fodam. Para que estraçalhem suas vidas, para que joguem tudo no esgoto, para serem roubados, enganados, traídos, apunhalados pelas costas, esfaqueados e enrabados. Para isso existem as mulheres, seu delegado. Eu sou uma perdedora no amor. Sempre ataquei e sempre fui devorada pela indiferença dos homens."[209]

Rita Marcondes, o complemento feminino lacaniano, sujeita-se ao complemento masculino, a existência feminina dela reduz-se ao existir do seu marido, mas essa existência só consegue destruir o existir masculino, a castração total dele: os homens, depois de se medirem, privam-se de todos os tópicos da sua existência. O texto carregado de expressões com o conceito de não-existir, como jogar no esgoto, ser roubado, enganado, traído, apunhalado, esfaqueado e enrabado expressam a privação total não só de itens da masculinidade (o brutalismo do verbo enrabar expressa a castração sexual do homem uma vez que o posiciona no papel do sofredor passivo numa relação homossexual), mas

[208] Melo 1994: 27.

[209] Idem: 21.

priva-o de toda a sua existência, o que é a consequência da atitude perdedora da fêmea que não possui aquela força (masculina, fálica) que o homem procura nela. O homem fica castrado da sua existência.

Na segunda novela o narrador-protagonista é um funcionário público, tem 50 anos, é casado, tem dois filhos, e é membro considerado da sociedade. No elevador encontra uma vizinha, D. Célia, uma cinquentona gorda, simples, solitária que lhe toca no cotovelo, e esse gesto leva o homem a odiá-la e a elaborar planos para assassiná-la. A técnica narrativa espiralada nesta novela não é complementar, como no caso da primeira, mas demarca o processo através do qual o homem chega à conclusão de ter o dever de matar a mulher. Torna-se maníaco, a sua família destrói-se, a mulher abandona-o, leva com ela os filhos que têm medo do pai, e enfrenta problemas no trabalho. No entanto, elabora vários projetos, ou como ele chama, exercícios para matar D. Célia. Finge-lhe amor, começa a encontrar-se com ela, e continua com o seu projeto insistindo em que exista um pacto entre eles: "[f]izemos um pacto. Eu queria matar. Ela queria morrer."[210] Um dia Célia desaparece, e o homem fica desesperado. "Eu me apavorava: se Célia morresse, não faria falta para ninguém. Só para mim. Outra coisa me assustava: talvez ela quisesse romper o pacto. Talvez ela tivesse resolvido viver […] Não, isso nunca. Célia não desistiria de morrer por motivo nenhum."[211] Decide suicidar-se, e fica internado num manicómio. A história do seu ódio ganha atributos do amor: inclui desejo, solidão, ciúmes, medo do abandono. O desejo de matar é igual ao desejo de amor, à libido que marca o comportamento e a mentalidade dele. Explica a razão pela qual terá a obrigação de matar a mulher: "[m]atei Célia por vários motivos, mas principalmente porque acredito que todo homem deve cometer ao menos um homicídio. É um exercício necessário, libertador."[212] No entanto, no clímax da história, quando estão na casa de Célia, apesar de várias vezes o ter planeado, será incapaz de concluir o seu plano perdendo todas as suas capacidades e força masculinas: "[t]odos os sistemas desligados. Potência, impulsos, zero. Bloqueio total. Câmbio, desligo! Virei as costas e fui embora. Célia ficou lá. Uma massa branca boiando. As mulheres são assim. Estúpidas."[213] O homem fica devassado pela sua impotência, pela "imobilidade biológica"[214]. O complemento feminino nesta narrativa também se manifesta passivo, sujeito ao desejo e agressão masculinos, como na primeira novela. Mas enquanto ali o desejo do homem se realiza através do estupro e aniquilamento das

[210] Melo 1994: 93.

[211] Idem: 108-109.

[212] Idem: 131.

[213] Idem: 131-132.

[214] Idem: 131.

mulheres, nesta história o desejo masculino revela-se irrealizável, uma vez que o protagonista é incapaz de matar, isto é, realizar o seu desejo, o que leva ao autoaniquilamento da sua substância masculina. No desfecho da novela, o homem entrega-se à polícia como o estuprador da Lapa criando o único ponto comum entre as duas histórias.

Em resumo, os dois narradores vivem a sua própria castração. Na narrativa feminina da primeira parte, o complemento feminino vive a perda do amor do seu marido, consequentemente perde a força masculina integrante da sua existência (ou o falo na terminologia lacaniana). No entanto, o complemento masculino da narrativa masculina da segunda parte perde a sua própria força masculina, dominadora. A experiência humana da castração na obra de Patrícia Melo não se reduz simplesmente à impossibilidade da completa vivência da libido, mas o ato da castração passa a simbolizar o aniquilamento do ego: ao passo que na primeira narrativa o feminino será aniquilado por uma força alheia a ele, na segunda é o próprio masculino que desiste da vida em consequência de experimentar a sua própria impotência e castração.

Acqua toffana, para além da interpretação psicanalítica apresentada, oferece uma leitura de crimes hipotéticos. Na primeira novela o estuprador comete vários crimes, mas sobre a sua personagem existe só uma hipótese: a da mulher a quem as autoridades não dão crédito por apresentar uma interpretação feminina. Em contrapartida, na segunda novela não há crimes, uma vez que tudo acontece na imaginação do homem, mesmo assim, no final da narrativa apresenta-se como perpetrador que se entrega como o assassino da primeira novela. A nível da hipotecidade, as duas partes do romance estão de acordo com a complementaridade descrita pela a teoria de Lacan. A nível da narrativa policial, a segunda novela é o reverso da primeira: a informação ausente (a personagem do perpetrador) completa-se pela segunda narrativa, e os crimes que o protagonista da segunda novela sonha cometer aparecem só na primeira. O leitor enfrenta os dois aspetos dum assassínio: do lado da vítima e do lado do perpetrador, mas dividido em duas narrativas, com uma estrutura estilhaçada cujas partes nem sempre se entrelaçam como as peças de um mosaico. A hipoteticidade da interpretação permanece, portanto não se dá uma solução tranquilizadora. Existem vários elementos comuns nas duas partes: a narração espiralada, os destinatários dos dois relatos (o delegado do depoimento da mulher e um ouvinte desconhecido — talvez o leitor? — da confissão do homem)[215], o facto de a polícia não aceitar o homem burguês como verdadeiro criminoso, o facto de as vítimas serem mulheres que queriam desempenhar este papel voluntariamente na narrativa (na primeira confessadamente, na segunda hipoteticamente, na interpretação do homem), o facto de os

[215] "[O] relato do narrador, embora psicótico e narcisista, conta com a escuta de possíveis interlocutores, numa espécie de confissão." Messa: 1999: 197.

criminosos, numa abordagem psicológica, serem homens pervertidos. Mas existem elementos narrativos que nos privam da possibilidade da (re)construção interpretativa do enredo: no desfecho da segunda novela o homem só se entrega à polícia como o estrangulador da Lapa depois de ter lido a notícia num jornal; na primeira novela Rubão Marcondes é casado, mas é jovem e não tem filhos, enquanto o homem da segunda é mais idoso e tem dois filhos; o estuprador da primeira narrativa é violento, agressivo, mas o homem da segunda só consegue imaginar uma "[m]orte sem violência, sem vestígios"[216]. Estas pequenas peças do mosaico abalam as certezas do leitor durante o processo da reestruturação do enredo composto de duas histórias. A ficção policial de Patrícia Melo torna-se em uma narrativa de caos estabelecido à volta do leitor cujo horizonte de espectativas nunca corresponderá com o horizonte da obra.

Para além da hipoteticidade dos crimes e perpetradores, existe um aspeto que contribui para a incapacidade de chegarmos a uma solução lenitiva: as diferentes abordagens do crime. O romance pertence ao grupo dos policiais não-transgressores, uma vez que vítimas e perpetradores pertencem à mesma classe social, à burguesa citadina brasileira. Mas dentro desta classe social, a obra propõe diferentes formas interpretativas do crime, destacando que o crime cometido e sofrido pelos membros desta classe tem um significado diferente do dos delinquentes das classes mais baixas.

As diferentes abordagens que a obra propõe são (1) o crime e a arte versus os marginais e a burguesia, (2) o relacionamento entre o crime e a consciência, (3) o papel do crime libertador, e (4) a diferença na consideração do crime no Brasil e na Alemanha (simbolizando as partes social- e economicamente mais desenvolvidas do mundo).

A relação entre crime e arte em comparação com a distinção de marginais e membros de classes mais altas são referidas pelo homem da segunda novela:

> "[o] que vou contar agora vai dar a dimensão artística do meu gesto. Uma vez alguém disse que o crime está para os marginais assim como a arte está para nós. Crime é arte. […] [A]credito na arte. Estou falando do ato da criação. Eu não entendia nada, mas existia o desejo de matar Célia. Injustificável, mesmo ela sendo obesa. Já disse: eu era um escriturário, cinqüenta anos, casa a prestação, estabilidade. Injustificável como a inspiração de um artista. É uma onda feroz. E o quadro fica pronto. Só depois ele vai entendê-lo, saber o porquê da idéia, é ridículo falar assim, mas é assim que se faz arte. Primeiro eu tive o desejo, depois veio a razão."[217]

Matar alguém com uma morte rápida e cruel "[é] queda do caráter. Da família. Do bom senso. Crimes artísticos, como da banheira, dão um outro tipo de prazer. É arquitetura, ciência, degustação,

[216] Melo 1994: 84.

[217] Idem: 80-81.

autoestima."[218] O crime da elite é considerado — pela própria classe — um ato criativo, artístico, a que não se pode, nem é preciso resistir, uma vez que faz parte das atitudes das famílias de bem. Enfrenta-se o mesmo distanciamento conceitual que se deteta em *Perseguido* de Garcia-Roza: num primeiro passo, o narrador demarca um espaço para o crime colocando-o no território dos marginais e um outro espaço para a arte apropriada pela elite. Num segundo passo, legitima e legaliza o crime transformando-o num ato artístico à medida que o posiciona dentro do espaço da elite.

O estuprador e assassino hipotético burguês, quando tira o olhar da (re)posição social do crime, focalizá-lo-á na sua consciência, e procurará estabelecer o crime dentro da hierarquia dos seus valores burgueses:

> "[h]á também uma escala de valores que compõem uma hierarquia, na qual os sentimentos primitivos ficam em desvantagem com os mais elevados. Matar é sentimento primitivo. Isso também deve ser trabalhado. Pensar suicídios, roubos, adultérios, estupros. Todos nós temos uma tendência à renúncia instintiva. Desejamos, e instantaneamente o desejo nos assusta. Temos medo. Medo de mudar, de perder, de morrer, acabar. O ser humano é, antes de tudo, um fraco. Se se quer cometer homicídio, é preciso acabar com essa vadiagem. Nosso maior inimigo está dentro de nós. Há um policial dentro de nós. E também um padre. Um pai. Uma mulher. Dois filhos e um porteiro."[219]

Para o protagonista, consciência e homicídio são dois conceitos possíveis de apaziguar, simplesmente por o ser humano ultrapassar o medo instintivo, primitivo, de matar. O narrador parece ter conseguido fazer este passo afirmando que "[m]atei Célia por vários motivos, mas principalmente porque acredito que todo homem deve cometer ao menos um homicídio. É um exercício necessário, libertador." O "todo homem" poderá ter diferentes referentes: numa interpretação exclusivista é só o ser humano masculino, mas num sentido mais amplo, poderá referir-se a toda a humanidade.

Por último, o narrador faz uma comparação entre um crime cometido no Brasil e na Alemanha, num mundo mais desenvolvido:

> "[n]inguém quer descobrir nada. […] Diligências, mandados de busca. Bobagem. Podemos matar à vontade. Como vão descobrir? Na Alemanha, eles têm equipamentos que tornam visível o interior de um átomo. Laser de íons de argônio para recuperar impressões digitais. É o que eles chamam de polícia hi-tech. Aparelhos que fazem os mortos falarem sobre seus assassinos. Célia não vai abrir a boca. Estamos no Brasil. Precisamos apenas nos livrar de nós mesmos. O inferno somos nós."[220]

[218] Melo 1994: 118.

[219] Idem: 102.

[220] Idem: 102.

Enfrenta-se um distanciamento importante entre a consideração cultural do crime pelas sociedades mais desenvolvidas e pelas menos desenvolvidas. Sandra Reimão[221] observa que o policial brasileiro trata de temas especificamente nacionais como o crime impune. O narrador é ciente do seu crime, mas pretende absolver-se da punição (judicial, moral e emocional) referindo-se ao facto de que "[e]stamos no Brasil"[222]. A autoabsolvição do narrador-criminoso aponta para um aspeto sociocultural da sociedade brasileira: viver a violência sem se querer responsabilizar por ela.

As abordagens do crime acima apresentadas desempenharão o objetivo de legitimar e legalizar o crime mais grave, o homicídio, cometido pela burguesia. É permitido, por diferentes razões: dentro da sua classe considera-se arte, e o criminoso consegue libertar-se das convenções sociais e tornar independente o seu próprio livre-arbítrio. O narrador concentra-se em observar a sociedade brasileira que lhe dá justificação, uma vez que o crime ficará impune, e o indivíduo terá de se preocupar e livrar das suas próprias limitações. No entanto, esta libertação trará como consequência a destruição do objeto do seu desejo, o princípio feminino, junto com o aniquilamento do desejo, a força masculina. A obra de Patrícia Melo poder-se-á compreender como um romance de aprendizagem negativo e niilista.

II.2.2.3. Resumo comparatístico

Existe uma referência comum essencial em *Acqua toffana* de Patrícia Melo e *Perseguido* de Garcia-Roza. O policial de Garcia-Roza trabalha com os mesmos conceitos e reflete sobre os mesmos processos, mas em vez do aspeto feminino/masculino, o homem branco da classe média ultrapassa as fronteiras morais no eixo de elite/marginal. Com esse ato, destrói tudo o que não seja ele próprio, o que seja alheio ao seu ego. Os narradores de Melo e o de Garcia-Roza só conseguem existir no triplicado de características já mencionadas de (1) homem (2) branco (3) da classe média. Basta não possuir um dos três padrões para se tornar vítima deste homem (em *Perseguido* falta o critério (3), em *Acqua toffana* falta o (1)), já que o homem vive essa falta como alheamento e estranheza. No entanto, o processo de aniquilamento do estranho ao mesmo tempo aniquila o próprio sujeito que possui o triplicado de características.

Nos dois romances sociais o crime desempenha o papel de revelar o sistema de relacionamento entre os membros da sociedade brasileira: as relações entre as personagens das ficções/os membros da sociedade serão profundamente determinadas pelo crime que podem e

[221] Como apresentei no ponto I.2.

[222] Melo 1994: 102.

conseguem cometer um contra o outro. Dr. Nesse chega até ao último passo: elimina Jonas que penetra na sua família iniciando o processo da total desintegração da mesma. Por detrás dos problemas sociais e morais encontra-se o homem branco lutando com a sua psique gravemente ferida que domina não só as suas vítimas (que podem ser tudo que não seja ele), mas também a lei e as autoridades.

Observa-se uma diferença significativa entre as duas obras do ponto de vista da leitura social dos crimes. No caso dos policiais transgressores, como em *Perseguido*, experimenta-se uma solidariedade profunda da parte do narrador para com os perpetradores das classes sociais mais baixas, e a ausência total dessa solidariedade perante os criminosos da alta sociedade. Em *Acqua toffana*, os narradores autodiegéticos fechados no seu mundo burguês, mesmo que sejam vítimas, não despertam solidariedade. Aparecem como vítimas obrigatórias da sua própria classe, enquanto Jonas em *Perseguido* aparece apresentado de uma perspetiva que considero uma inovação no *hard-boiled* brasileiro.

O romance policial social brasileiro contemporâneo desempenha o papel de crítico das desigualdades sociais. E pela sua popularidade — basta pensarmos no sucesso de Garcia-Roza, nos filmes baseados nas obras dele ou de Patrícia Melo, na obra de Tony Bellotto, entre outros — essa crítica social consegue chegar a diferentes leitores de diferentes partes da sociedade, assumindo o portavozismo referido por Carlos Fuentes sobre os autores latino-americanos[223].

No último capítulo (Capítulo IV.) tratarei em destaque o terceiro subgénero em cujas obras o processo da investigação policial metaforizará uma obra de arte, e vice-versa: sem a interpretação artística não existe solução para os crimes, por conseguinte, a interpretação artística funciona como metáfora para a investigação policial.

As três categorias apresentadas não são subgéneros puros com características exclusivamente aplicáveis sobre cada uma delas. A nível temático existe uma miscigenação, um policial histórico pode apresentar características do romance social, como é o caso de *Agosto* de Rubem Fonseca, ou o *Trovador* de Rodrigo Garcia Lopes, que se encaixa tanto no subgénero do romance histórico como no artístico[224].

[223] Fuentes apud Giardinelli 2013: 233.

[224] Como o processo da investigação é acompanhado pela interpretação de um poema, a obra apresenta características mais típicas do policial artístico, por isso tratá-lo-ei no último capítulo.

III. Contexto teórico: a intertextualidade e a intermedialidade

III.1. O romance policial artístico e a sua metaforização intertextual e intermedial

Nas três ficções policiais artísticas do nosso trabalho, os processos da investigação criminosa são profundamente determinados pela incursão de diferentes obras de arte (poemas, pinturas ou o processo da escrita criativa). As obras inseridas reestruturam as narrativas de acordo com os padrões do género literário ou de artes plásticas que representam na obra. Por conseguinte, para a análise da sua inserção e da estruturação das narrativas concebidas através dos intrafenómenos, recorreremos às teorias intertextuais e intermediais que consideramos relevantes para estas obras. Elemento comum e fundamental nos três romances é o facto de as obras envolvidas conceberem metáforas para o processo investigativo policial. No caso de *Bufo e Spallanzani* é a técnica da criação literária que se metaforiza, em *Um crime delicado* a interpretação e crítica de uma pintura e em *O trovador* uma análise histórico-literária de um poema. Os dois processos (policial e artístico) são indissociáveis, pelo que nos casos apresentados será impossível distinguir na metáfora o elemento comparado do comparável, concebendo metáforas mútuas por se interpretarem reciprocamente.

III.2. Distinção teórica de intertextualidade e intermedialidade

Ao longo da história da sua teorização, delinearam-se vários aspetos fundamentais no que concerne à abordagem da representação intramedial. Por um lado, investigações teóricas procuram distinguir os dois fenómenos, intermedialidade e intertextualidade, do ponto de vista da área artística que representam. Por outro lado, os intrafenómenos distinguem-se pelos aspetos da sua estética recetiva. Além destas duas vertentes, existe uma ambivalência teórica relativamente à hegemonização da representação verbal vs. visual dentro de uma obra escrita ou visualizada.

Na abordagem pós-estruturalista de Werner Wolf, os dois conceitos, intertextualidade e intermedialidade, foram concebidos analogamente e designam fenómenos intersemióticos onde a diferença corresponde às áreas artísticas abrangidas pelos dois conceitos. Enquanto a intertextualidade "designates certain relations between (verbal) text"[225], e é "mono-medial"[226], a

[225] Wolf 1999: 35.

[226] Idem: 46.

intermedialidade "designates relations between media"[227], ou seja, é "cross-medial"[228]. A abordagem semiológica de Wolf descreve o fenómeno da intermedialidade como o envolvimento de diferentes sistemas semióticos num novo sistema através de cruzamentos no contexto de uma nova obra de arte. Consequentemente, tanto a intertextualidade como a intermedialidade são intrafenómenos, o que não significa propriamente "a relation between two or more media [or texts] but, in a more restricted sense, also points to an intracompositional phenomenon observable in, or characteristic of, an artefact or a group of artefacts"[229]. Para Wolf, então, intertextualidade e intermedialidade são consideradas fenómenos, manifestações exibidas na composição de uma obra de arte, e não uma relação manifestada entre duas diferentes obras de arte, sendo imanentes elementos estruturais das obras artísticas em geral.

Na teoria de Renate Lachmann, o termo sincretismo ganhou novo sentido: significa transbordar fronteiras, misturar culturas, heterogeneização, desierarquização. Como consequência, nasceu o heterogéneo paralelamente com o intertextual e intermediático, e a abordagem sincretista de Lachmann destaca a diferença entre os dois fenómenos: enquanto a intertextualidade "ocorre no meio de uma mídia"[230], a intermedialidade "tem característica multimidial"[231].

Mónika Dánél, pesquisadora húngara da noção da intermedialidade, no seu ensaio sobre retratismo de duas novelas russas[232], confronta a afirmação de Derrida, que aborda a produção artística do ponto de vista hegemónico da linguagem declarando que "tudo é texto"[233], com a de Gadamer e Lachmann. Na perspetiva de Gadamer, tanto o texto como a imagem apresentam as mesmas expectativas em relação ao interpretante cuja relação recetiva não diferirá durante os dois processos interpretativos. A teoria de Gadamer designa essa atitude recetiva como verdadeira leitura, homóloga à verdadeira visão. Os dois processos recetivos são homólogos no que concerne à sua realização, onde a palavra-chave será "a demora"[234] com a obra de arte em questão.

Barthes, na sua obra *Camera Lucida* sobre fotografia, publicada em 1980, chega à conclusão de que tudo se transforma em imagem e a imagem antecede o texto, sendo com ela que nos

---

[227] Wolf 1999: 35.

[228] Idem: 35.

[229] Idem: 36.

[230] Idem: 127.

[231] Idem: 127.

[232] "*O retrato* de Gogol e *O dobro* de Dostojevski". Dánél 2002.

[233] Derrida apud Dánél 2002: 125 (tradução nossa).

[234] Dánél 2002: 127 (tradução nossa).

identificamos e sendo ela o que nos serve como modelo[235]. Barthes, no seu trabalho, focando-se na análise da imagem fotográfica, confronta esta com a expressão verbal, observando a difusão intensa da expressão imagética com uma forte crítica negativa:

> "[i]n the image, as Sartre says, the object yields itself wholly, and our vision of it is certain — contrary to the text or to other perceptions which give me the object in a vague, arguable manner, and therefore incite me to suspicions as to what I think I am seeing."[236].

Barthes opõe a imagem à palavra, afirmando que a imagem é uma declaração tão forte sobre fenómenos representados que junto dela é impossível fazer observações de diferentes perspetivas representativas. As declarações das imagens sobre os fenómenos são tão convincentes e influentes que reduzem as possibilidades da verbalização da própria imagem, ou, por outras palavras, quanto mais fortemente a representação visual se anuncia, tanto menos se pode construir verbalmente sobre ela. Consequentemente, a imageticidade domina a verbalidade no caso de a imagem transmitir as suas certezas sobre a perfeição da sua própria representatividade. O que tem como consequência que a abordagem verbal de um fenómeno perde o seu vigor.

No entanto, Derrida, em *Of Grammatology*, conclui que nada existe fora do *logos*, da expressão verbal:

> "*[t]here is nothing outside of the text* [there is no outside-text; il n'y a pas de horstexte]. […] there has never been anything but writing; […] we have read, in the text, that the absolute present, Nature, that which words like «real mother» name, have always already escaped, have never existed; that what opens meaning and language is writing as the disappearance of natural presence"[237].

Derrida não apenas constata que fora da escrita nunca existiu nada que representasse os fenómenos da Natureza, mas nega também a própria existência da Natureza fora da sua textualização e conclui que exclusivamente a linguagem, através da sua forma escrita, é capaz de produzir sentido.

Para a análise dos romances policiais artísticos, as abordagens teóricas acima apresentadas revelam duas tendências: a arquiteturação dos elementos constituintes de uma obra oriundos de diferentes áreas artísticas e os processos da textualização ou verbalização de fenómenos artísticos visuais.

---

[235] Vide Barthes apud Dánél 2002: 129.

[236] Barthes 2000: 106-107.

[237] Derrida 1997: 158.

III.2.1. Intertextualidade: as abordagens teóricas relevantes do aspeto da análise dos romances policiais artísticos

As análises das três narrativas policiais artísticas, do ponto de vista da intertextualidade, baseiam-se nas teorias desenvolvidas acerca da problemática de como as referências textuais posicionam as obras dentro de uma tradição literária brasileira e internacional, clássica e contemporânea. Por outro lado, as referências textuais procuram a contextualização das obras na literatura policial nacional e estrangeira. Os fenómenos intertextuais, sob outra perspetiva, obrigam o leitor a reconfigurar o seu papel no processo da formação do significado textual, oferecendo-lhe uma pluralidade de ângulos narrativos resultantes das conexões textuais das obras.

Recorrendo aos termos desenvolvidos por Julia Kristeva na sua obra *Revolution in Poetic Language* (1974), o leitor poderá desempenhar duas atitudes até contraditórias no processo interpretativo de um texto. O leitor sujeito da enunciação, ou por outras palavras, o intepretante dum texto cujo significado é determinado pela estruturação tradicional dos seus signos, enfrenta o genotexto que "inclui — maioritaria, mas não exclusivamente — processos semióticos definidos por categorias fonémicas, melódicas, sintáticas, lógicas, etc. O sujeito do genotexto constitui *ainda* uma unidade existente e funcional dentro de estruturas biológica, cultural e socialmente marcadas"[238]. O genotexto, portanto, é uma invariante do texto. Entretanto, o fenotexto é um texto produzido pelo sujeito do enunciado, é uma estrutura que obedece às regras da comunicação, da "language that serves to communicate, which linguistics describes in terms of «competence» and «performance»"[239]. Para evidenciar a relação entre geno- e fenotexto, Kristeva argui que: "the genotext penetrates the phenotext at the level of the signifier", enquanto "[t]he phenotext is the printed text, but it is legible in the full sense of the term only when one explores its complex genesis"[240]. O leitor sujeito do enunciado, ou por outras palavras, o gerador do texto, na perspetiva de Kristeva, perde-se na escrita, no texto produzido por ele próprio. Na abordagem dos romances *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado* procuraremos analisar se a rede textual produzida pelas alusões intertextuais conseguirá, conforme as intenções narratoriais assumidas, funcionar como uma invariante, um texto que oferece uma leitura constante ou, rompendo as barreiras do genotexto, torna-se numa variante interpretável exclusivamente como fenotexto.

---

[238] Kristeva 1984: 86.

[239] Idem: 87.

[240] Kristeva 1980: 208.

Roland Barthes, através da descrição das noções da produção [*work*] e do texto [*text*] no processo do significado, chega a redefinir o papel do leitor na produção do sentido textual. Paralelamente à definição dos conceitos do genotexto e do fenotexto de Kristeva, Barthes oposiciona o texto escrevível [*writerly*, o texto moderno ou texto de gozo] com o texto legível [*readerly*, o texto clássico ou texto de prazer][241]. O teórico, para concluir a sua terminologia, percorre a relação entre produção e texto através de uma lógica comum, tradicional e burguesa. Neste sentido, a produção é um trabalho primário, autoritário, patriarcal, original, univocal e definitivo. É Deus, Lei, Pai[242]. Enquanto isso, o texto para Barthes é "servant of the work's spiritual glory"[243], e precisará de ser corrigido. Por conseguinte, Barthes emancipa o texto da glória espiritual da produção, e define esta produção como texto de prazer [*text of pleasure*] que se distingue pelas suas características como "el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura"[244]. Ao contrário disso, existe o texto de gozo [text of bliss], "el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje"[245]. Barthes, no seu ensaio *S/Z* observa que "the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text"[246]. O texto legível, em oposição, "committed to the closure system of the West, produced according to the goals of this system, devoted to the law of the signified, […] must have a particular system of meaning, and this meaning is based on connotation"[247]. O leitor do texto legível é um interpretante relativamente passivo que procura a verdade anunciada pela narrativa. No entanto, o leitor do texto escrevível procura o já escrito, lido, dito, preexistente textual, e durante a sua leitura ou interpretação reestrutura, compila esse já anunciado. O intertextual barthesiano, por conseguinte, "it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: […] the citations which go to make up a text

[241] O texto legível apresenta características semelhantes ao genotexto: o sujeito da enunciação está ainda presente na produção/interpretação textual, enquanto no texto escrevível perde-se a função do sujeito da enunciação ou sujeito autoral tanto como no fenotexto, e entrega-se ao sujeito do enunciado ou leitoral.

[242] Vide Barthes apud Allen 2000: 65.

[243] Barthes apud Allen 2000: 64.

[244] Barhtes 2008: 25.

[245] Idem: 25.

[246] Barthes 2002: 4.

[247] Idem: 7-8.

are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas"[248]. Relativamente à nossa análise, estudaremos a presença e as interligações dos dois textos, o de prazer e o de gozo, na obra de Rubem Fonseca e de Sérgio Sant'Anna. *Bufo e Spallanzani* apresenta dois níveis narrativos, a macronarrativa e a micronarrativa, e procuraremos descobrir que tipo de leituras (ou textos) é que os dois níveis narrativos permitem, enquanto em *Um crime delicado* pesquisaremos o resultado das intenções da voz narratorial univocalizadoras a nível da produção de texto clássico ou texto moderno.

Na análise da pluralidade de leituras da novela *Sarrasine* de Balzac, Barthes elabora o seu sistema de cinco códigos que considera essenciais na estruturação leitoral do texto. Dos seus cinco códigos (hermenêutico, sémico, simbólico, proairético e cultural) consideramos relevantes para a nossa análise dois códigos: o hermenêutico (HER)[249] e o de referência (REF) ou código cultural. O código hermenêutico constitui uma pergunta, um enigma, e conduz às suas respostas possíveis, ou elimina a resposta certa. O de referência (REF) "is one of the numerous codes of knowledge or wisdom to which the text continually refers"[250]. Barthes conclui que "each and every lexia[251] will fall under one of these five"[252], isto é, o texto organiza-se pelos cinco códigos (ou por um ou alguns deles), e consequentemente, o leitor, através da descodificação destes, vai estruturar a sua interpretação sobre a construção textual. No que diz respeito às três obras policiais, analisaremos se as narrativas deixam descodificar inteiramente, parcialmente ou deixam indecifrável o código mais essencial da ficção policial, o HER. Estudaremos também a função do código cultural, cuja presença, a nosso ver, é exuberante principalmente para narrativas policiais. Procuraremos saber, por um lado, até que ponto o REF desconstrói a estrutura genérica da ficção policial e, por outro lado, que tipo de leitura é que a profusão do código permite: leitura de texto legível ou de texto escrevível. Do ponto de vista do posicionamento das três obras numa tradição literária nacional e estrangeira, consideramos igualmente essencial a presença exuberante do REF e, através da análise da sua função, pretenderemos visar a contextualização histórico-literária das obras.

No seu sistema elaborado sobre a arquitextualidade em *Palimpsestos* (1982), Gerard Genette distingue cinco tipos de relações transtextuais: 1. intertextualidade, 2. paratexto, 3. metatextualidade,

---

[248] Barthes 1977b: 160.

[249] Apresentado no capítulo II.1.1. como o código mais substancial da ficção policial.

[250] Bartes 2002: 4.

[251] Lexias são unidades de leitura, blocos de significação, separados arbitrariamente pelo leitor/crítico do texto, baseadas no significante, "the best possible space in which we can observe meanings". Idem 13.

[252] Barthes 2002: 18.

5. (sic!) arquitextualidade e 4. (sic!) hipertextualidade. A intertextualidade, na sua abordagem e em comparação com o que Kristeva entende pelo conceito, tem um sentido mais restrito, nomeadamente "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"[253]. Distingue três formas: a citação que aparece no texto "con comillas, con o sin referencia precisa"[254]; o plágio, que é uma forma menos explícita e canónica por ser "una copia no declarada pero literal"[255]; e a alusão, a menos explícita e literal entre as três, onde "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado"[256]. O paratexto procura criar "un entorno (variable) al texto"[257], e possui várias formas como título, subtítulo, prefácio, epílogo, prólogo, advertências, etc. A metatextualidade "es la relación — generalmente denomiada «comentario» — que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo"[258], e considera-a "la relación crítica"[259]. A arquitextualidade é a transcendência textual mais abstrata e implícita, e trata-se "de una relación completamente muda que […] articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos…)"[260]. Qualquer identificação genérica "orienta y determina en gran medida el «horizonte de expecativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra"[261]. E, por último, Genette menciona a hipertextualidade como o enfoque do seu trabalho em que entende "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario"[262]. Ou seja, o texto B é texto derivado do texto A através de uma transformação simples (o que Genette chama transformação[263]) ou uma transformação indireta (ou seja, uma imitação[264]), sem necessariamente se referir a esta conexão. A hipertextualidade, para Genette, é sempre

[253] Genette 1989: 10.

[254] Idem: 10.

[255] Idem: 10.

[256] Idem: 10.

[257] Idem: 11.

[258] Idem:13.

[259] Idem: 13.

[260] Idem: 13.

[261] Idem: 14.

[262] Idem: 14.

[263] Vide Genette 1989: 17.

[264] Idem 17.

intencional e "se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual"[265], ou seja, a relação textual entre o hipotexto e o hipertexto é explícita e alusiva, devendo alertar o leitor sobre a relação possível entre os dois textos[266]. Para a análise dos três hipertextos policiais e os hipotextos por estes referenciados, recorreremos às cinco categorias estabelecidas por Genette sobre as relações transtextuais. O cunho implícito ou explícito dos intertextos, nos três casos, demonstra a autodeterminação das obras dentro de uma tradição literária, genérica, histórica e, num sentido mais amplo, de conhecimento cultural. Os intertextos assumidamente referenciados expressam a conexão ou o afastamento do texto desta tradição, enquanto os intertextos implícitos exigem uma abordagem que, por um lado, permite descobrir ligações textuais não referenciadas e, por outro lado, incitem o leitor a formar as suas próprias conexões acerca das referências escondidas e a razão da ocultação destas. No caso de *Um crime delicado*, estudaremos que tipo de hibridismo textual produzem os componentes textuais da representação verbal de uma obra visual. Na análise da obra de Rodrigo Garcia Lopes, observaremos o papel dos paratextos em funcionamento com a historicidade vs. ficcionalização dos elementos do enredo.

A integração dum texto numa tradição literária, genérica ou cultural, de acordo com Michel Riffaterre, depende da identificação das suas formas já encontradas noutros textos. No entanto, a função cognitiva depende, primeiramente, da sua referência a uma realidade exterior (linguística), a um já dito monumentalizado: clichês, estereótipos, formas convencionais de um estilo, retórica, textos inteiros ou fragmentos de textos que formam o *corpus* de uma cultura[267]. Segundo o teórico, no texto existem elementos variantes que dependem do conhecimento cultural do leitor, por conseguinte, são aleatórios, mas na estrutura básica do texto existem invariantes, elementos constantes. O intertexto, neste contexto, é um elemento estrutural cuja interpretação é essencial para a compreensão do texto e que aparece no texto como uma aberração a vários níveis textuais: léxico, sintático, semântico[268], mas "toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompabilité par rapport au contexte"[269]. Segundo a teoria de Riffaterre, o leitor das três ficções policiais da nossa análise poderá não chegar diretamente a descobrir todas as referências intertextuais, sempre que estas não são citações ou intertextos explícitos mas sim pressuposições.

[265] Genette 1989: 18.

[266] Vide Genette 1989: 18.

[267] Vide Riffaterre 1980: 4.

[268] Idem: 5.

[269] Riffaterre 1980: 5.

Ainda assim, o leitor sente que a deformação ou aberração textual exigirá uma solução[270]. E a tensão causada pela deteção desta aberração leva o leitor a descobrir o hipotexto, mas já transformado pelo sistema do hipertexto. Estudaremos também a exigência excessiva desta função cognitiva na obra *Bufo e Spallanzani* e as suas conclusões narratológicas.

Nas teorias acima apresentadas, destaca-se que a função do leitor, no caso de enfrentar textos com referências intertextuais, exige competências que lhe permitam a apreensão e a interpretação das conexões textuais da obra. Umberto Eco, no seu *Lector in Fabula*, apresenta o leitor que corresponde às exigências de um texto com referências literárias:

> "Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente"[271].

As três narrativas policiais exigem ao leitor o abrangente conhecimento dos códigos referidos por Eco. As referências literárias, visuais e, no caso de *O Trovador*, históricas requerem uma abordagem em que o leitor-modelo consciencialize a incursão e consiga interpretar a função de vários elementos literários e não literários. A complexidade referencial dos três romances, na nossa opinião, chama a atenção para o facto de as obras existirem em diferentes variantes, em conformidade com as competências e a cooperação do seu leitor.

III.2.2. Intermedialidade: abordagens teóricas relevantes do aspeto da análise dos romances policiais artísticos

Entre as três obras do nosso trabalho, a presença da intermedialidade é um atributo distintivo de *Um crime delicado*, obra que entrelaça a textualidade com representações teatrais e de artes plásticas. Para a análise dos tais fenómenos, baseamos a nossa pesquisa em teorias de intermedialidade elaboradas sobre categorias de transposição mediática por Irina Rajewsky; sobre as duas formas básicas da intermedialidade, aberta e coberta, geridas pela dominância de médias, segundo a teoria de Werner Wolf; além da abordagem clássica e contemporânea da écfrase pesquisada por James A.W. Heffernan.

[270] Vide Riffaterre 1980: 6.

[271] Eco 1980: 80.

Na categorização de Rajewsky, assinala-se a existência de uma grande variedade de fenómenos intermediáticos cuja qualidade intermediática "não é comparável entre si"[272], pelo que é necessário construir categorias descritivas para os diferentes grupos de fenómenos que exibem "uma qualidade intermidiática preeminente e […] de um modo particular de cruzar fronteiras entre mídias"[273]. A teórica chega a distinguir três categorias: 1. transposição mediática, 2. combinação de médias e 3. referências intermediáticas. A transposição mediática — ou transformação mediática — "relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato noutra mídia"[274]. Durante a (1.) transposição mediática, uma média antiga insere-se numa outra média nova. Através do processo de inserção, a média-fonte reestrutura-se, reconfigura-se, embora a nova média aplique as suas próprias regras que coordenam o processo de transformação da média-fonte na nova média. Rajewsky emprega a categoria da transposição mediática em paralelo com a intermedialidade extracomposicional de Werner Wolf, onde os fenómenos intermediáticos não são discerníveis. A (2.) combinação de médias e (3.) referências intermediáticas apresentam algumas semelhanças essenciais, sendo descritos por Wolf como intermedialidades intracomposicionais onde se detecta "«uma participação direta ou indireta em mais de uma mídia»[275], e não só no decorrer do processo de formação, mas ainda «na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica»"[276]. As (3.) referências intermediáticas incluem as incursões mediáticas mais estruturais entre as três categorias. A referência trabalha com certa(s) característica(s) da antiga média a nível referencial, pelo que neste caso "apenas uma mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática"[277]. Durante esta alusão referencial "realiza-se a tematização, a evocação ou a simulação de elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta"[278]. Observando as três categorias, conclui-se que enquanto no caso de transposição mediática se apresenta um "entre-lugar oscilante, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas"[279], no caso da combinação e referência intermediáticas existe uma "fusão

[272] Rajewsky 2012: 57.

[273] Idem: 57-58.

[274] Idem: 59.

[275] Wolf apud Rajewsky 2012: 59.

[276] Rajewsky 2012: 59.

[277] Idem: 62.

[278] Idem: 62.

[279] Idem: 63.

de modos diferentes de articulação midiática"[280]. Na opinião de Rajewsky, existe uma forte tendência de as fronteiras entre as diferentes médias ou até géneros artísticos e áreas artísticas se dissolverem[281]. Por esta razão, será necessário dar novas coordenadas a estas médias, géneros e áreas para o recetor conseguir identificar uma dada média ou a manifestação de uma média em uma outra. Isto conduzirá à questão da identificação de géneros: como se descrevem os desígnios, as características de uma dada média pelos quais o recetor consiga identificá-las[282]. Esse processo depende não só do contexto discursivo e histórico, mas principalmente das convenções mediáticas[283] em que Rajewsky entende "relações entre mídias ou midialidades"[284] distintas que conseguem evocar ideias prévias ou modelos mediáticos que serão evocados no seu recetor[285]. Tais processos poderão gerir novos géneros artísticos e mediáticos que nascem através de desestabilização de fronteiras entre médias. No entanto, o surgimento de novos géneros implica também a sua convencionalização, o que tem como consequência a perda do seu impacto como inusual, inabitual. "Na perspectiva diacrônica, então, as práticas de cruzamento de fronteiras ou de dissolução de fronteiras pré-estabelecidas — desde que sucedidas por uma convencionalização e habitualização duradouras — podem resultar noutras construções, noutras fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais e sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas inteiramente inéditas"[286]. No que diz respeito à qualidade intermediática representada pela obra de Sérgio Sant'Anna, pretenderemos estudar como as qualidades visuais das peças teatrais e das pinturas serão reconfiguradas durante a sua textualização e até que ponto se realiza o cruzamento de fronteiras entre médias. Analisaremos também se a intermedialização textuo-visual da obra resultará numa nova construção genérica, ou, por outras palavras, se a dicotomia do sistema de códigos textuais e visuais acabará por vencer as fronteiras entre as duas representações artísticas.

O sistema de Werner Wolf é elaborado a partir do aspeto da participação de duas ou mais médias na significação de um artefacto humano[287]. De acordo com a sua teoria, existem duas formas básicas do fenómeno: intermedialidade aberta [*overt*] ou direta e intermedialidade coberta [*covert*]

[280] Rajewsky 2012: 63.

[281] Vide Rajewsky 2012: 65.

[282] Idem: 65.

[283] Idem: 66.

[284] Rajewsky 2012: 66.

[285] Vide Rajewsky 2012: 66-67.

[286] Rajewsky 2012: 67.

[287] Vide Wolf 1999: 37.

ou indireta. No primeiro caso, o caráter direto manifesta-se pela característica de que "both media are directly present with their typical or conventional signifiers", ou seja, "each media remains distinct and is in principle 'quotable' separately"[288]. A qualidade intermedial discernível, neste caso, poderá conceber um híbrido medial que resultará num novo e específico género artístico, distinguindo-se então géneros intermediáticos e não-intermediáticos com base na dominância mediática. Resumindo, na intermedialidade aberta não é automática a presença de uma média dominante, nem uma forma quantitativa específica (poderá ser parcial ou total), nem uma génese particular (pode-se falar sobre intermedialidade primária ou secundária). Além disso, a nível da intensidade da integração da relação intermediática existe uma grande escala desde a mera contiguidade até ao máximo da adaptação ou integração mútuas[289]. Na intermedialidade coberta ou indireta "only one of the media appears directly with its typical or conventional signifiers"[290]. Por conseguinte, esta média domina a(s) outra(s) que aparecem indiretamente na primeira média. A(s) média(s) envolvida(s) estão presentes "as an idea, as a signified"[291], e não "in the form of its characteristic signifiers"[292], podendo até representar só uma referência dentro da primeira média. A qualidade e quantidade de envolvimento mediático terá consequências essenciais a nível do concebimento de novos géneros. Na intermedialidade coberta as duas médias não são separáveis, pelo que implica uma relação mais estrutural e até genérica entre as duas médias. No entanto, no outro caso essa separação, pelo menos teoricamente, é possível, por isso a intermedialidade coberta é "a kind of medial mix"[293], onde "all 'ingredients' are discernible on the 'surface'"[294]. Outro fator fundamental na hipótese do surgimento de novos géneros mediáticos é que a superfície [*surface*] ou os significantes [*signifiers*] se mostram diferentes nos dois casos: na intermedialidade aberta "the medial 'surface' is necessarily heterogeneous, for this reason, overt intermediality is much prone to form special genres"[295]. No entanto, a intermedialidade coberta "remains, at least, in appearance, relatively homogeneous, since the non-dominant media makes its presence only indirectly felt by some traces discernible in the

[288] Wolf 1999: 40.

[289] Vide Wolf 1999: 41.

[290] Wolf 1999: 41.

[291] Idem 41.

[292] Idem: 41.

[293] Idem: 42.

[294] Idem: 42.

[295] Idem: 42.

signification of the work"[296]. Por esta razão, a intermedialidade coberta não é propriamente propensa para formar novos géneros. Relativamente à análise das diferentes intermedialidades visuais do romance de Sant'Anna, estudaremos os tais fenómenos intermediais do seu cunho aberto e coberto, destacando as questões da representatividade textual nos dois casos. Analisaremos a forma genérica resultante da incursão das representações visuais, procuramos saber até que ponto a interligação dos diferentes médias reestrutura a composição textual de *Um crime delicado*.

Por último, destacamos uma das relações intermediáticas mais conceituadas e relevantes referente ao romance de Sant'Anna: a écfrase. Sem usar o próprio termo, o fenómeno já foi definido na Antiguidade por Horácio na sua *Arte Poética* como "*ut pictura poesis*" – "como a pintura, é a poesia"[297]. As teorias mais recentes destacam, portanto, que a écfrase é uma re-representação textual de uma representação visual, ou seja, dispõe sincronicamente de características das duas representações artísticas. Desde Lessing, que definiu a écfrase na sua obra *Laokoonte* (1766), sem ainda aplicar o termo, assinalando a junção do caráter coexistencial e pontual de uma obra visual e a natureza consecutiva e temporária de um texto[298], a diferença mais fundamental encontra-se, por um lado, no facto de que a literatura trabalha com símbolos linguísticos arbitrários e convencionais, enquanto as artes visuais usam signos naturais ou naturalizados. Por outro lado, destacam-se o caráter temporário da representação textual, a sua sequencialidade no tempo e o caráter imediato do signo visual. É por esta razão que Murray Krieger define écfrase como "word painting"[299] que oferece um ícone verbal, "the verbal equivalent of an art object sensed in space"[300]. A crítica ecfrástica contemporânea aponta para o facto de que a obra visual se tem emancipado das suas próprias características representativas, e tem entrado no domínio da ficção verbal onde levanta questões estéticas e morais sobre a natureza da representação visual e a sua realização verbal[301].

James A. W. Heffernan observa que a crítica de arte e a representação literária de obras visuais têm uma longa história de relacionamento. O denominador comum entre elas é a écfrase, ou seja, a descrição artística e crítica de uma obra visual. Heffernan observa que a crítica de arte trabalha no limiar da poesia ecfrástica de tal maneira que de vez em quando transborda as suas

[296] Wolf 1999: 42.

[297] http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/.

[298] "Signs existing in space can express only objects whose wholes or parts coexist, while signs that follow one another can express only objects whose wholes or parts are consecutive". Lessing apud Heffernan 2015: 39.

[299] Krieger apud Heffernan 2015: 39.

[300] Idem: 39.

[301] Vide Karasthati 2015: 88.

fronteiras[302]. No entanto, estabelece uma diferença: enquanto a crítica conta a história representada pela obra, fala sobre as suas soluções técnicas e apresenta o seu artista, o texto ecfrástico "demands to be read as a work of art in its own right"[303]. A écfrase tradicional produz uma forma narrativa com base numa obra visual aplicando as características essenciais desta obra, o silêncio e a inércia, ao passo que torna estas características típicas em "storytelling words"[304]. A literatura ecfrástica torna uma obra de arte história que consegue expressar o pensamento e a mentalidade do seu falante ficcional, e refletir sobre o seu caráter[305]. Resumindo, a diferença essencial entre a crítica de arte e a écfrase encontra-se, por um lado, no caráter dependente da crítica artística de uma obra de arte e, por outro lado, na sua referencialidade extratextual e extraficcional, enquanto a écfrase, sendo uma obra de arte independente, só terá uma estrutura interna que se produz por interligações mediáticas. Na análise do aspeto ecfrástico de *Um crime delicado*, pretenderemos descobrir até que ponto interferem a temporalidade da verbalização e o caráter imediato da visualidade na reestruturação dos dois sistemas de códigos das diferentes representações que, na presente obra, consideramos antagonísticas.

[302] Vide Heffernan 2015: 43.

[303] Heffernan 2015: 44.

[304] Idem: 48.

[305] Vide Heffernan 2015: 47-48.

IV. O romance policial artístico

IV.1. Delineamento do subgénero do romance policial artístico brasileiro: o *corpus* da análise

A expansão do romance policial brasileiro contemporâneo trouxe consigo não exclusivamente a concentração na temática de questões sociais com uma forte crítica expressa através da narrativa do policial social e um repensamento da história do país através do subgénero do policial histórico. Para além dos dois subgéneros apresentados no capítulo II, na ficção policial tem evoluído uma nova categoria temática: nos três romances estudados no presente capítulo, o motivo comum é a presença de uma obra de arte na narrativa, cuja criação ou interpretação artística ocorre paralelamente à investigação policial. Os dois processos interpretativos (o policial e o artístico) metaforizam-se, e a conclusão final da investigação policial, o sucesso ou o fracasso desta, corresponde ao sucesso ou fracasso da escrita criativa ou da interpretação da obra de arte em questão.

O terceiro subgénero da ficção policial brasileira contemporânea, por causa desta sua característica *sui generis*, apresenta uma produção menos abrangente, em comparação com os outros dois subgéneros. Descobrimos três romances onde o encaixamento de outra obra artística na diegese tem função metafórica essencial paralelamente ao processo da investigação policial. Seguindo a ordem cronológica dos três romances apresentados, a primeira obra tratada será *Bufo e Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca, com a sua dupla narrativa em que na macronarrativa do romance se encaixa a micronarrativa do processo da escrita da autobiografia do narrador-assassino-investigador, Gustavo Flávio. A segunda obra analisada será *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna, outra autobiografia/confissão cujo narrador, Antônio Martins, crítico de teatro, se confessa inocente perante a acusação de violência sexual, e durante este processo autoconfessório e autodefensivo redefine a relação entre uma obra de arte visual, o seu autor e o seu crítico ou interpretante. A terceira obra estudada será *O trovador* (2014) de Rodrigo Garcia Lopes, em que um poema provençal do século XII-XIII de Daniel Arnaut funciona como fio condutor durante a investigação de uma série de assassínios. Através da investigação histórico-literária do poema, o tradutor e investigador amador Adam Blake chegará a desvendar os crimes e reinterpretar-se-á o papel do Brasil na história dos anos 1930, desconstruindo a abordagem tradicional do centro e periferia na consideração do papel dos diferentes países na história universal.

As três obras trabalham com dois diferentes tipos de meios artísticos: enquanto *Bufo e Spallanzani* e *O trovador* entrelaçam obras textuais, *Um crime delicado* transborda a fronteira midiática entre verbalismo e visualidade, provocando uma abordagem crítico-teórica diferente.

Segundo a teoria semiológica de Werner Wolf, as obras de Rubem Fonseca e de Rodrigo Garcia Lopes apresentam mono-medialidade[306], ou seja, as obras entrelaçadas aplicam o mesmo sistema semiológico, que no caso destes romances é verbal. No entanto, o romance de Sérgio Sant'Anna é "cross-medial"[307], aplicando-se dois diferentes sistemas semiológicos: o verbal e o visual. Lachmann distingue a intertextualidade e intermedialidade de uma maneira semelhante a Wolf[308], consequentemente, pela teoria desta, os interfenómenos de *Bufo e Spallanzani* e de *O trovador* ocorrem no contexto de um registo[309], contudo, *Um crime delicado* "tem característica multimidial"[310]. Gadamer e Barthes abordam as obras das diferentes medialidades a partir do aspeto da interpretação, mas chegam a conclusões opostas. De acordo com Gadamer, uma vez que a verdadeira leitura é homóloga à verdadeira visão[311], a relação recetiva do interpretante não difere conforme as diferentes medialidades, por conseguinte, as três obras representam processos interpretativos semelhantes. Mas de acordo com a teoria de Barthes, a perceção de uma obra visual é óbvia, certa e revela-se imediatamente perante o seu interpretante, enquanto considera que a perceção das obras de outras medialidades é enigmática e levanta dúvidas no interpretante em relação àquilo que está a observar[312]. A abordagem interpretativa das diferentes medialidades, a nosso ver, levanta mais duas questões relevantes: a perceção das obras de arte intercaladas como objetos (as folhas dos manuscritos e a máquina de escrever em *Bufo e Spallanzani*, a folha timbrada em que o poema provençal chega ao casal real em *O trovador*, e o quadro de Brancatti na exposição e no quarto de Inês em *Um crime delicado*) e o aspeto da cronologia, da temporização durante o processo da interpretação das obras inseridas. Da perspetiva da perceção das obras como objetos, vemos uma homologia entre os três romances. Tanto as folhas como o quadro aparecem como objetos relacionados com os crimes, sendo acessórios fundamentais no processo da investigação policial. Os manuscritos dos narradores tencionam provar a inocência dos seus autores, o poema torna-se objeto-chave para chegar ao ameaçador e o quadro desempenha o papel do motivo-chave na representação da relação entre pintor, modelo, obra e crítico, criminoso e vítima, como veremos adiante. A nível da temporização da percecão das obras intercaladas, levanta-se a questão de a tal

[306] Vide Wolf 1999: 46.

[307] Wolf 1999: 35.

[308] Vide Dánél 2002: 125-127 (tradução nossa).

[309] Idem: 125 (tradução nossa).

[310] Dánél 2002: 127 (tradução nossa).

[311] Vide Dánél 2002: 127 (tradução nossa).

[312] Vide Barthes 1981: 106.

obra se refletir no processo cronológico da sua própria construção. As autorreferências de *Bufo e Spallanzani* destacam o cunho temporal, cronológico da escrita. *O trovador* não verbaliza o seu processo construtivo, mas mesmo assim apresenta-se a temporização do processo interpretativo, uma vez que o protagonista demora o tempo inteiro da narrativa até conseguir identificar as palavras-chave do poema e da investigação. Em *Um crime delicado*, trata-se da análise crítica de uma obra visual que, de um modo geral, não exige o processo cronológico da leitura de textos, uma vez que o interpretante vê a obra na sua inteireza. No entanto, a interpretação crítica do narrador verbaliza a obra, apresentando-a como registo verbal. Por conseguinte, dá à obra visual o aspeto da temporização e o quadro ganha o aspeto da cronologia da leitura. Concluindo, consideramos que a temporização da receção das obras intertextuais e intermidiáticas é um atributo fundamental das três obras.

A nossa análise baseia-se, em parte, na teoria de Tamás Bényei[313], que trata a investigação policial como a representação alegórica da leitura ou da interpretação de uma obra de arte. Segundo a observação do investigador húngaro,

> "a ficção antidetetive metafísica[314], para além da alegorização geral epistemológica, usa a investigação policial, mais ou menos assumidamente, como alegoria da leitura/interpretação […] Por conseguinte, existe uma grande variedade de romance policial metafísico com o aspeto de dupla alegorização, e se a inquirição policial alegoriza não só o processo do conhecimento geral, mas o da leitura e da interpretação também, o cariz metaficcional ou metapoético — sempre implícito na ficção policial metafísica — também se destaca"[315].

Bényei trata a alegorização do processo investigativo como característica implícita do policial antidetetive metafísico o que, pela sua natureza, implica a autorreferencialidade do texto. Nas três obras analisadas, a tal característica alegórica imanente configura-se explicitamente na forma de uma obra de arte (textual ou visual) encaixada na ficção, metaforizando o processo investigativo.

Raymond Federman destaca igualmente a metaforicidade da ficção contemporânea com a função de revelar a ficcionalidade do texto: "the primary purpose of fiction will be to unmask its own fictionality, to expose the metaphor of its own fraudulence, and not pretend any longer to pass for reality, for truth, or for beauty"[316]. Isto é, a metáfora no texto contemporâneo caracterizar-se-á pela

---

[313] Bényei, Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. (*Ordem misteriosa. A ficção policial, a metafísica e o pós-moderno*.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

[314] Bényei aplica o termo para o romance policial *hard-boiled*. Vide capítulo II.

[315] Bényei 2000: 18 (tradução nossa).

[316] Federman 1975: 8.

sua funcionalidade metanarrativa que chama a atenção para a impossibilidade da representação literária de qualquer realidade ou referencialidade exteriores à obra em questão. O objetivo da ficção será portanto a manifestação da sua existência e do seu funcionamento autónomos e não o espelhamento de qualquer questão social, moral, cultural, etc.

A metaforização da narrativa é também tratada por Linda Hutcheon. A investigadora elabora um sistema taxionómico de quatro elementos sobre o texto narcísico ou metanarrativo: textos *linguistically* ou *diegetically*, e *overtly* ou *covertly* autoconscientes. Conforme observa,

> "[t]here are texts which are […] diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes. Others are linguistically self-reflective, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language. In the first case, the text presents itself as diegesis, as narrative; in the second, it is unobfuscated text, language."[317,318]

Característica comum das três obras tratadas é a alegorização (Bényei) ou metaforização (Hutcheon) do processo investigativo através do encaixamento de uma obra de arte na narrativa. No entanto, descobrem-se diferenças relevantes ao nível da relação entre o sucesso da investigação do crime e a (im)possibilidade da narração dos acontecimentos. A presente análise pretende descobrir se existem diferenças entre *Bufo e Spallanzani*, *Um crime delicado* e *O trovador* ao nível do restabelecimento da ordem corroída pelo crime, e de que maneira se relaciona a possibilidade da (meta)narração dos acontecimentos com o sucesso do restabelecimento da ordem da sociedade.

No caso de *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado*, através da narração *overtly* e *linguistically* autorreflexiva pretenderei observar, por um lado, como o texto chama a atenção do leitor para os seus próprios processos de formação textual, questionando até a possibilidade de uma narrativa eficaz e competente, e em paralelo, como resultado da investigação policial, se será possível desvendar os crimes, ou por outras palavras, se existirá alguma afirmação inquestionável dentro do mundo da ficção (policial). A diferença entre as duas obras consiste no facto de que em *Bufo e Spallanzani* as referências intertextuais e a função metatextual da narrativa tratam a problemática da formação textual, enquanto a função da intermedialidade em *Um crime delicado*

[317] Hutcheon 1980: 23.

[318] Além disso destaca que no texto *overtly* autoconsciente a referencialidade metatextual é evidente e, no geral, explicitamente tematizada ou até alegorizada dentro da ficção. (Vide Hutcheon 1980: 23.) O texto "often takes the shape of an explicit thematization–through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary". Hutcheon 1980: 23. Alegoria, metáfora narrativa e/ou comentário narrativo são elementos inerentes do texto aberta e conscientemente metanarrativo, em que se incorporam obras de arte alegóricas na forma de *mise en abyme*. No entanto, no texto *covertly* autoconsciente "this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious". Idem: 23.

levanta a questão da relação entre representação artística e o seu artista/interpretação e o seu crítico através da análise de uma obra não verbal: uma pintura.

No caso de *O trovador*, a presente análise debruçar-se-á sobre a narrativa que apresenta algumas características essenciais da ficção (policial) clássica: *covertly* e *diegetically* autoconsciente, portanto, como narrativa sem a consciencialização do seu próprio processo narrativo. A obra de Garcia Lopes também trabalha com uma obra textual como alegorização do processo policial, mas mesmo assim o texto não usa autorreferências, preocupando-se sim com a diegese do mundo representado pela ficção. A nossa análise concentra-se em como a descodificação do código histórico-literário escondido na obra encaixada se mostra essencial para o desvendamento do crime que, ao contrário dos outros dois romances, se poderá desvendar no desfecho da obra.

IV.2. Rubem Fonseca: *Bufo e Spallanzani*[319]

IV.2.1. A estrutura do romance: dupla narratividade

O terceiro romance policial de Rubem Fonseca, *Bufo e Spallanzani*, repete a estrutura inventada nos seus dois romances antecedentes, *O caso Morel* (1973) e *A grande arte* (1983), nos quais a narração e a investigação policial se interligam através da figura do narrador e investigador que, em única pessoa, é o cronista dos acontecimentos e o protagonista-investigador amador que decide desvendar o crime em que está envolvido. As referências textuais do(s) narrador(es) refletem as técnicas e métodos da textualização dos acontecimentos, enquanto o papel duplo da personagem do narrador interliga o processo da narração com o da investigação policial.

O conceito da duplicidade em *BeS* deteta-se não só a nível do papel que o protagonista desempenha na obra, mas a nível macroestrutural e microestrutural também. O romance compõe-se de cinco partes e, como Petar Petrov observa na sua obra de análise crítica *Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*[320], só três estão relacionadas com o crime e a investigação. As outras duas partes compõem-se de histórias encaixadas, de narrativas autónomas. Para Petrov, isto "denuncia uma *ironia* a nível da concepção *macroestrutural*"[321]. Ao nível da diegese principal ou da macronarrativa da investigação policial manifesta-se uma tentativa aparente do desvelamento do assassínio de Delfina Delamare, uma grã-fina carioca, por parte do narrador-escritor Gustavo Flávio.

[319] Abreviado no presente capítulo como *BeS*.

[320] *Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. DIFEL, 2000.

[321] Petrov 2000: 185.

No entanto, as numerosas histórias encaixadas como micronarrativas — encaixes mencionados como passagens construídas em forma híbrida de monólogo/diálogo e relatos na primeira pessoa[322] — desviam a atenção do leitor da narrativa principal, impossibilitando uma leitura sequencial e a reconstituição dos acontecimentos. Ao nível da abordagem objetiva/subjetiva da diegese, Petrov destaca outro contraste relevante: o narrador externo aos acontecimentos relata a investigação com uma forte objetividade que contrasta com a visão subjetiva da narração dos acontecimentos encaixados[323]. Além disso, a técnica da rápida sequência dos acontecimentos aplicada por Rubem Fonceca — típica na sua escrita — apresenta uma estrutura de "desconstrução espácio-temporal"[324]. A narração duma obra, como a vida, não é linear, avisa Raymond Federman, concluindo que "orderly narration is no longer possible"[325]. Na sua segunda proposta ("*The Shape of Fiction*"), sobre a nova ficção "experimentalista[326], Federman destaca: "[t]he plot having disappeared, it is no longer necessary to have the events of fiction follow a logical, sequential pattern (in time and space)"[327]. Os desfazamentos, as interrupções com reflexões sobre a escrita, os encaixamentos de referências intertextuais (pseudo)científicas, literárias, as divagações do narrador sobre o trabalho da polícia, etc. desempenham uma função contrária ao que o narrador aparentemente apresenta. Gustavo Flávio, de facto, tenciona desviar a atenção do leitor do verdadeiro assassino: ele próprio. Afinal, a solução do crime sugerida pela macronarrativa (diferentes suspeitos de acordo com a investigação policial) e as sugestões das diferentes micronarrativas (Gustavo Flávio tenciona provar que não é assassino) confrontam-se, e afinal não se reduzem a uma única solução. A falta de uma solução para o crime apresenta-se igualmente na dupla estrutura narrativa mantida até ao desfecho da obra.

No seu ensaio, *O protagonismo da consciência narrativa em Bufo e Spallanzani: quando o narrador é escritor e assassino*[328], Ana Paula Santos Sá descreve a estrutura da obra como "uma narrativa policial composta por «histórias dentro de histórias», uma «ficção sobre ficção»"[329]. Por conseguinte, o romance compõe-se de duas faces: (1) o livro de memórias de Gustavo Flávio, a

[322] Vide Petrov 2000: 185.

[323] Idem 187.

[324] Petrov 2000: 185.

[325] Federman 1975: 15.

[326] Federman usa o termo no sentido pejorativo, uma vez que para ele o conceito experimental significa uma literatura que as editoras, agentes, os profissionais do comércio literário evitam distribuir porque "it does not conform to *their* notions of what fiction should be". Idem: 7.

[327] Federman 1975: 10.

[328] Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[329] Idem.

autobiografia deste que corresponde à macronarrativa e (2) o romance inacabado de Gustavo Flávio, com o mesmo título, sobre personagens como Bufo, Marina e Spallanzani[330]. De acordo com Santos Sá, o narrador na sua autobiografia assume dois papéis: (1) o papel do escritor que relata "a exposição das particularidades de seu ofício"[331] e (2) o papel do assassino que narra os crimes cometidos por ele[332]. Na análise da estrutura de *BeS,* a pesquisadora brasileira aplica a teoria de Todorov[333] sobre a dupla narratividade ou dualidade do romance policial *hard-boiled* em que as duas histórias (história do crime e história da narração deste) se fundem. A obra de Rubem Fonseca apresenta a particularidade de a segunda história ser contada por um profissional, um escritor. Na opinião de Santos Sá, a peculiar estrutura duplicada do romance deve-se à dimensão metalinguística, às reflexões do narrador-escritor sobre a enunciação escrita das suas próprias memórias. O cunho metatextual de *BeS* desempenha o mesmo papel que a narrativa do processo de investigação no romance policial (quer no clássico, quer no *hard-boiled*) na teoria de Todorov.

Pela nossa leitura, a estrutura da dupla narratividade, para além da ironia da macro- e microestrutura descrita por Petar Petrov e da dimensão (meta)linguística observada por Santos Sá, deve-se ao facto de Gustavo Flávio apresentar-se como um narrador metaléptico. De acordo com Genette, a metalepse significa "transgredir el umbral de representación"[334], sendo um caso particular de metonímia onde se subverte a relação causal entre o autor de uma representação artística e a própria representação. Segundo Genette, a metalepse do autor é "una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional […]— de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación"[335]. Gustavo Flávio intromete-se na narrativa a dois níveis da diegese, portanto narra não exclusivamente os episódios que intradiegeticamente presenceia, mas tem conhecimento profundo sobre os acontecimentos em que não está presente, por conseguinte, dos quais, pela lógica da narrativa clássica do romance policial e não metaléptica, não poderia ter informações. No excerto transcrito, Gustavo Flávio avisa o leitor sobre a sua intromissão narratológica:

[330] Vide Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[331] Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[332] Vide Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[333] Vide Todorov 2006: 98.

[334] Genette 2004: 15.

[335] Idem: 15.

> "[e]stou 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."[336]

Observamos que o romance funciona em dois níveis diegéticos que o narrador, com a sua "visão onisciente do ficcionista", transgride frequentemente. O primeiro nível é o da narrativa da investigação policial concluída pelo inspetor Guedes — chamado por Petrov o nível macroestrutural e pela lógica da abordagem de Santos Sá o nível linguístico — que, pelas regras da narrativa policial clássica, deveria ser desconhecido pelo narrador autodiegético. O segundo nível da diegese — microestrutural de acordo com Petrov e metalinguístico na observação de Santos Sá — forma o espaço autodiegético de Gustavo Flávio sobre o qual tem a sua própria experiência dentro da tessitura do romance. O narrador preocupa-se acentuadamente com a descrição minuciosa do caráter do inspetor Guedes a nível metaléptico. O seguinte excerto transcrito constitui uma narrativa sobre o caráter profissional do investigador. Gustavo Flávio procura razões para explicar a maneira de raciocínio do seu adversário:

> "[a]inda garoto ele deixara de se confessar; achava humilhante e de certa forma absurdo ajoelhar-se perante outro homem para relatar seus pecados, afirmar seu arrependimento e remir-se das suas culpas (ver Dec. Concilio de Trento, seção XIV, capítulos 1 a 9).
>
> Também na polícia a confissão o repugnava, pois era obtida através da violência, absoluta ou psíquica — o que era a mesma coisa: para muitos o medo era a melhor forma de tortura. Ter aversão a todas as formas de confissão e ser membro de duas instituições que acreditavam na essencialidade do confiteor, talvez explicasse o raciocínio tortuoso do tira, que estou tentando, com equanimidade, elucidar."[337]

O narrador mostra-se não só conhecedor profundo da atitude profissional de Guedes, mas também partilha informações sobre a sua infância acerca da qual, pela lógica de uma narrativa não metaléptica, não poderia ter experiência e usa esse conhecimento para tentar construir uma explicação psicológica para o "raciocínio tortuoso" do policial.

As transgressões metalépticas ocorrem sempre entre a narrativa da investigação policial oficial e a narrativa autobiográfica que Gustavo Flávio escreve com função de autodefesa. Nota-se uma tensão entre os dois níveis da diegese: enquanto a macronarrativa avança na direção do desvendamento do crime, a micronarrativa tenta impedir este processo. Existem vários pontos de cruzamento entre os dois níveis: durante os encontros de Gustavo Flávio e do inspetor Guedes, a

[336] Fonseca 2013b: 17.

[337] Idem: 151.

tensão diegética manifesta-se num discurso entesado entre os representantes dos dois níveis da diegese. Nos dois segmentos a seguir o inspetor Guedes procura saber informações de Gustavo Flávio sobre a assassinada, Delfina Delamare. A estrutura dos diálogos segue (nos outros casos também) a mesma dialética: o representante da macronarrativa, ou seja, da diegese linguística, faz perguntas diretas e direcionadas para desvendar os acontecimentos, enquanto o seu adversário, o representante da micronarrativa ou da diegese metalinguística, foge a qualquer resposta esclarecedora sobre o ocorrido:

> "A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare...
>
> «Eu telefonei para dizer que vinha, mas o seu telefone não atendia», disse Guedes.
>
> «Nunca atendo o telefone. Quando quero falar com alguém eu ligo.»
>
> «O senhor conhece dona Delfina Delamare?»
>
> […]
>
> «Não muito bem», eu disse afinal. «Estive uma ou duas vezes na casa dela, numa dessas festas de convidados balanceados, sabe como é, gente de várias áreas, artes, negócios, política e mulheres elegantes. Eu representava a literatura, o escritor da moda servindo de enfeite. Normalmente essas festas me irritam, mas estava escrevendo um romance sobre a avareza dos ricos.»"[338]

O narrador, como representante da escrita literária, evita qualquer informação elucidativa sobre o ocorrido na diegese macronarrativa, definindo-se ironicamente como um simples elemento decorativo para a classe média-alta carioca, para o meio do crime. Gustavo identifica-se como um simples observador exterior a este meio, que é espaço central da diegese do inspetor.

No segundo diálogo, citado a seguir, Gustavo Flávio comete um erro, e com a expressão "como sempre" acidentalmente pronunciada entra na diegese investigada pelo inspetor:

> "«[q]ual foi a última vez em que o senhor esteve com dona Delfina?», repetiu Guedes calmamente.
>
> «Não me lembro bem da data. Foi num desses jantares com centenas de pessoas. Ela estava muito bonita e elegante, *como sempre* [itálico nosso]. Não posso lhe adiantar mais nada.»
>
> «Como sempre? Mas o senhor só viu dona Delfina duas vezes...»
>
> «Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. 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

[338] Fonseca 2013b: 17-18.

escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina.»"[339]

O narrador, apercebendo-se do seu engano e para evitar a suspeita do policial, volta a referir-se à funcionalidade da palavra, ou seja, à verbalização, que afirma servir como única prova da existência de qualquer realidade para um escritor. Por conseguinte, a literatura nunca terá o objetivo de relatar uma série de acontecimentos referentes a qualquer realidade exterior à ficção. A escrita de Gustavo Flávio foge à função clássica da narrativa de cronista de eventos ocorridos, e preocupa-se com a representação da sua própria representação, como Genette observa[340]. A estrutura metaléptica de *BeS* destaca a função ficcionalizadora da literatura: as transgressões diegéticas e a omnisciência do narrador autodiegético presente apenas num dos dois níveis da diegese (na micronarrativa) só serão possíveis caso a obra desvende a sua própria ficcionalidade perante o leitor, e não se dedique exclusivamente à narrativa dos acontecimentos.

IV.2.2. Metaforização entre a investigação policial e a construção da narrativa através de metatextualidade e intertextualidade

O duplo papel que o narrador desempenha na obra — relatar os passos da investigação policial e tratar questões da técnica literária deste relato — numa referência metafórica aborda, ao mesmo tempo, (1) a (im)possibilidade de enunciações afirmativas e exclusivas sobre o mundo representado pela ficção policial, ou, por outras palavras, a (im)probabilidade do desvendamento do crime e (2) a problemática dos modos e da (im)possibilidade da representação ficcional.

O sucesso da investigação policial difere nas duas vertentes principais da ficção detetivesca — no romance policial clássico e no *hard-boiled* — como apresentámos no capítulo II.1.1. *Ficção policial: revisão da abordagem teórica*. No policial clássico existem enunciações inquestionáveis dentro do universo da ficção, no entanto, este universo descreve-se por oposições binárias como ordem e caos, verdade e mentira, culpa e inocência, etc. A ficção policial clássica considera a decisão final entre as opções como um requisito fundamental, enquanto o *hard-boiled* trabalha com uma narrativa sem solução obrigatória, e deixa a obra aberta. Ao nível da investigação policial, isto manifesta-se na realização do desvendamento do crime: no geral, a narrativa policial clássica fecha-se com o sucesso da investigação policial, a escolha certa de uma opção que exclui todas as outras

[339] Fonseca 2013b: 19.

[340] Vide Genette 2004: 15.

alternativas, enquanto o policial *hard-boiled* deixa o leitor fazer a sua própria opção, ou sugere que paralelamente existem várias opções, ou não se preocupa com a solução do crime.

Entre os teóricos da abordagem clássica destacam-se autores e teóricos de Detection Club[341] em cujas regras aparece o critério de que o autor terá de oferecer a possibilidade ao leitor de ele próprio descobrir a solução do crime. Concluindo as oito regras com que Todorov caracteriza o romance policial, quer no romance clássico, quer no *hard-boiled*, exige-se uma solução para o crime no desfecho da obra[342]. Na opinião de Chandler, a ficção policial precisará de oferecer uma única solução possível e realística, no entanto, no *hard-boiled* a moral e a ordem sociais deixam de ser respeitadas[343]. A observação do escritor americano corrói o processo de desvendamento do crime, uma vez que a solução exigida não deverá oferecer o restabelecimento da lei infringida e estabelece uma passagem entre as teorias clássicas e as que abordam o policial como obra aberta. Segundo Colmeiro, a narrativa policial dedica-se à investigação de um crime independentemente do resultado deste, e a função do código hermenêutico deixa de ser a solução de um crime, mas concentra-se em despertar o interesse do leitor pelo desenlace do conflito apresentado, sem exigir propriamente o desvendamento final[344]. Na opinião de Bényei, o horizonte de expectativas do leitor do policial antidetetive/*hard-boiled* não se poderá unificar, pelo que desconstrói o pensamento totalitário e não se poderá exigir a conclusão unificadora dos acontecimentos[345].

A problemática da representação ficcional em *BeS* é abordada sob dois aspetos: através da técnica metanarrativa o texto questiona as estratégias da sua própria formação e com as suas referências intertextuais pretende situar o texto dentro de uma tradição literária, mais precisamente dentro da tradição literária da ficção policial. Na análise a seguir, debruçar-me-ei sobre como se metaforizam mutuamente os processos desconstrutivos da narrativa e da investigação policial.

[341] Vide II.1.1. Ficção policial: revisão da abordagem teórica.

[342] Vide Todorov 2006: 101-102.

[343] Vide Rzepka-Horsley 2010: 3.

[344] Vide Colmeiro 1994b: 55.

[345] Vide Bényei 2000: 36.

IV.2.2.1. Metatextualidade

As seguintes análises críticas[346] de *BeS* concordam em que o discurso metalinguístico da obra desempenha não exclusivamente a função da problematização do processo da escrita literária, tratando também questões essenciais do próprio género policial.

Ana Brito Carvalho, na sua tese de doutoramento, destaca o facto de a narrativa recorrer à parodia e à ironia para corroer as regras do modelo clássico do género e para instaurar novas formas através da função autorreflexiva:

> "[a] presença da metaficção em Bufo e Spallanzani funciona como estratégia de renovação da forma a partir da auto-reflexão empreendida. A problematização do gênero se constitui nesse romance a partir das aberturas instauradas na narrativa que permitem o desvelamento do processo de produção ficcional. Ao priorizar esses aspectos em detrimento da ação, recursos como à paródia e à ironia passam a subverter o modelo do gênero policial, instaurando a novidade a partir do tratamento dado à forma"[347].

De acordo com a pesquisadora brasileira, o cunho paródico e irónico é característica imanente da metaficcionalidade que desconstrói as formas tradicionais da ficção detetivesca e passa a estabelecer novos atributos formais do género.

Ana Paula Santos Sá parte da figura multifacetada do narrador/assassino/escritor que julga ser "responsável por levar ao extremo o discurso metalinguístico"[348]. De acordo com a investigadora, nas figuras dos dois protagonistas adversários, o narrador Gustavo Flávio e o inspetor Guedes, representa-se a clássica discussão sobre a literatura alta e literatura popular. Como a autora delineia, o objetivo da sua análise será:

> "esclarecer se/como o protagonismo de um personagem-escritor (portador do «discurso culto», representante da «alta literatura»), em contraposição à consequente perda de espaço

[346] Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho: *Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo e Spallanzani*. (Tese de doutoramento) João Pessoa, 2013.; Ana Paula Santos Sá: "[o] protagonismo da consciência narrativa em Bufo e Spallanzani: Quando o narrador é escritor e assassino". Revista Línguas e Letras – Unioeste © Vol. 14 – No 27 – Número Especial de 2013.; Petar Petrov*: Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. DIFEL, 2000.; Jakovkis, Natália Inés: "Brasil: Violência y mercado". *La novela policial Latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: Los casos de Argentina, México y Brasil*. University of Florida, 2007. 93-130.

[347] Brito Carvalho apud Santos Sá 2013: sem numeração de páginas. (A tese original de Brito Carvalho –"Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de renovação da forma em Bufo e Spallanzani" foi retirado da www por informação da autora.)

[348] Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

> da figura do detetive (responsável pela condução da vertente «popular», o crime), afirma-se uma estratégia narrativa para se discutir, ironicamente, o próprio gênero"[349].

Através das duas figuras principais discute-se ironicamente a ficção policial entendida como clássica, uma vez que o papel do detetive, ou por outras palavras a função da narrativa dos acontecimentos (vertente popular) vai-se diminuindo e entregando o espaço à narração (vertente de literatura alta), ao discurso metalinguístico.

Na observação de Petar Petrov, existe ironia "no plano da retórica narrativa, e isto devido à presença de inúmeras reflexões sobre o próprio acto de enunicação"[350]. O pesquisador búlgaro destaca a importância da ironia na autorreflexividade do texto quando observa que a ironia é "sistematicamente empregue quando Gustavo disserta sobre problemas de ordem metatextual.[351]" Por outras palavras, a narrativa torna-se irónica quando trata como o seu tema central a mimésis artística[352].

De acordo com Natália Inés Jakovkis, lê-se a crise artística geral da literatura brasileira na crise narrativa de Gustavo Flávio. A investigadora destaca que o narrador

> "recrea en el espacio ficcional del texto los cambios que atraviesa la producción literaria en el Brasil contemporáneo, donde la obra artística ya no puede ser considerada ni un objeto estético donde refugiarse de un mundo que ya no sostiene ilusiones, ni como un arma para cambiar ese mundo"[353].

No segmento acima citado detetam-se as duas vertentes principais ao longo das quais Schollhammer define o desenvolvimento histórico da literatura brasileira, como apresentei no capítulo I.2. Schollhammer chega à conclusão de que a literatura contemporânea brasileira apresenta uma confluência das duas vertentes históricas: "o engajamento realista com problemas sociais" converge com "a intimidade autobiográfica"[354]. No entanto, Jakovkis, na sua leitura, observa uma crise geral da produção literária quando afirma que tanto o engajamento social ("un arma para cambiar ese mundo") como a literatura hermética, existencialista ("un objeto estético") fracassam. Gustavo Flávio, segundo esta interpretação, representa o fracasso da própria literatura brasileira

[349] Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[350] Petrov 2000: 188.

[351] Idem: 192.

[352] Vide Petrov 2000: 192.

[353] Jakovkis 2007: 119.

[354] Schollhammer 2009: 17.

contemporânea convergente, em que nem a crítica social, nem a representação artística por uma linguagem elaborada conseguem estabelecer uma existência sólida, estável e segura dentro das artes brasileiras. A obra expressa uma forte crítica em relação à literatura brasileira que considera incapaz de desempenhar qualquer um dos seus papéis tradicionais.

Jakovkis chama a atenção para mais uma leitura possível do ponto de vista das exigências do mercado literário:

> "[s]e resalta aquí la disyuntiva ante la cual se encuentran los autores que practican el género en Brasil: el auge de la literatura policial en su país genera el riesgo de estancamiento del género, debido a la presión de seguir produciendo éxitos de venta que respondan a las necesidades del mercado editorial. En Fonseca, la afirmación cínica del protagonista es utilizada como arma de reflexión crítica sobre el propio acto escriturario"[355].

Exige-se tão fortemente ao autor brasileiro em geral uma produção mercantilizável que, de acordo com Jakovkis, poderá impossibilitar o prevalecimento de critérios estético-literários. Na narrativa autoironizada de Gustavo Flávio manifesta-se esta contradição quando este comenta com o maestro Orion, no refúgio do Pico do Gavião, o acesso à literatura:

> "«[o] escritor é vítima de muitas maldições», eu disse, «mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador (ver Panofsky). Assim como o teatro não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans wake*.»"[356]

A crise da literatura contemporânea brasileira deve-se portanto ao facto de o autor brasileiro não poder gozar da independência artística necessária para realizar obras-primas concentrando-se exclusivamente em critérios estéticos.

A nossa análise tem como objetivo observar como a metaficção e o processo investigativo se metaforizam através do estudo:

(1) das duas figuras principais, o inspetor Guedes e o narrador/assassino/investigador Gustavo Flávio, recorrendo, por um lado, à teoria de Todorov desenvolvida sobre a função do culpado e

[355] Jakovkis 2007: 120.

[356] Fonseca 2013b: 119.

detetive *versus* autor e leitor e, por outro lado, através do padrão de investigadores clássicos e *hard-boiled*;

(2) do processo investigativo em paralelo com a narrativa metatextual (de três aspetos: a) problemática da escrita criativa através de modelos literários do narrador, b) oficina de escrita criativa no Pico do Gavião: questão da (im)possibilidade da narrativa e questão da oralidade *versus* escrita, c) destruição da própria narrativa);

(3) da função que o escritor e o leitor desempenham na ficção policial com base nas teorias de Barthes sobre o texto de prazer e o texto de gozo, da teoria de Hutcheon sobre a autoconsciência linguística da escrita e da interpretação, da ficção autoconsciente de Waugh.

De acordo com a descrição do romance policial por Todorov, uma das oito características que se estabelecem sobre o género é um paralelismo entre as quatro figuras essenciais, o autor, o leitor, o culpado e o detetive: "[é] preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: «autor: leitor = culpado: detetive»"[357]. Segundo Todorov, esta homologia apresentada é um desígnio exclusivo do romance *hard-boiled*, uma vez que se refere à segunda história ou ao discurso sobre a história narrada. Por conseguinte, no *hard-boiled* o autor desempenha uma função homóloga com a do culpado, os dois são responsáveis pelo crime, enquanto o leitor segue o trabalho do detetive — o discurso narrativo — cuja função é o desvendamento da ação que o autor atribui ao culpado. Em *BeS* enfrentamos a duplicação destas funções descritas por Todorov, correspondendo à dupla estrutura da obra. Ao nível da autoria do romance, a macronarrativa (o romance *Bufo e Spallanzani*) é obra de Rubem Fonseca que constitui um narrador que é um escritor profissional, autor das micronarrativas. Ao nível do culpado, a figura central é Gustavo Flávio que comete dois homicídios, mas questiona-se a sua culpabilidade em ambos os casos. Dez anos antes do presente da narrativa, na micronarrativa do segundo capítulo *Meu passado negro*, mata um segurança sem intenção, e na macronarrativa, embora seja responsável pela morte de Delfina Delamare, comete o assassínio a pedido da sua amante para a salvar do sofrimento canceroso. Ao nível do detetive a construção narrativa é a mais complexa, pois aqui enfrentam-se três funções detetivescas: Gustavo Flávio no segundo capítulo aparece como detetive amador (típico dos policiais clássicos) com o seu nome autêntico, Ivan Canabrava, que se dedica à investigação da fraude cometida contra a sua companhia de seguros Panamericana. Na macronarrativa, dez anos mais tarde, já aparece como Gustavo Flávio cujo objetivo e interesse é influenciar o processo investigativo de maneira a não descobrir o

[357] Todorov 2006: 101.

verdadeiro criminoso do assassinato de Delfina Delamare: ele próprio. No entanto, no seu refúgio criativo, no Pico do Gavião, acontece mais um homicídio, e o seu interesse nesta micronarrativa é também convencer o inspetor Guedes sobre a sua verdadeira inocência. O detetive profissional do romance, o inspetor, é o polo antagónico do narrador, uma vez que o seu objetivo e função é descobrir quem é o verdadeiro criminoso dos diferentes assassinatos, todos com Gustavo Flávio como acusado. A nível do leitor das narrativas, descobrem-se igualmente duas funções: a função dos leitores de *BeS* a quem o romance macronarrativo é direcionado e a do inspetor Guedes, o leitor de alguns romances ou micronarrativas de Gustavo Flávio.

O papel das quatro figuras essenciais acima apresentadas mostram uma amalgamação a nível dos paralelismos da investigação policial e das diferentes narrativas. Brito Carvalho destaca este paralelismo comparando os processos criativo e investigativo quando observa que

> "a noção de processo é traduzida principalmente na figura do narrador autodiegético, um escritor que é observado pelo leitor em pleno momento de criação artística e, também, na figura do personagem Guedes, um policial que também é focalizado pelo narrador e pelo leitor no momento em que atua em uma ação, em um processo investigativo".[358]

A pesquisadora refere-se a Hutcheon quando menciona "a noção de processo" ou o "mimésis do produto" que define como "o próprio processo de construção do texto"[359]. A nosso ver, destaca-se aqui o entrelaçamento dos papéis do autor-culpado, ou no nosso caso, do narrador/escritor-culpado e os do investigador-leitor como as duas figuras principais que focalizam a função metanarrativa do texto. Enquanto Gustavo Flávio textualiza o processo criativo do seu romance, Guedes faz uma leitura paralela da escrita literária do seu acusado. O investigador está presente nas três narrativas criminosas em que o narrador está envolvido (*Meu passado negro* — o inspetor tem conhecimento sobre o crime cometido por Ivan Canabrava; a morte de Delfina Delamare — Guedes desvenda o crime e pretende acusar Gustavo Flávio; o assassínio de Suzy no Pico do Gavião — o policial conclui a investigação) e faz a sua própria interpretação. Guedes reescreve a narrativa de Gustavo através da recodificação dos códigos que o narrador-culpado tenta esconder perante o leitor-investigador. O detetive trabalha com códigos de ações enquanto o narrador estabelece códigos linguísticos com os quais tenta enganar os seus leitores — tanto o policial como os leitores da macronarrativa. Porém, através do processo de descodificação concluído pelas diferentes leituras os dois sistemas de códigos entrelaçam-se no desfecho, o que tem como consequência o fracasso das

[358] Brito Carvalho 2013: 125.

[359] Idem: 125.

duas estruturas de códigos. Gustavo Flávio será castrado pelo marido de Delfina Delamare, o que apresenta uma forte alegoria para o insucesso da narrativa, e o inspetor Guedes, apesar de descobrir o verdadeiro assassino, não conseguirá prová-lo e será acusado de ser cúmplice de Eugénio Delamare, o falso acusado. A conexão dos dois sistemas de códigos, o linguístico e o da ação que acompanham a obra paralelamente, leva à desconstrução da narrativa policial clássica e deixa a obra aberta, privando os leitores da macronarrativa de qualquer significado afirmativo sobre o mundo construído pela ficção.

Os paralelismos da metanarrativa e da investigação policial manifestam-se, além da função que o narrador e o investigador desempenham na obra, no caráter e no padrão que os dois protagonistas apresentam. O narrador, quer na prosa detetivesca clássica, quer na *hard-boiled*, procura construir uma ficção literária redigindo os elementos constituintes de uma sequência de acontecimentos para ter uma narrativa complexa da mesma maneira como o detetive pretende ligar os mosaicos dos acontecimentos para chegar a uma solução esclarecedora para o crime. Por conseguinte, o narrador e o investigador apresentam atitudes, aspetos e métodos semelhantes: observam, questionam os factos, tentam reconstruir uma história através das informações que conseguem obter sobre os acontecimentos. Em *BeS*, a figura do investigador aparece tanto no foco do processo investigativo como no do narrativo, uma vez que aparecem três personagens investigadoras na macronarrativa e nas diferentes micronarrativas: Ivan Canabrava como detetive amador tenta desvendar uma fraude, o inspetor Guedes, investigador policial profissional do caso Delfina Delamare e do assassínio de Suzy, e Gustavo Flávio como detetive amador que tenta impedir o desvendamento do homicídio de Delamare. Para o padrão da figura do investigador existe uma distinção fundamental entre o modelo clássico e o *hard-boiled*. Vera Lúcia Figueiredo trata o detetive clássico como um homem da palavra cujo trabalho se concentra na "busca da verdade que vinha sendo empreendida pela dedução lógica e pela ação voltada para a investigação direta dos fatos"[360]. No modelo clássico, o detetive particular ou amador tem excelentes capacidades intelectuais, é uma figura culta e ao mesmo tempo isolada dentro da sociedade, evita os meios violentos e usa métodos científicos para o restabelecimento da ordem da sociedade corroída pelo crime. Entretanto, o modelo *hard-boiled* é rude, insensível e prefere usar a sua arma em vez da dedução lógica. Na maioria dos casos está envolvido no crime como acusado, e ao mesmo tempo pode ser vítima deste. O crime poderá ter solução, mas já não se restabelece a ordem social uma vez que esta deixou de existir. As soluções do detetive *hard-boiled* são isoladas, particulares. De acordo com Vera Lúcia Figueiredo,

[360] Vide Figueiredo 1988: 23.

ele é um homem de ação[361]. No entanto, os investigadores dos romances *hard-boiled* de Rubem Fonseca

> "optam pelo caminho da ficção que se realiza como releitura dos textos alheios, como interpretação criadora […] e passa[m] a trabalhar cada vez mais com a imaginação que preenche lacunas. […] Esse movimento interno […] se reflete na estrutura da obra através da oscilação de pontos de vista do narrador. Esta oscilação é viabilizada pela própria aproximação das figuras do detetive e do narrador. Ao contrário de muitas obras do gênero, nas quais quem narra não é o próprio detetive, nos romances em questão, as funções de detetive e narrador formam um par indissociável […] cujas imagens se sobrepõem, já que um poderia estar no lugar do outro conforme as variações do momento. Com isso, a separação «homem de ação — homem da palavra», presente na ficção policial, é desfeita e, assim, pode-se passar de um nível a outro em busca da verdade"[362].

As três funções investigativas (os dois detetives amadores e o investigador profissional) apresentam, na nossa leitura, não só uma aproximação, mas sim uma amalgamação dos padrões principais, uma vez que a função do narrador e a do detetive (amador e profissional) se juntam nas três figuras. A palavra junta-se à ação: Ivan Canabrava procura provar a sua (falsa) inocência e o seu conhecimento sobre a fraude até por meios extremamente peculiares, mas fracassa numa sociedade em que não existe ordem social, e depois do fracasso da ação, torna-se escritor, Gustavo Flávio, homem da palavra, para fugir ao seu passado. Como escritor, também fracassa: a sua narrativa é incapaz de enganar o detetive profissional e, por fim, os leitores. A figura de Guedes representa simultaneamente os dois protótipos de detetive: é inteligente, extremamente fiel à palavra da lei e acredita na existência de uma única verdade, na solução dos crimes, mas também fracassa porque a sociedade não acredita na verdade exclusivista por ele apresentada. Os representantes das duas funções principais, a do narrador e a do investigador, falham a todos os níveis: é impossível o desvendamento total dos crimes perante a sociedade, e a narrativa também não desempenha o seu papel clássico: chegar ao desfecho do enredo através de um relato consequente, linear e lógico dos acontecimentos. A interpretação eleita pelo narrador e investigadores demonstra a inexistência da realidade em si mesma, e destaca que só se poderá recorrer à construção, à interpretação de versões sobre a realidade. Resumindo, o facto de a prosa de Rubem Fonseca – através da amalgamação dos padrões das figuras do investigador e do narrador – apontar para a impossibilidade de afirmações inquestionáveis indica que só se podem levantar questões sobre o próprio funcionamento da produção textual.

---

[361] Vide Figueiredo 1988: 23.

[362] Figueiredo 1988: 23.

Descobrem-se vários paralelismos no decorrer do processo investigativo e na seleção dos métodos narrativos com os quais Gustavo Flávio procura provar a sua (pseudo)inocência. Durante a investigação, o inspetor vai descobrindo passo a passo a personagem do assassino. Enquanto isso, o narrador emprega todos os meios possíveis manipuladores para se afastar do papel da personagem-alvo da investigação policial. A obra apresenta os dois processos profissionais em simultâneo, ao mesmo tempo confrontado-os.

O título do primeiro capítulo, *Fous ton encrier*, é citação duma carta de Gustave Flaubert[363] dirigida a Ernest Feydeau em 1859. Flaubert aconselha ao seu colega a abstenção total da vida sexual como requisito fundamental da escrita literária. No entanto, a primeira frase de *BeS* introduz uma declaração sobre as circunstâncias da iniciação da narrativa: "[v]ocê fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, como ele, poderia ter a minha perna carbonizada sem perder esta obsessão"[364]. O narrador, na mesma conversa com a sua amante Minolta, regressa à frase de Flaubert dizendo que nunca entendeu o autor francês, uma vez que ele próprio, ao escrever, gasta muito tempo com as mulheres. No mesmo parágrafo menciona o ficcionista policial Georges Simenon como o seu homólogo a nível da produção literária e da quantidade de amantes. Entre os dois polos antagónicos (a abstenção sexual de Flaubert e a intensa vida sexual de Simenon) o narrador faz uma referência a Tolstoi, que lhe aparece num pesadelo a avisá-lo de que, para escrever *Guerra e paz,* molhou a sua pena num tinteiro duzentas mil vezes, e incentiva-o a "realizar esse esforço sobre-humano"[365]. A narrativa de *BeS* inicia-se pelo projeto de escrever a história amorosa que teve com a madame X, isto é, delineia-se a micronarrativa como *mise en abyme*, e o autor da narrativa encaixada, Gustavo Flavio, procura um método literário através da revisão da escrita criativa dos três autores clássicos, dois representantes da literatura realista do século XIX, e um autor da ficção detetivesca *hard-boiled*. Comum às três referências literárias é o destaque dado ao ato da criação artística, à função performativa da linguagem em oposição à função constatativa. Os três autores são referenciados não pela sua *oeuvre*, mas pelas circunstâncias artísticas ou biográficas em que se dedicam à criação artística. Assim sendo, na referência do narrador, a linguagem utilizada por Tolstoi, Flaubert e Simenon serve para destacar o ato da pronunciação independentemente do significado do pronunciado. Por conseguinte, o narrador

[363] "Réserve ton priapisme pour le style, fous ton encrier, calme toi sur la viande… une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang." http://delibere.fr/jules-edmond-de-goncourt-dieu-bordel/.

[364] Fonseca 2013b: 7.

[365] Idem: 7.

delineia o seu projeto artístico na primeira página: preocupar-se-á com a coordenação e organização do seu texto, por outras palavras, projeta tratar questões metanarrativas.

Gustavo Flavio é o pseudónimo de Ivan Canabrava, que o futuro escritor escolhe quando se refugia depois de se ter libertado do manicómio. O narrador explica a razão da sua escolha:

> "[m]eu pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres. Hoje eu teria homenageado outro escritor. Minolta me ensinou a amar. Me ensinou a gostar de comer. Fazíamos amor várias vezes, todos os dias. Engordei trinta quilos. Fiquei famoso"[366].

As circunstâncias da iniciação da sua narrativa, por outras palavras, a função performativa da sua primeira linguagem literária escolhida, expressam uma atitude dedicada exclusivamente à escrita literária com a devoção de Flaubert que "demorou cinco anos para escrever Madame Bovary. Trabalhando muitas horas, todos os dias, sem parar um dia"[367]. O nome de Flaubert é também mencionado dez anos mais tarde, no primeiro encontro entre Guedes e Gustavo Flávio, quando o inspetor faz as primeiras perguntas sobre a relação entre o narrador e Delfina Delamare. Neste momento inicia-se o processo investigativo, o jogo entre o investigador/interpretante e o assassino/ narrador que visa enganar o inspetor:

> "«[h]avia um livro seu no porta-luvas do carro.»
> «Livro meu? Qual? Não sei se sabe, escrevi dezenas de livros.»
> «*Os amantes*.»
> «Ah, *Os amantes*…»
> «Com 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 (ver Lakatos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambigüidades, de erros, de negligências. O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito. Eu devia ter escrito «Para Delfina que sabe que a poesia é aquilo que não é».»[368]"

No excerto citado manifestam-se duas posições contrárias sobre a competência descritiva da poesia, ou mais abrangentemente, da literatura. No Realismo do século XIX, representado em *BeS* por

[366] Fonseca 2013b: 97.

[367] Idem: 112.

[368] Idem: 18-19.

Flaubert, a literatura toma uma atitude parecida com a das ciências naturais: é capaz de descrever o mundo através de observações científicas. No momento em que Ivan Canabrava decide mudar de nome e tornar-se escritor, ainda acredita em que a literatura consegue desempenhar esta função descritiva o que é demonstrado pela escolha do seu novo nome Gustave Flauber/Gustavo Flávio. Não obstante, já com dez anos de experiência literária, percebe que a abordagem artística realista não desempenha o seu papel uma vez que nem as ciências naturais trabalham com observações exatas, como apresenta a teoria de Lakatos sobre a Dubitabilidade[369]. E a poesia também inclui em si a dubitalbilidade nos seus próprios métodos que poderá chegar até à negação da função constatativa da literatura. Esta rejeição desempenha uma dupla função na obra: por um lado, expressa a eliminação de anunciações afirmativas da literatura, por outro lado, abre um jogo entre o narrador e o investigador/leitor/interpretante: o investigador não poderá dar crédito às afirmações do narrador, por conseguinte, não se poderá exigir nenhuma referencialidade da narrativa. Em razão disso, Gustavo Flávio, já como autor experiente, declara que escolheria o nome de Friedrich Nietzsche caso tivesse de se voltar a esconder:

> "[…] veio à minha mente uma frase de Nietzsche (o próximo pseudônimo que eu for adotar, caso realmente tenha que voltar a me esconder, será Frederico Guilherme — mas isso é um assunto para depois), veio à minha cabeça, repito: «é naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabeleces o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade…»"[370].

Gustavo Flávio, com uma frase citada d'*O crepúsculo dos Ídolos* (1889), confessa a ideologia avessa da sua *ars poetica* inicial: noções como "selvagem", "perversidade" e "espiritualidade" expressam uma nova perspetiva autoral livre de qualquer expectativa para com a representacionalidade da obra, uma abnegação de qualquer realismo literário.

A escolha do(s) pseudónimo(s) desempenha uma dupla função na obra: para além da *ars poética* acima descrita o narrador usa-o(s) para se esconder. A nosso ver, este disfarce não se esgota no ato de tentar manter em segredo o passado do narrador, mas metaforiza uma atitude autoral mais geral. No momento em que o inspetor Guedes pergunta a Gustavo Flávio se este é o seu verdadeiro nome, recebe uma resposta evasiva:

---

[369] "As concepções de Lakatos são baseadas na ideia de que a matemática, assim como as ciências naturais, é falível, não é indubitável e cresce por meio da crítica e correção de teorias, as quais nunca estão totalmente livres de ambiguidades ou da possibilidade de erro." https://www.researchgate.net/publication/286088226_O_falibilismo_de_Lakatos_e_o_trabalho_com_investigacoes_matematicas_em_sala_de_aula_possiveis_aproximacoes.

[370] Fonseca 2013b: 191.

> "Stendhal chamava-se Marie-Henri Beyle; o nome verdadeiro de Mark Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era George nem Eliot nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. Sabe qual era o nome do Voltaire? François-Marie Arouet. 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.) "Isso é um segredo literário, ha, ha!"[371].

Este segredo literário também faz referência a uma ocultação, à eliminação do papel e personagem autorais que evoca a morte do autor teorizado por Barthes[372]. O autor deixa de ter alguma função na interpretação da sua obra que existe apenas em sua forma verbalizada. O narrador expressa a sua atitude autoral nos excertos a seguir nos quais tenta esconder o seu passado perante Guedes: "[n]ós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina"[373], afirma Gustavo Flávio sobre a veracidade da sua obra. E quando fala sobre a relação entre si e os seus personagens, explica ao inspetor que

> "o ponto de vista, a opinião, as crenças, as presunções, os valores, as inclinações, as obsessões, as concepções et cetera dos personagens, mesmo os principais, mesmo na primeira pessoa, como é o caso de *Os amantes*, não são necessariamente os mesmos do autor. Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem"[374].

O narrador sublinha o facto de que um autor não se pode identificar com os seus personagens, nem até ao nível de opiniões ou atitudes morais. Por conseguinte, a interpretação de referências a qualquer tema ou assunto exteriores à obra em questão consideram-se leituras equivocadas, uma vez que a narrativa apenas se abre para leituras que se concentram nos processos que produzem a coesão interna da obra.

No entanto, Gustavo Flávio sente-se obrigado a reconhecer que o inspetor Guedes não se identificará como o leitor ideal da sua obra. O leitor clássico não aceita a abordagem do escritor ausente da sua narrativa, procurando dados autobiográficos, referências a uma realidade exterior à obra. A leitura do romance *Os amantes* por Guedes representa esta contradição entre o interpetante clássico e autor ausente da sua obra:

---

[371] Fonseca 2013b: 33.

[372] "Probably this has always been the case: once an action is recounted, for intransitive ends, and no longer in order to act directly upon reality — that is, finally external to any function but the very exercise of the symbol — this disjunction occurs, the voice loses its origin, the author enters his own death, writing begins." Barthes 1977a: 144.

[373] Fonseca 2013b: 19.

[374] Idem: 33.

> "[o] meu livro *Os amantes* estava ali, mas ele não o pegou para prosseguir na leitura que iniciara dias antes. Creio que concluíra que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir"[375].

O leitor clássico perde o interesse assim que descobre a falta do realismo autobiográfico do romance. Não consegue abordar uma obra que não ofereça informações para além das referências internas do texto metanarrativo.

Resumindo, em *BeS* os dois processos, o da investigação policial e o do narrador, representam duas abordagens contraditórias: por um lado a interpretação do leitor clássico representado pelo policial, por outro lado a atitude autoral que não permite qualquer interpretação de referencialidades exteriores à obra, só referências textuais da sua narrativa. A confrontação das duas abordagens realiza-se numa tensão manifesta no insucesso final dos dois processos. Nem Gustavo Flávio consegue ocultar os seus crimes perante o inspetor, ou seja, nem a sua atitude narratorial excludente de métodos clássicos, característicos do realismo literário resulta, nem Guedes consegue revelar o crime perante a corporação policial e a sociedade inteira. Os paralelismos entre os processos narrativo e investigativo revelam dúvidas não exclusivamente em relação aos processos clássicos da interpretação, mas até com procedimentos narratológicos.

Entre os cinco capítulos, o terceiro, *O refúgio do Pico do Gavião,* que se inicia no eixo central do romance, é o único que não está relacionado com os crimes cometidos por Ivan Canabrava/Gustavo Flávio. O capítulo inteiro consiste numa micronarrativa autónoma no refúgio onde se esconde por duas razões: primeiro, por causa da sua crise criativa e para finalmente conseguir escrever o seu romance *Bufo e Spallanzani*, segundo, para fugir da atenção do inspetor Guedes. O capítulo redireciona a diegese até ao presente, uma vez que o primeiro capítulo revela o presente de Gustavo Flávio e narra o assassínio de Delfina Delamare, após o que a micronarrativa do segundo capítulo fala sobre o passado negro do narrador e explica a razão da mudança da sua personalidade. Cronologicamente, o terceiro capítulo é a continuação do primeiro, enquanto em espaço se afasta do *habitat* do narrador, do Rio de Janeiro, e introdu-lo numa microssociedade onde todos os participantes se refugiam pela mesma razão: pretendem afastar-se de uma história pessoal que lhes perturba a vida. No refúgio, longe da sociedade, duplicam-se as duas narrativas centrais do romance: acontece um outro assassínio e, até isto ocorrer, as atenções dos membros desta microssociedade fechada centram-se em questões técnicas da escrita literária. Um dos hóspedes,

[375] Fonseca 2013b: 157.

Orion, maestro de orquestra, ainda de início é da opinião de que escrever literatura é mais fácil do que a composição musical:

> "«[a] coisa que eu mais gostaria no mundo era ser escritora», disse Eurídice.
> «Não é uma coisa muito difícil», disse Orion.
> «É um ofício como qualquer outro», eu disse.
> «Fazer música é mais difícil do que fazer literatura», disse o maestro. «Empregadas domésticas escrevem livros, militares reformados escrevem livros, todo mundo escreve livro, mendigos, políticos, atletas, adolescentes perturbados, comerciantes.»
> «Ladrões e funcionários alfandegários», eu disse, pensando em Genet e Kafka"[376].

No excerto citado confrontam-se dois tipos de autores que serão representados no capítulo. Um deles é o autor amador mencionado pelo maestro através de uma lista de profissões que não são da área de escrita criativa. Na opinião dele, a sua lista demonstra que a escrita literária não exige nenhuma profissionalização. O outro grupo, mencionado pelo narrador, inclui autores profissionais, e Gustavo Flávio, na sua réplica, ironiza com a profissão ou ocupação civil de dois autores como Genet e Kafka, destacando que a profissão civil (ou a delinquência) não excluem a profissionalização literária. Gustavo Flávio, no meio da sua crise criativa, sugere um jogo de oficina de escrita em que entram três hóspedes: o maestro Orion, a bailarina Roma e Suzy, uma jovem de um casal de namoradas. Gustavo Flávio sugere um mote pedindo-lhes para o guardarem em segredo. Nenhum dos participantes sabe que receberam o mesmo mote: terão de escrever uma história sobre sapo(s), igual ao tema do romance do narrador. Durante o trabalho dos três autores amadores e do autor profissional abordam-se duas questões essenciais da narrativa literária: (1) mecanismos de textualização de uma memória/história/biografia/aventura etc., (2) confrontação das duas formas tradicionais da expressão literária: oralidade *versus* escrita.

A problemática da construção textual manifesta-se durante a oficina de trabalho das três narrativas amadoras. O mote dado pelo narrador motiva três obras autobiográficas, cada uma tendo por trás um acontecimento recente que incentivou os seus autores a deixar a macrossociedade e a isolar-se no abrigo do Pico do Gavião. Geram-se os três textos, mas o leitor de *BeS* e os hóspedes do Pico do Gavião só os conhecem através das suas formas oralizadas.

A primeira obra amadora é uma história de amor inventada por Suzy. A mulher convida Gustavo Flávio ao seu bangalô para o avisar de que há um assassino entre eles e, ao mesmo tempo,

[376] Fonseca 2013b: 111.

para "lhe contar a história que […] ia escrever"[377], apresentando-se portanto uma versão oral da obra que ainda só existe como projeto de um conto. A intriga de Suzy fala sobre o amor obsequiado de dois jovens ricos, Maria e José, que fazem um pacto: se um dos dois trair o outro, o traído terá de matar o traidor. Ocorre o previsto: José trai a namorada e Maria, com imenso sofrimento, dispara contra ele e depois foge. Suzy conhece Maria, confessa que está apaixonada por ela e que a viu novamente, mas ainda não quer revelar onde, só iria fazê-lo no dia seguinte para surpreender todos os hóspedes do Refúgio porque percebeu que afinal José não foi morto. Durante o relato da história, Gustavo Flávio interrompe a narradora com perguntas, observações, opiniões, etc.:

> "«[m]e interrompendo a todo instante você não me deixa contar a história», disse Suzy.
> «Histórias orais fundamentam-se na intriga. Até agora você só fez sociopsicologia.»
> «Eu? E a sua filosofia de almanaque?»
> «Não vamos brigar», eu disse. «Como se chamavam os dois personagens? O nome é muito importante. On ne peut plus changer un personnage de nom que de peau».[378]"

As interrupções suspendem a narração destacando a variabilidade da narrativa oral face à escrita, e a observação de Gustavo Flávio sobre o fundamento das histórias orais sublinha ao mesmo tempo que a oralidade literária se focaliza no enredo, na narração dos factos e não se preocupa tanto com a forma, com a estruturação da trama. As últimas duas frases citadas funcionam como instruções de oficina de escrita criativa onde o autor experiente se dedica a chamar a atenção da narradora amadora para um dos critérios de uma obra literária. No entanto, o enredo contado por Suzy nunca se organizará numa obra escrita por causa da sua morte. Esta narrativa ficará sempre na sua variante oral.

O único conto que ganha forma escrita é a história de amor de Roma, e mesmo assim o leitor de *BeS* só o conhece através da apresentação oral de Gustavo Flávio que o conta para Minolta. O enredo autobiográfico de Roma trata a história de um bailarino de extremo talento, chamado Sílvio. Para se apresentar em Buenos Aires, no Teatro Colón, organizam-lhe um espetáculo já muito esperado por toda a cidade. Ricardo Berlinsko, o diretor do teatro e coreógrafo inventa que irão reproduzir a estreia famosa de Nijinski realizada em Paris em 1909. Depois dos grandes preparativos, no momento inicial do espetáculo Sílvio fica paralisado no palco. Depois do grande fracasso público o bailarino será diagnosticado com esquizofrenia e passa o tempo isolado em casa, só com a mulher, também bailarina (e narradora do texto). Como a medicina ocidental não encontra

[377] Fonseca 2013b: 140.

[378] Idem: 141.

solução para a depressão de Sílvio, a mulher decide levá-lo a uma curandeira que o cura com o beijo de um sapo enorme. Depois de ser tratado, Sílvio volta para o teatro e para a sua vida normal.

Gustavo Flávio não se limita à narração do enredo a Minolta, mas faz observações e críticas sobre o texto escrito, lê os excertos que considera os mais interessantes ou mais bem estruturados. A sua ouvinte desempenha o mesmo papel que nas outras narrativas orais Gustavo Flávio (na história de Suzy) ou os hóspedes do Refúgio (na história do maestro Orion apresentada a seguir). Interrompe o narrador oral, faz-lhe perguntas, pede esclarecimentos sobre detalhes. O narrador, no entanto, faz várias referências sobre o seu próprio ato interpretativo. Quando Minolta pergunta se a mulher de Sílvio também se chama Roma, Gustavo Flávio responde que "[n]ão. Mas quero continuar chamando-a assim. Gosto desse nome"[379], e existem partes da narrativa que Gustavo Flávio considera desnecessárias ou, pelo contrário, importantes, fazendo neste caso comentários como "[v]ou pular essa parte […], [h]á um trecho enorme […], [a]gora leio para você o que Roma escreveu […][380]". Existe uma observação de Minolta que parodia este ato de interpretação oral. Num momento interrompe o narrador com um comentário sem referência alguma ao elemento do enredo ouvido naquele momento: "«[t]ua voz fica engraçadinha, aí dentro, no pulmão», disse Minolta virando a cabeça e colocando a orelha no meu peito"[381]. Pela nossa leitura, este trecho representa uma referência irónica ao ato da oralidade, uma vez que ressalta a voz alternada do narrador, um cunho peculiar da sonorização da interpretação oral. Apesar de a triste história do fracasso de um bailarino ter um fundo autobiográfico, a sua receção por parte da ouvinte depende das condições, em caso extremo até físicas, da interpretação oral. A dialogização oral sobre o texto escrito reinterpreta a narrativa conferindo-lhe aspetos como a ironia e a paródia que o próprio texto não apresenta. A oralidade aplicada sobre o texto escrito manifesta uma abordagem diferente da da narrativa do texto, conferindo uma liberdade em parte interpretativa, em parte autoral e, ao mesmo tempo, autoritária ao ato do relato oral.

A terceira narrativa amadora é inventada pelo maestro Orion sobre um triângulo amoroso entre um maestro de orquestra, o *spalla* da orquestra e dono de um violino valoroso, um Janzen e a mulher do violinista. O *spalla*, descobrindo o adultério, interpela o maestro e durante a briga dos dois o maestro parte o violino do *spalla*. No entanto, conhecendo o valor do instrumento e a afeição que o violinista tinha por este, o maestro começa a sentir arrependimento até chegar a ficar deprimido. Para se curar, decide recolher-se numa fazenda (parecida com o Pico do Gavião) onde uma noite ouve "um coro harmonioso de vozes [que] encheu a noite e pareceu subir para o firmamento"[382], que

[379] Fonseca 2013b: 194.

[380] Idem: 194.

[381] Idem: 194.

[382] Idem: 187.

afinal identifica como cinquenta sapos a cantarem numa lagoa. "Bem, o maestro, vendo que aqueles sapos eram capazes de criar tanta beleza e harmonia no meio do mato, aprendeu uma lição: a maior alegria que o homem pode ter […] é criar o belo."[383] O maestro cura-se e volta para a orquestra, faz as pazes com o *spalla* e vivem felizes. Orion, depois de terminar a contar a sua narrativa planeada, observa que "[é] uma espécie de história de fadas, seria uma espécie de história de fadas se eu a tivesse escrito"[384]. O autor da história de triângulo amoroso, antes de iniciar o seu relato oral, faz uma confissão:

> "«[a] minha história está toda na cabeça, tudo arrumadinho, mas quando sento para escrever eu não consigo. Dou minha mão à palmatória, escrever é mais difícil do que eu pensava. Quer dizer, exige um esforço físico muito grande. Creio que o esforço muscular é maior do que o mental. Não é mesmo? Diga a verdade.» Antes que eu pudesse responder, o maestro continuou: «Se a pessoa pudesse pensar e registar automaticamente no papel eu garanto a vocês que a minha história seria uma maravilha»". [385]

O narrador amador torna-se um tradicional contador de estórias para quem o maior obstáculo da narrativa escrita é causado pelo esforço físico que o trabalho exige. O texto volta a referir-se à condição física da escrita literária, por outras palavras, à função performativa da escrita, igual aos excertos em que Gustavo Flávio, o autor profissional, escreve sobre a razão da escolha do(s) seu(s) nomes e das suas artes poéticas. Orion destaca o tempo que divide o momento do surgimento da ideia do seu registo em papel. A nosso ver, o maestro descobre neste desfasamento uma diferença essencial entre a narrativa oral e escrita. O cunho oral do ato da narração, o da formação momentânea da narrativa não exige aquele esforço da estruturação das ideias que o registo escrito exige. O maestro consegue contar as suas ideias aos seus ouvintes, uma vez que a verbalização oral acontece paralelamente com o surgimento do pensamento. Em contrapartida com a escrita, onde Orion não consegue chegar a encontrar a forma adequada das suas ideias, sendo só capaz de verbalizar o processo (falhado) da sua tentativa de escrita criativa.

O segmento a seguir apresenta características essenciais da narrativa oral através de perguntas, observações, sugestões, etc. dos ouvintes (igual ao que Gustavo faz durante a apresentação oral de Suzy e durante o relato do texto escrito por Roma), em consequência do qual a

[383] Fonseca 2013b: 188.

[384] Idem: 188.

[385] Idem: 181-182.

narração torna-se um ato criativo comunitário ao contrário da ação do autor solitário da obra escrita. Em outra parte mostra como o narrador tenta encontrar soluções para a estruturação do seu enredo:

> "«[v]amos deixar o Orion contar a história dele», disse Minolta.
> «Até já me perdi. Onde eu estava mesmo?»
> «O maestro começou a definhar de arrependimento por ter quebrado o Janzen do marido enganado por ele.»
> «Ah, sim. Ele entra num surto depressivo […]»
> […]
> «E o marido enganado?
> «*Confesso que eu não sabia o que fazer com ele e abandonei-o*. Ele sai da história logo que o violino é quebrado.»
> «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*.»
> […]
> «Ele era casado ou solteiro?»
> «*Isso eu não cheguei a resolver. Talvez fosse melhor* ele ser solteiro. […]»
> […]
> «Ele não chegou a ficar maluco mesmo e a história não pode terminar aqui porque *eu ainda não usei o mote que me foi dado, o tema escolhido pelo Gustavo.*»
> […]
> «*Eu pretendia descrever tudo que tenho visto,* as paisagens, as pessoas, animais, enfim, relatar a vida aqui no Refúgio, *para encorpar minha história*. *O bom escritor faz isso, não faz? Usa pessoas, incidentes, ambientes da vida real em seus livros, não usa?*»
> «*Usa, mas não abusa. O sujeito pode ser considerado um bom escritor quando consegue, primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação.*» [itálicos nossos]"[386].

Os fragmentos destacados por itálicos aparecem na narrativa como reflexões do narrador sobre o seu próprio texto, ou seja, apresentam a metafunção da linguagem da narrativa oral. Dois dos autores amadores e Gustavo Flávio, na sua interpretação do texto de Roma, usam a metalinguagem para explicarem a impossibilidade da narrativa escrita substituída, por conseguinte, pela narrativa oral.

A questão da possibilidade/impossibilidade das narrativas tanto amadoras como profissional é abordada de diferentes perspetivas pelos críticos do romance. Concordam em que na última frase acima citada se confronta o real/a ação/a experiência/o trabalho com a imaginação/a inspiração/a genialidade. De acordo com Vera Lúcia Figueiredo,

[386] Fonseca 2013b: 186.

> "[h]á, então, uma certa vitória da palavra sobre a ação que corresponde, no caso, à vantagem da imaginação sobre a experiência. […] Os personagens narradores ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível"[387].

Figueiredo observa o ato interpretativo que constrói variantes textuais em vez de constatar verdades narrativas que afinal considera impossíveis. Segundo Brito Carvalho, nas ações das tentativas narratológicas do Refúgio enfrentam-se o real e o imaginário:

> "[o]s hóspedes do *Refúgio*, assim como Gustavo Flávio, tentam registrar fatos importantes ocorridos em suas vidas, mas ainda como o narrador, os fatos registrados extrapolam o real e aproximam-se mais de uma perspectiva imaginária. Eles reelaboram o real ficcionalmente a ponto de não ser mais possível identificar os limites entre realidade e imaginação"[388].

Na opinião da pesquisadora, nas tentativas da escrita literária apresenta-se um certo tipo de desmaranhamento da realidade e uma abordagem à perspetiva do imaginado, sendo que a ficção de todos os autores de *BeS* fica na margem entre os dois aspetos opostos da representação. Todos procuram criar uma representação artística de um tema autobiográfico e Gustavo Flávio, na sua confissão sobre a autobiografia, reconhece a impossibilidade da fidelidade da narrativa a qualquer realidade autobiográfica:

> "[a]s 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 mentiras, estabeleci logo"[389].

O fragmento acima citado corresponde à observação de Federman que aborda a relação entre a vida e a sua representação artística, destacando que os factos autobiográficos só existem na sua versão verbalizada, inventada depois da sua ocorrência:

> "[t]he experience of life gains meaning only in its recounted form, in its verbalized versions, or, as Céline said, some years ago, in answer to those who claimed that his novels were

[387] Figueiredo 1988: 23-24.

[388] Brito Carvalho 2013: 111.

[389] Fonseca 2013b: 173.

merely autobiographical: «Life, also, is fiction… and a biography is something one invents afterwards.»"[390].

A autobiografia dos narradores (tanto dos amadores como do profissional) de *BeS* não exclui a tentativa da representação das realidades vividas pelos seus autores, mas fracassam neste processo porque se encontram no limiar do real e imaginário durante a ficcionalização da sua própria vida, uma vez que só se pode apresentar variantes de verosimilhanças destas realidades vividas.

De acordo com Pinheiro Alves, no fragmento citado ("[o] sujeito pode ser considerado um bom escritor quando consegue, primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação."[391]) "ressalta-se o processo de criação; há uma valorização do trabalho em oposição à concepção romântica da inspiração e da genialidade. O escritor é um intelectual que se reflete sobre a literatura e, também, sobre a escrita"[392]. A observação do crítico manifesta uma contradição com as opiniões de Figueiredo e de Brito Carvalho devido ao facto de concluir que a literatura exige mais o trabalho, a laboração da obra do que qualquer inspiração ou imaginação do génio. As observações dos três críticos coincidem na ação autoral interpretativa e construtora de versões e refletiva sobre a escrita literária, resumindo, sobre o uso metatextual da linguagem literária.

A nosso ver, as reflexões metatextuais das obras amadoras destacam a oposição entre a expressão escrita e a oral também. A obra revela todas as (micro)narrativas de *BeS* na sua versão oral uma vez que os seus autores chegam à conclusão de que não serão capazes de fixar as suas obras, já que é impossível concluir uma obra literária, fechá-la com um remate final, paralisando a ação criativa. No entanto, o romance de Rubem Fonseca apresenta o fingimento desta oralidade, já que nós, leitores enfrentamos todas as narrativas através da leitura dos textos contados. Contudo, a escrita literária representada pela obra, por sua natureza, escolhe uma das variantes possíveis e apresenta-a como invariante, ao contrário da literatura oral onde só existem versões de um enredo contado pelo(s) seu(s) autor(es). Na tradição oral, o contador de histórias/estórias é sempre igualmente autor da tal obra, mesmo que a tenha lido ou ouvido de outros contadores. Por conseguinte, na oralidade a autoria e a reelaboração coligam-se inseparavelmente com o processo interpretativo de uma obra, na maioria dos casos, já existente. Em *BeS*, Gustavo Flávio toma a atitude dos contadores de histórias tradicionais, mas ao mesmo tempo expressa uma atitude antagónica frente à versão oral da literatura. No Refúgio não permite que os participantes do jogo de escrita criativa optem pela narração das suas

[390] Federman 1975: 8.

[391] Fonseca 2013b: 186.

[392] Pinheiro Alves: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php.

histórias: "«[l]iteratura oral vale, não vale, Gustavo?» «Não. A aposta era escrever. Contar histórias qualquer dona Candinha conta.» «E Catarina Benincasa?», perguntou Orion. Era uma boa pergunta, que não cheguei a responder"[393]. A pergunta do maestro refere-se a uma conversa ocorrida entre os hóspedes em que o nome de Santa Catarina de Siena é mencionado pela primeira vez:

> "«[e]ssa Catarina é a Catarina, a Grande?»
> O que se pode responder a uma pergunta dessas? A única Catarina grande foi, na verdade, Catarina de Siena, Catarina Benincasa, o único grande escritor analfabeto da história da literatura universal, com seus textos ditados no século XIV. É a santa padroeira da Itália, mas o aspecto a ser explorado no meu livro seria o do mito da incombustibilidade. De hagiografia eu estava cheio. Respondi apenas: «Não.»"[394].

O narrador envolve-se em contradição consigo próprio: não considera que a forma oral da literatura possua o mesmo valor que a escrita, mas respeita a obra literária da famosa autora analfabeta. Destaca que a origem da sua veneração não consiste no trabalho religioso-literário da santa, mas no facto de não a poderem ter queimado. Catarina Benincasa, que representa a versão oral da literatura, alegoriza, da mesma maneira, a indestrutibilidade. No simbolismo aplicado pelo narrador dissolve-se a contradição: a oralidade torna-se invulnerável frente à narrativa escrita pelo seu cunho variável. O texto escrito deixa de se abrir a diálogos, de oferecer possibilidades de variabilidade, enquanto o texto oral discursa sobre a sua própria formação, sobre questões da escrita criativa. Em *BeS* constitui-se portanto uma forma especial de metatextualidade oral dialogada. A atitude do narrador perante a variabilidade do texto destacada pela sua relação ambígua face à oralidade destaca a liberdade autoral: "[p]or coincidência até que essas frases fazem certo sentido, o que comprova a teoria (se ainda não existe estou inventando-a neste instante) de que palavras juntas, seja de que maneira for, sempre têm um certo nexo (ver Burroughs)"[395]. Assim sendo, o significado de um texto gere-se pelas opções do seu autor, ou seja, depende da vontade autoral. A ambiguidade da oralidade *versus* escrita representa a escolha entre a liberdade interpretativa simbolizada pela oralidade frente ao texto fixado e acabado simbolizado pela escrita literária. Se Gustavo Flávio ou os autores amadores concluíssem as suas obras por escrito, privá-las-iam do seu cunho aberto que nesta forma se sujeita a interpretações e não se restringe a estabelecer uma versão como finalizada e portanto única, autêntica e legítima.

---

[393] Fonseca 2013b: 188.

[394] Idem: 121.

[395] Idem: 174.

A alternativa da destruição do texto escrito como revolta contra a forma única e autêntica da narrativa surge, pela primeira vez, no momento em que o narrador devolve o manuscrito a Roma:

> "[t]irei os papéis da minha maleta. Roma pegou os papéis e ficou olhando para eles. Depois, num gesto abrupto, rasgou-os em pequenos pedaços, jogou numa lata de lixo que havia perto. Talvez seja esse mesmo o destino final de todos os papéis escritos, cartas, livros, testamentos, diários, contratos, escrituras, depoimentos… o lixo…"[396].

A narrativa de Roma desempenhou o seu papel: "[…] aquilo precisava ser contado para alguém"[397], e depois de a bailarina ter desabafado a sua história, deixou de necessitar dela, o que inspira Gustavo Flávio a concluir que, independentemente da função, do conteúdo, da utilidade, etc. da narrativa mais abrangentemente compreendida, o destino final do texto escrito é a sua destruição.

O ato destruidor da narradora amadora (a única autora do romance que conclui uma obra por escrito) prepara o último gesto autoral de Gustavo Flávio. Depois de ter voltado para o Rio de Janeiro, percebe que não será capaz de concluir a sua obra, e decide apagá-la do seu computador:

> "[e]screvi: KILL BUFO: 1. Bati a tecla ENTER.
> O TRSDOS procurou e encontrou que havia no drive 1 sobre *Bufo e 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 e 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.
> KILL. Matar, destruir. Para matar Delamare também bastava apertar uma tecla do gatilho da pistola ao meu lado. Minha imaginação vagava.
> Bateram à porta"[398].

De acordo com Brito Carvalho, o ato destruidor de Gustavo Flávio reflete a presença de um outro autor:

> "[o]ra, se observamos bem, concluiremos que tudo aquilo que foi escrito por Gustavo Flávio foi apagado de seu computador. Portanto, temos aqui um relato escrito por outro escritor, mas não por Gustavo Flávio. Sendo assim, nosso narrador tem ainda menos compromisso com a «verdade» dos fatos. A referência a outro escritor, esse não ocupando o espaço

[396] Fonseca 2013b: 205.

[397] Idem: 205.

[398] Idem: 216.

> diegético, mas participando do processo de criação, é um aspeto importante na narrativa BeS[399]".

A nosso ver, voltamos a enfrentar aqui o texto dividido pela dupla narratividade metaléptica: a macronarrativa relata a destruição da micronarrativa, do *myse an abyme*. As passagens das fronteiras metalépticas levantam a questão essencial sobre o papel que o leitor desempenhará nas duas narrativas. A nosso ver, em paralelo com as duas figuras de autores — de acordo com a teoria estabelecida por Brito Carvalho — existem dois leitores também. O leitor da macronarrativa, do romance de Rubem Fonseca possuirá todas as informações das macro- e micronarrativas. Para este, apesar de o romance de Gustavo Flávio não ter nascido, existe o enredo, possuirá informações sobre os factos ocorridos, e tanto quanto se inteira do resultado da investigação policial concluída pelo inspetor Guedes, é a única personagem que conhece todos os momentos do ato da narração. Este leitor apercebe-se dos resultados tanto das experimentações narrativas como das policiais, mas através da desconstrução das formas narratológicas da ficção policial, concluindo-os num romance aberto, sem receber respostas a questões da narrativa e enfrentando-se com o facto de um crime poder ficar oculto perante a sociedade. O leitor de Rubem Fonseca ocupa um espaço peculiar no processo interpretativo da obra: observando as suas informações adquiridas iguala-se ao narrador/ criminoso, e não ao investigador, como apresenta a teoria de Todorov sobre os paralelismos entre o papel do autor/culpado e do detetive/leitor. Este leitor apercebe-se do processo da destruição da micronarrativa de Gustavo Flávio também:

> "«[a] pior forma de autoridade», disse Estrucho, «a mais arrogante e dissimulada, é a do artista: ele julga, de forma implacável, quem pensa diferente dele sempre fingindo-se de justo e imparcial.» Quando comecei a estranhar aquela fala de Estrucho, o seu rosto foi envelhecendo, uma barba branca apareceu no seu rosto e quem falava comigo era Tolstoi: «Afinal quando é que você vai terminar essa merda do Bufo e Spallanzani?». Quando eu ia dizer que Bufo e Spallanzani havia sido KILLED pelo computador, o sonho acabou"[400].

Tolstoi, uma das três referências do ato da escrita literária para o narrador, desaparece no momento da aniquilação da micronarrativa (pouco antes da castração de Gustavo Flávio por Eugênio Delamare, num ato simbólico do seu aniquilamento como criador). Na sequência do desaparecimento da narrativa escrita por Gustavo Flávio, enfrenta-se a questão de qual será o papel que o leitor desempenha durante a leitura de uma obra escrita que, pela informação do seu narrador,

[399] Brito Carvalho 2013: 113-114.

[400] Fonseca 2013b: 217-218.

nunca nasceu. Por conseguinte, percebe-se que existe um outro leitor que, de facto, não tem a possibilidade de ler o texto destruído, mas conhece o enredo como ouvinte, e desde o início do romance está a seguir a micronarrativa, uma vez que o narrador está a falar para ele. Deste modo, o romance de Rubem Fonseca, pela sua dupla narratividade, cria dois leitores: para além do leitor da macronarrativa do romance de Rubem Fonseca existe um ouvinte das micronarrativas de Gustavo Flávio. O "outro escritor"[401] referido por Brito Carvalho cria o seu outro leitor, no caso presente, ouvinte do relato de Gustavo Flávio. Aos dois tipos de leitores atribuem-se diferentes atitudes intepretativas. O leitor de Gustavo Flávio é apresentado em dois pontos relevantes da obra: antes de Gustavo Flávio começar a escrever e depois de ter lido o *Ouverture* de *Bufo e Spallanzani* para o público do Pico do Gavião. Antes de se dedicar à escrita, o narrador, num monólogo interior, medita sobre as expectativas dos seus leitores:

> "[m]eu 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. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que não quer o novo, sabe, contrario sensu, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto"[402].

No segmento acima citado a narrativa apresenta o leitor de texto clássico, legível ou de prazer pela terminologia de Barthes. O texto que o leitor clássico e modelado pelo editor de Gustavo Flávio exige é um texto que segue a tradição cultural e literária, oferecendo uma leitura confortável. O leitor intelectual procura aquele sistema de significados que o autor produz durante a escrita. No excerto seguinte enfrenta-se o mesmo tipo de leitor intelectual que procura alguma mensagem autoral e autoritária. Mesmo assim, os recetores das obras do narrador diferem segundo o seu meio cultural, ideológico e social:

> "«[n]a 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; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o

[401] Brito Carvalho 2013: 113.

[402] Fonseca 2013b: 115.

> livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. A palavra hybris será usada anatematicamente. Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.»
> «O negócio então é vender?», disse Orion"[403].

Revela-se aqui uma profunda ironia para com os leitores hipotéticos e destinados pelas editoras de diferentes países com distintas explicações de sentidos e mensagens autorais. A mesma obra exigirá abordagens, de certa maneira, nacionalizadas conforme a cultura, o conhecimento, o gosto e as expectativas dos leitores. Saber, natureza e utopia do progresso constituem distintas e até contraditórias mensagens estabelecias pelas editoras para os diferentes públicos, para que o livro possa ser um produto mercantilizável. Deste modo, as editoras destinam leitores de um realismo clássico que, na abordagem irónica de Gustavo Flávio, é inexistente, uma vez que as leituras deste realismo diferem radicalmente de país para país, de cultura para cultura, de gosto para gosto. A própria abordagem clássica da escrita literária representada aqui pelas editoras desconstrói-se através do enfrentamento de diferentes leituras possíveis, afirmadas pelos distribuidores profissionais da literatura.

No entanto, ao leitor de *BeS*, da macronarrativa de Rubem Fonseca, exige-se a atitude interpretante do texto escrevível de Barthes. Este leitor deverá apresentar-se ativo na produção do significado e terá de conscientizar-se de que o texto oferece uma grande pluralidade de significados. A função metatextual (ou narcísica) de *BeS* destaca a atitude descrita por Hutcheon como

> "[t]he linguistic self-consciousness […] [which] draws the reader's attention overtly to the fact that he is reading words, words with their different textures and meanings. In a more covert version of this narcissism, such thematization would give way to an implicit, actualized process which in effect would come most close to equating reading with writing as active, creative efforts with language. […] They must not be so subtle as to be invisible, nor should they be so obvious that the reader is not really made to work with language, but merely asked to appreciate the verbal cleverness. (...) The act of reading words becomes one of structuring fictive worlds"[404].

O leitor macronarrativo durante o processo interpretativo terá de agir tão ativamente como o autor do processo criativo. O leitor deverá fazer esforços para entender que enfrenta a verbalização de um enredo, e não o próprio enredo. A leitura de estruturas verbais constitui a estruturação de mundos ficcionalizados, e exclui qualquer visão fixa e determinada sobre o mundo representado pela obra literária. De acordo com Waugh, o leitor da metanarrativa (igual ao leitor da macronarrativa de

[403] Fonseca 2013b: 119.

[404] Hutcheon 1980: 118.

BeS) terá de enfrentar os seus preconceitos sobre paradigmas clássicos com os contemporâneos, e depois vencer as suas próprias expectativas sobre os dois[405]. O narrador de *BeS* metanarrativiza o processo criativo do seu romance, à partida clássico, e depois de experimentar o fracasso da sua narrativa clássica aniquila-o. O leitor das diferentes narrativas (da macro- e da micronarrativa) recebe um texto, pela classificação de Raymond Federman, "deliberately illogical, irrational, unrealistic, non sequitur, and incoherent"[406]. A narrativa de Gustavo Flávio aborta porque é incapaz de produzir um texto lógico, racional, realístico e coerente, por conseguinte, um texto clássico, legível. Consequentemente, o leitor da macronarrativa é o oposto do leitor apresentado por Gustavo Flávio (na sua conversa com o maestro Orion). Ao leitor de *BeS* exige-se que seja "one who extracts, invents, creates a meaning and an order for the people in the fiction"[407]. Resumindo, os dois autores metalépticos do romance apresentam a mesma problemática narratológica com que os dois leitores metalépticos se enfrentam durante o processo da interpretação textual: a inexequibilidade de qualquer narrativa clássica, descritiva e consequente que ofereça uma interpretação de alguma realidade existente fora da diegese.

Observando os paralelismos entre o trabalho narrativo de Gustavo Flávio e o processo da investigação policial, chega-se à conclusão de que o objetivo da narrativa é duplo. Primeiro, o narrador pretende relatar a sua história de amor com Delfina Delamare, mas começando pelo relato sobre Spallanzani, o cientista do século XVIII que representa a fé em que a ciência seja capaz de organizar enciclopedicamente os fenómenos da natureza, por outras palavras, em que o mundo seja definível, descritível, portanto, narrável. Segundo, o narrador usa a metanarrativa para ocultar a sua personagem-assassino perante o investigador. O objetivo do inspetor Guedes é, evidentemente, desvendar as tentativas com que Gustavo Flávio pretende desviar a atenção do policial do seu papel desempenhado no(s) crime(s). Os dois protagonistas representam dois objetivos contraditórios, conforme as regras do romance policial, e, como já concluímos, o inspetor metaforiza o interpretante[408] e o narrador o criminoso. No desfecho a inconclusão do processo investigativo metaforiza portanto o facto de que o romance de Rubem Fonseca trata a fuga da narrativa a qualquer interpretação definitiva e coerente. O romance *BeS* trata a tensão causada pela descoberta da impossibilidade das afirmações inquestionáveis sobre alguma realidade. O único produto que terá

[405] Vide Waugh 1984: 67.

[406] Federman 1975: 13.

[407] Idem: 14.

[408] Vide Todorov 2006: 101.

existência é um produto estético, o próprio metatexto que fala sobre este fracasso e que apresenta as razões da inexistência da narrativa sobre alguma realidade, substituindo assim o relato clássico dos acontecimentos.

IV.2.2.2. Intertextualidade

A intertextualidade, juntamente com a metanarratividade, desempenha uma função essencial na construção da narrativa de *BeS*. O nosso estudo debruçar-se-á, por um lado, em analisar como as aproximadamente oitenta citações, referências bibliográficas, literárias, científicas, alusões, etc. (des)estruturam a narrativa, que tipo de relações intertextuais se gerem através do entrelaçamento do hipotexto com os hipertextos e como esta intertextualidade inorgânica corrói a estrutura de *BeS* e o próprio género policial. O nosso estudo analisará exclusivamente a intertextualidade explícita e óbvia pela razão de que as referências implícitas e escondidas[409], como, por exemplo, a alusão ao romance *A montanha mágica* de Thomas Mann nas cenas do *Refúgio no Pico do Gavião*, terão outro papel na obra e não desconstroem estruturalmente a narrativa, uma vez que não interferem na construção da estrutura fragmentada e desintegrada do romance[410].

Observa-se uma análise crítica relativamente divergente e em alguns casos contraditória sobre a função da intertextualidade na obra. De acordo com Pinheiro Alves, que aborda o encaixamento das obras citadas de perspetiva fílmica, "a intertextualidade configura-se como grande produtora de imagens, o diálogo de diversos textos cria a imagem da metamorfose, a transformação do protagonista e do próprio romance"[411]. Na observação do crítico, Bufo, o anfíbio metaforiza a metamorfose de Gustavo Flávio, a sua vida dúbia uma vez que o sapo, na primeira parte da sua vida, vive em água e só depois de a ter abandonado começa a respirar com pulmões. Existe também um outro paralelismo entre o sapo e o narrador, sendo os dois "uma espécie muito vaidosa"[412], narcísicos. O exibicionismo de Gustavo Flávio expressa-se na sua relação com as mulheres e com o

[409] Vide Genette 1989: 9-14.

[410] O esconderijo numa montanha terá a mesma função nos dois romances: fica fora do meio urbanizado e as suas personagens escolhem-no para se refugiarem dos conflitos pessoais e da sociedade. Na montanha constrói-se uma microssociedade em que se reproduzem os mesmos conflitos e relações humanas que a civilização urbana gera. O encaixamento estrutural do motivo da montanha constitui uma interligação mais orgânica entre as duas obras, com vínculos dramatúrgicos mais complexos, ocupando mais de um capítulo inteiro, não corresponde portanto aos outros intertextos pontuais que não geram interligações tão complexas entre as obras citadas e o *BeS*. Aliás, a referência textual escondida e implícita não evidencia a sua presença textual perante o leitor, pelo que exige também uma leitura diferente.

[411] Pinheiro Alves: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php#_ftnref5).

[412] Idem.

seu próprio texto. O narrador, até ao desfecho da obra, permanece ambíguo: sátiro e apolíneo, Gustavo Flávio e Ivan Canabrava, anfíbio como o sapo[413].

Segundo a análise de Jakovkis, a obra levanta a questão da autenticidade da escrita literária. "El proceso creativo es entonces, para Gustavo Flávio, un acto de reciclaje continuo y deshumanizado, donde la creación personal ha perdido sentido"[414]. Os intertextos são provas de Gustavo Flávio se limitar a reutilizar e reaproveitar textos já existentes simplesmente reorganizando os excertos retirados, pelo que deixa de criar uma obra original, única e humana. Para Jakovkis, a narrativa de Gustavo Flávio, carregada de referências intertextuais, salienta a perda do caráter individualizado, o *sui generis* da própria escrita literária, uma vez que só consegue trabalhar com material verbal já existente.

A crítica Santos Sá destaca, por um lado, que as referências científicas, bibliográficas e a aplicação dos métodos científicos durante a investigação são elementos essenciais do romance policial clássico. Na observação da pesquisadora, "nota-se que estas são usualmente identificadas somente como forma de comprovação da erudição do detetive ou, segundo Delphine Kresge […] para quem «le roman policier est donc un palimpseste permanent», como peça fundamental à resolução do enigma"[415]. Santos Sá concorda com Kresge na observação sobre a "comprovação da erudição do detetive", isto é, que os métodos científicos servem como provas da competência profissional do policial. Mas no caso presente, conclui Santos Sá, "as referências que permeiam o livro de Fonseca não assumem um papel no desfecho da trama, não aparecem dotadas de uma «função» associada ao grande mistério"[416]. As citações científicas aqui não ajudam portanto o investigador na resolução do crime, não desempenham a função clássica que as observações e métodos científicos exercem na ficção policial. As citações precisam-se para a construção da identidade do protagonista, são "elementos elucidativos de sua personalidade, «funcionais» apenas à composição de sua autobiografia"[417], não tendo relação com o enredo, com os crimes e as suas soluções.

Segundo Vera Lúcia Figueiredo, a função dos textos inseridos em *BeS* é de substituir o processo clássico da investigação policial: "os personagens principais […] abandonam a busca da

[413] Vide Pinheiro Alves: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php#_ftnref5)..

[414] Jakovkis 2007: 119.

[415] Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[416] Idem.

[417] Idem.

verdade que vinha sendo empreendida pela dedução lógica e pela ação voltada para a investigação direta dos fatos e optam pelo caminho da ficção que se realiza como releitura dos textos alheios, como interpretação criadora"[418]. A ficção policial de Rubem Fonseca retira a ação policial do centro da narrativa e concentra-se no processo da ficcionalização do enredo através da reestruturação de textos, excertos retirados de outras obras, em geral, de outras referências escritas.

Resumindo, as opiniões dos críticos do romance *BeS* convergem na observação de que a obra representa uma transformação, uma reconfiguração das matrizes, ou por outras palavras, a (re)adaptação do antigo, a (re)utilização do já existente proporcionando-lhe uma nova função. No entanto, enquanto Pinheiro Alves lê uma duplicação da personalidade do narrador-protagonista que se manterá até ao fim da narrativa[419], Santos Sá entende nisso a alteração da identidade da personagem principal que se tornará num caráter contrário no presente da narrativa[420]. Para Pinheiro Alves, o narrador, depois de ter ganho uma nova personagem, continua a viver e a trabalhar com os seus dois caráteres contraditórios[421], mas de acordo com Santos Sá, a narrativa apresenta um processo cuja conclusão é o aparecimento de uma nova personagem[422]. A observação de Jakovkis[423] e Figueiredo[424] coincide em que a narrativa se focaliza no seu próprio processo narrativo, e o caráter intertextual destaca o procedimento da sua estratificação.

Na nossa análise, pretendemos examinar qual é a função dos textos encaixados e até que nível se inserem estrutural e narrativamente na obra. Em parte concordamos com a observação de Santos Sá no que diz respeito aos intertextos que não desempenham nenhuma função na investigação policial, isto é, não representam o processo clássico dos romances policiais. Na nossa observação, os intertextos, com a sua aplicação parodisticamente exagerada, desempenham na obra uma função narrativa e genericamente desconstrutiva. O nosso objetivo, por um lado, será analisar se os diferentes tipos de textos inseridos conseguirão criar uma coesão com o hipertexto. Por outro lado, examinaremos que tipos de conexões se formarão entre o romance e as outras obras citadas pelo narrador através do encaixamento de excertos retirados destas.

---

[418] Figueiredo 1988: 22-23.

[419] Vide Pinheiro Alves: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php#_ftnref5).

[420] Vide Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[421] Pinheiro Alves: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php#_ftnref5).

[422] Vide Santos Sá 2013: sem numeração de páginas.

[423] Vide Jakovkis 2007: 119.

[424] Vide Figueiredo 1988: 22-23.

Descobrimos três tipos de intertextos onde, como já foi referido, os elementos transtextuais se interligam óbvia e explicitamente. A narrativa do romance torna evidentes as suas relações intertextuais, o que, ao mesmo tempo, impede que o hipotexto se insira organicamente no hipertexto a nível sintático e narratológico, destacando portanto o caráter alheio e externo do texto encaixado. Os três grupos definem-se conforme o nível e modo do seu encaixamento na obra. No caso do primeiro grupo dos intertextos (chamêmo-lo de A), o narrador escolhe uma estrutura tipográfica peculiar nas obras literárias e mais presente nos ensaios científicos: com a forma de "(ver XY)"[425] dá a entender que tem uma referência (em alguns casos pseudocientífica) que poderá ser uma teoria, uma obra literária, uma observação científica, uma ideologia, etc. Este tipo de referência representa uma intertextualidade inorgânica que se distingue tipograficamente do resto do texto e nem se encaixa sintaticamente na própria frase. As referências do segundo grupo, chamado grupo B, encaixam-se quer tipografica quer sintaticamente no texto e formam parte orgânica deste, embora sempre possuindo o distintivo mais identificativo da obra citada: do nome do autor, portanto, destaca-se a sua referencialidade. No caso das alusões pertencentes ao último grupo, o grupo C, o narrador refere-se às suas próprias obras editadas, e isto reflete, conjuntamente, o caráter metatextual da obra, uma vez que estas alusões sempre tratam questões do processo narrativo.

Os intertextos do grupo A, de acordo com Brito Carvalho, terão o objetivo de iludir o leitor com "comprovações científicas que nada comprovam"[426], que constroem "a aparência da «verdade»"[427] usando uma construção típica da linguagem científica ou usada nos dicionários[428]. Na opinião da crítica, este recurso constrói a ilusão da existência do requisito essencial da investigação policial (quer do romance policial clássico, quer do *hard-boiled*): a argumentação científica. Por conseguinte, em *BeS* Rubem Fonseca constrói a ilusão de uma ficção policial correspondente aos atributos do género através de, como Brito Carvalho observa, "explora[r] o poder subversivo da palavra e não o seu potencial de ópio"[429]. A base intertextual "é exposta e serve ao propósito de desmistificação do processo de composição desse discurso porque revela seu código"[430]. Sendo assim, concluímos que a subversão da palavra se constitui mediante a sua aplicação irónica que funciona como paródia do género policial, uma vez que explica o seu próprio funcionamento.

[425] No sentido de consultar a obra (literária, científica, histórica, etc.) de XY.

[426] Brito Carvalho 2013: 117.

[427] Idem: 117.

[428] Vide Brito Carvalho 2013: 117.

[429] Brito Carvalho 2013: 118.

[430] Idem: 118.

Juntamente com a observação do cunho paródico do papel dos intertextos na obra, chegamos à conclusão de que os hipotextos inseridos como referências científicas não se encaixam diegeticamente no texto, mas continuam com uma certa disfuncionalidade narratológica. Para provar a nossa observação, voltaremos a recorrer à definição de Genette sobre os intertextos. A teoria genettiana apresenta, entre outros, dois tipos de intertexto: a citação e o plágio. A primeira caracteriza-se por ser explícita e aparecer com referências bibliográficas, o segundo apresenta marcas tipográficas. A construção "(ver XY)" corresponde aos critérios dos dois tipos. Ademais, ambas as formas representam o caráter alheio e alienígena do hipotexto, o seu caráter referencial e duplicador de outros textos. Deste modo, reforçam a ideia da não-originalidade dos textos encaixados. Os textos encaixados desta maneira conseguirão despertar a ilusão no leitor de que está a enfrentar referências científicas e ensaísticas já existentes, com as quais o narrador, por um lado, comprova e justifica as suas afirmações, e por outro lado contextualiza a sua própria narrativa, situando-a numa rede textual, como se adaptasse a sua obra a um cânone literário. No entanto, analisando as relações entre vários hipertextos e o excerto do hipotexto em que se inserem, em muitos casos chegaremos à conclusão de que as citações, alusões etc. não se encaixam narratologicamente no texto, e através deste caráter inorgânico extinguem-se, perdendo a função que a intertextualidade *per definitionem* lhes confere. Apresentarei este processo de autoextinção intertextual através de dois excertos do texto: (1) um monólogo interno de Gustavo Flávio sobre a relação do escritor com a ordem e o caos e (2) uma descrição do caráter do inspetor Guedes.

No primeiro parágrafo do terceiro capítulo, "*O Refúgio do Pico do Gavião*", o narrador explica a atitude dos escritores relativamente à coerência e compreensibilidade como categorias impostas sobre a escrita literária:

> "[r]ejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos «maus costumes» (ver Veyne)"[431].

[431] Fonseca 2013b: 101.

O excerto citado funciona como referência artística[432] para Gustavo Flávio que, para argumentar o seu raciocínio, cita dois autores: Propércio e Veyne. O nome de Propércio aparece sintática e tipograficamente encaixado, mas o de Veyne revela-se entre parênteses como referência bibliográfica da teoria dos maus costumes, a melhor matéria para o autor. A poesia de elegias erótico-amorosas do poeta do século I, Propércio, é citada por encontrar a sua temática principalmente nos maus costumes da sua geração, e o narrador, a propósito disto, faz uma alusão a Paul Veyne, historiador da era do Império Romano e investigador da poesia elegíaca erótica clássica. A referência a Veyne vê-se justificada por duas razões: primeiro, porque em 1983 publicou a sua coleção de ensaios *L'élégie érotique romaine* em que observa que a obra de Propércio apresenta características irónicas e humorísticas[433]. Segundo, porque Veyne, numa das suas obras históricas, *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie* (1970), traduzido para português com o título *Como se escreve a história*, aplica a mesma expressão "maus costumes", mas no sentido político-histórico:

> "a ideologia será a significação que se pode atribuir à doutrina do reipai, tal como os historiadores a podem explicitar a partir das ações do rei: «As coisas sendo o que são», escreverão eles, e o povo não passando de uma criança, é preciso defendê-lo contra ele próprio, desviá-lo dos apetites sanguinários e dos *maus costumes* [itálico nosso] mediante castigos exemplares"[434].

Consideramos o entrelaçamento das duas referências dos maus costumes ironicamente rebuscado, pelas duas razões seguintes. Por um lado, a compreensão das alusões literária e histórica exige um leitor com conhecimento literário e histórico profundo e especializado, pelo que as informações culturais e científicas não poderão desempenhar a função que Riffaterre chama como a função cognitiva do intertexto[435]. De acordo com o teórico, a interpretação textual depende do conhecimento do leitor acerca de uma realidade exterior, do já dito, escrito e conhecido[436]. No entanto, no caso presente, a realidade exterior referida pelo texto, apesar das alusões explícitas, não é de um conhecimento comum ou "monumentalizado"[437], mas sim de especialistas de pesquisa literária e

---

[432] Durante a narrativa, o narrador usa vários nomes para justificar os seus métodos artísticos, não apenas o de Tolstoi, de Flaubert e de Simenon. Os três nomes tratados pela presente tese no ponto IV.2.2.1. Metatextualidade aparecem no início do romance em destaque como três hipóteses essenciais e até contraditórias para o narrador escolher uma atitude autoral e conseguir dar início à sua narrativa.

[433] Vide Cardoso 2003: 127: http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73833/77499.

[434] Veyne 1989: 262.

[435] Vide Riffaterre1980: 4.

[436] Vide idem: 4.

[437] Riffaterre 1980: 4.

histórica. Por outro lado, a poesia de Propércio preocupa-se com a descrição do ambiente devasso dos triângulos amorosos da sua época, enquanto a teoria de Veyne, tipograficamente apresentada como uma referência científica, analisa uma relação histórica entre o rei e o povo, pelo que consequentemente as duas abordagens da expressão "maus costumes" não se harmonizam, não oferecem uma contextualização coerente. No mesmo parágrafo, o narrador chama a atenção para a incoerência do seu texto:

> "[a] poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa.
> Estou dizendo isto hoje, mas não garanto que daqui a um mês ainda acredite nesta ou em qualquer outra afirmação, pois tenho a boa qualidade da incoerência"[438].

O texto de Gustavo Flávio questiona a sua própria inteligibilidade, a coerência entre as partes de que se compõe, oferecendo portanto uma leitura irónica da intertextualidade onde os elementos constituintes descompõem a narrativa em vez de formarem uma coesão entre si e interligarem a obra na rede textual literária.

No outro exemplo do intertexto pertencente ao grupo A, na descrição do passado do inspetor Guedes, o narrador mostra possuir informações detalhadas sobre o polícia, o que se revela no excerto a seguir: "[a]inda garoto ele deixara de se confessar; achava humilhante e de certa forma absurdo ajoelhar-se perante outro homem para relatar seus pecados, afirmar seu arrependimento e remir-se das suas culpas (ver Dec. Concilio de Trento, seção XIV, capítulos 1 a 9)"[439]. Na referência ao Decreto, Gustavo Flávio cita os nove capítulos do "Santo Sacramento da Penitência"[440] que teve o objetivo de "dar mais completa e exata definição"[441] para os crentes católicos na prática da penitência. O excerto levanta a mesma problemática que as alusões a Propércio e Veyne: a compreensão da referência cultural sugerida pelo narrador exige ou um conhecimento especializado histórico-religioso, ou uma pesquisa mais aprofundada da parte do interpretante do texto. Deste modo, a referência científico-religiosa lembra a mesma incoerência destacada pelo excerto do monólogo interno do narrador e descompõe a narrativa da ficção policial que, tradicionalmente, se concentra no relato dos acontecimentos relacionados mais restritamente com o crime. *BeS* apresenta cerca de cinquenta referências com a estrutura de "ver XY" o que, na nossa opinião, parodia o

[438] Fonseca 2013b: 101.

[439] Idem: 151.

[440] http://agnusdei.50webs.com/trento18.htm.

[441] Idem.

próprio género policial, uma vez que as alusões, citações e demais referências científicas não apoiam a investigação, antes pelo contrário, desviam a atenção do leitor da questão central da narrativa policial: o desvendamento da personalidade do assassino que, no caso presente, é o próprio narrador.

As referências do grupo B encaixam-se de forma direta sintatica e narrativamente no texto, pelo que formam parte do enredo e, pela nossa observação, se organizam pelas três temáticas centrais do romance: referem-se à vida amorosa e sexual de Gustavo Flávio, ao processo da investigação policial e à metanarratividade da obra.

No primeiro encontro com Delfina Delamare, o narrador pergunta à sua futura amante sobre o seu autor preferido. Delfina menciona Moravia, o que Gustavo Flávio aproveita para se aproximar da mulher:

> "[t]er mencionado Moravia deu-me a oportunidade que esperava de falar de sexo. Disse a ela que eu encarava o sexo, na vida e na literatura, da mesma maneira que o Moravia, isto é, algo que não deve ser pervertido pela metáfora, mesmo porque nada há que se lhe assemelhe ou lhe seja análogo. Desenvolvi este raciocínio astuto que desembocou naturalmente no campo das considerações de ordem pessoal. Os velhos e sovados temas da liberdade sexual, da paixão sem possessão, do hedonismo, do direito ao prazer foram espertamente abordados por mim"[442].

A referência a Alberto Moravia é explícita e óbvia perante o leitor, e o narrador desvenda a relação entre a sua narrativa e a obra/o autor citados. O texto encaixa esta referência literária como um meio retórico do narrador para chegar à sua meta: tornar-se amante de uma mulher. Gustavo Flávio faz uma autocrítica irónica sobre o uso dos "velhos e sovados temas da liberdade sexual" quando se confessa especialista no uso das referências literárias sobre o sexo e o amor. Logo veremos que, com a mesma atitude, o narrador destaca que as referências literárias explícitas, pertencentes ao grupo B, lhe servem com utilidade nas três áreas temáticas acima referidas (amor, investigação e narrativa).

Durante a sua investigação, no capítulo *Meu passado negro*, Ivan Canabrava e a primeira namorada, Zilda, assistem à peça *Macbeth*. É nesta cena que Ivan Canabrava descobre o truque da fraude de seguro feito pelo casal Estrucho:

> "[a] peça, como todos sabem, tem reis e feiticeiras e lá para as tantas as feiticeiras estavam reunidas em volta de um caldeirão e uma delas jogou um sapo dentro dele falando em veneno e em sono, coisas que me fizeram tremer.
>
> «O sapo», gritei para Zilda, «os Estrucho fizeram uma feitiçaria!»"[443].

[442] Fonseca 2013b: 10.

[443] Idem: 59.

A tragédia de Shakespeare é referenciada exclusivamente pela cena acima citada, ou seja, o único ponto de conexão entre o hipotexto medieval e o hipertexto contemporâneo é a informação sobre os sapos que serve ao investigador amador como chave para a solução do crime. O papel de uma obra literária mundialmente conhecida reduz-se ao facto de ser útil na investigação policial do protagonista por um único motivo aplicado: o veneno dos sapos.

A nível das referências literárias metanarrativas, a presente tese apresentou análises sobre a função da escrita de Tolstoi, Flaubert, Simenon, Nietzsche, etc. no ponto *IV.2.2.1. Metatextualidade*, nomes referenciados explicitamente na obra. Com a menção dos autores, Gustavo Flávio pretende correlacionar a sua ação narrativa (isto é, a função performativa da sua escrita) com a atitude criativa dos autores mencionados, procurando estabelecer um modelo literário para afastar-se da sua crise artística.

Resumindo, no caso das referências do grupo B, o objetivo da maioria das alusões e citações literárias apresenta a mesma finalidade: o narrador usa-as para convencer alguém (uma mulher, a polícia ou o próprio leitor) da sua razão, tornar evidente perante o leitor que o delineamento do fluxo da narrativa é decisão autoral. Por outras palavras, o romance é um artefacto formado pelo seu escritor, um objeto que reflete a ficção estabelecida por este, e não espelha nenhuma realidade extranarrativa.

As alusões do grupo C, as metarreferências do narrador aos seus romances anteriores, engloba cinco obras: os romances *Os amantes*, *Trápola*, *Morte e esporte, agonia como essência*, *A dança do morcego* e o conto *O morto vivo*. As alusões às obras aparecem explicitamente, e, tal como no caso das referências do grupo B, encaixam-se narrativamente no texto. No entanto, levantam a questão se desempenham a função metanarrativa que o narrador lhes confere, ou seja, se servem como matéria-prima para o narrador. Gustavo Flávio já concebeu várias narrativas, e na constituição da sua nova obra precisa de reutilizar os seus textos já existentes. O objetivo do encaixamento das suas obras anteriores é, a nosso ver, duplo: por um lado, servem como instruções para o leitor, isto é, o narrador explicita como se deve abordar o seu texto. Por outro lado, destaca o caráter de palimpsesto da sua obra: a maneira como Gustavo Flávio narra os acontecimentos não é original, mas sim a reconstituição do antigo, daquilo que já foi dito.

Para justificar o cunho instrutivo da narrativa, apresentaremos o excerto em que o narrador conta como o inspetor Guedes enfrenta o seu romance *Os amantes*, em contraponto com a atitude que ele sugere aos leitores:

> "[d]epois deitou-se na cama, de cueca e paletó de pijama e pegou *Os amantes*. Mas depois de ler algumas páginas apenas, o tira dormiu. Meu livro funcionava como um soporífero para ele. Guedes não era o meu leitor ideal. Meus livros devem ser lidos com sofreguidão, sem interrupção, principalmente *Os amantes*"[444].

O policial não é considerado o interpretante ideal para a narrativa de Gustavo Flávio, observação já referida pela presente análise no ponto *IV.2.2.1*. O leitor que procura referências autobiográficas, ou seja, uma realidade exterior à obra excluindo o envolvimento emocional na leitura, só consegue construir uma interpretação equivocada. O romance de Gustavo Flávio, para o inspetor Guedes, não se revela o segredo que este procura, não desempenha nenhuma função da investigação clássica, alegorizando sim a própria escrita, a literatura, e não contendo referências miméticas além da mimese do processo narrativo[445].

A outra leitora de Gustavo Flávio que apresenta uma atitude clássica[446] é Delfina Delamare. A amante do narrador procura no livro *Trápola* uma instrução para o seu planeado suicídio:

> "[l]embra-se do seu livro *Trápola*? Aquela mulher que se suicida com um tiro no coração, com um revólver calibre 22? Você diz que a morte dela foi instantânea, que ela nada sofreu, nem mesmo se sujou de sangue», disse Delfina. Expliquei que aquilo era um romance, que eu não sabia se a pessoa sofria ou não, se sujava a roupa ou não, et cetera"[447].

Delfina Delamare interpreta a ficção anterior do narrador como um manual de instruções do qual poderá conhecer-se um método para morrer sem sofrer e sangrar. O narrador avisa-a de que o processo de suicídio que o seu livro descreve é ficção, e que portanto não se pode procurar na obra literária nem referências nem soluções para a vida dos leitores, só se entendendo como invenção do seu autor.

Neste ponto volta a levantar-se a questão da distinção entre os leitores da macronarrativa e os da micronarrativa. Para a análise da diferença entre as duas abordagens interpretativas, recorreremos à teoria de Barthes sobre o leitor clássico que interpreta a leitura como texto de prazer e o leitor moderno que aborda a obra como texto de gozo. Os leitores fictícios das micronarrativas, o inspetor Guedes e Delfina Delamare, funcionam como leitores do texto de prazer, conforme uma lógica

---

[444] Fonseca 2013b: 30.

[445] "The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Autorepresentation is still representation." Hutcheon 1980: 39.

[446] O leitor clássico segundo a teoria de Barthes.

[447] Fonseca 2013b: 226.

tradicional de interpretação. Os dois procuram soluções para a sua vida ou trabalho na obra de Gustavo Flávio, mas os textos não lhes servem, e as duas personagens-chave desaparecem da vida do narrador: Delfina Delamare morre e o inspetor Guedes será detido no desfecho. Por conseguinte, os dois leitores clássicos eliminam-se do espaço da narrativa, uma vez que o texto não funciona como a tradicional atitude interpretativa destes exigiria. No entanto, o leitor da macronarrativa, o do romance *BeS* de Rubem Fonseca, enfrenta um texto que não se poderá abordar com o processo interpretativo clássico, um texto que não contenta o leitor com uma leitura linear, classicamente estruturada onde possa chegar a uma conclusão (per)feita. O texto envolve uma pluralidade de referências intertextuais (e metatextuais) cuja compreensão exige a participação ativa na produção do significado do texto. A atitude do leitor de Rubem Fonseca é a contrária da dos leitores de Gustavo Flávio.

Quando Gustavo Flávio fala, num monólogo interno, sobre o processo narrativo do seu romance *Morte e esporte, agonia como essência*, revela que

> [p]ara escrever *Morte e esporte*: *agonia como essência*, eu enchi o meu computador de milhares de informações — tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros etc. ad nauseam. O computador arquivou essa massa brutal de dados nas inúmeras ordens que me interessavam e na hora de escrever bastou-me apertar uma ou duas teclas para que, num segundo, a informação que queria aparecesse no vídeo, no momento certo. *Morte e esporte* não passa de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original"[448].

O narrador anuncia que a sua obra anterior também não é mais do que uma soma de vários intertextos. Esta afirmação evoca aparentemente a teoria de Barthes sobre o caráter intertextual de qualquer escrita literária. De acordo com o teórico francês, todo o texto é uma "tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture […] and […] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them"[449]. No entanto, na citação anterior, Gustavo Flávio usa uma expressão-chave que demonstra que o seu autor ironiza com a imitação da originalidade: "*parecem* [itálico nosso] uma coisa original". Enquanto a observação de Barthes acima referida fala sobre a intertextualidade como um cunho imanente de todos os textos que reúne imensas referências a várias culturas e conhecimentos da humanidade, a intertextualidade aplicada no romance oferece uma crítica irónica sobre a questão da originalidade e estruturação. A obra original

[448] Fonseca 2013b: 120.

[449] Barthes 1977: 146.

deixou de existir, já todos os textos foram escritos, mas, a nosso ver, o narrador destaca aqui o caráter forçado e exagerado do uso das referências culturais, científicas, literárias, artísticas, das "milhares de informações" que afinal chegam a desconstruir a estrutura clássica e linear da narrativa que, concludentemente, alerta para a sua própria incoesão.

Resumindo a função da intertextualidade em *BeS*, chegaremos à conclusão de que o uso hiperbólico das referências a outras narrativas demonstra a disfuncionalidade narratológica destes elementos textuais. A incoerência entre as partes constituintes levará ao questionamento da inteligibilidade do texto e, afinal, à descomposição da própria narrativa. As alusões literárias e culturais não conseguem estabelecer conexão entre as obras, os autores e os artefactos citados, pelo que não posicionam o romance dentro da rede literária e cultural, isto é, não edificam uma interligação entre as referências aplicadas e o texto de *BeS*. O texto destaca a sua textualidade e os seus próprios processos narrativos com que salienta que o romance é um artefacto em que não se pode procurar nenhuma referencialidade extranarrativa.

O uso exagerado das referências torna o fenómeno da intertextualidade irónico fazendo perder as suas funcionalidades originais: ao nível de romance policial, deixa de servir para concluir uma investigação policial cientificamente provada. O objetivo do narrador com o encaixamento dos textos alheios, é na verdade o de enganar o investigador-leitor e desviar a sua atenção da personagem do assassino. A nível das questões de género, a intertextualidade exagerada e inorgânica priva o texto do seu encadeamento numa tradição literária clássica. Ao leitor de *BeS* exige-se uma atitude ativa na produção interpretativa do texto, ou pela terminologia de Kristeva, o leitor torna-se o sujeito do fenotexto, o gerador do significado cujo papel é explorar a génese complexa da narrativa[450]. Por outras palavras, terá de descobrir que enfrenta uma construção textual, linguística e poética.

IV.2.3. Conclusão

A análise do romance *BeS* de Rubem Fonseca partiu do propósito de que na obra os dois processos paralelos, a investigação policial e a autorreflexão sobre o ato da narrativa, se metaforizam mutuamente. O termo da metáfora mútua é construção nossa, uma vez que, a nosso ver, não se podem identificar as duas partes constituintes da metáfora: o comparado e o comparador. O processo policial e o artístico aparecem na obra como duas áreas semânticas representadas com o mesmo destaque narrativo: questionam tanto as formas tradicionais da investigação policial como a da

[450] Vide Kristeva 1980: 208.

narrativa clássica, linear e coesa. Por conseguinte, a obra de Rubem Fonseca representa a mutualidade metafórica, uma vez que a nível da leitura semiológica, tanto o processo policial como o narrativo paralelamente procuram novos métodos de decifração de signos e os dois mecanismos perdem a sua legitimidade tradicional: não chegam a conclusões terminais através da estruturação dos seus constituintes. A nosso ver, o fracasso do processo policial e do narrativo complementam-se: não se poderá concluir a decifração dos signos do crime sem a narrativa da própria decifração, e a narrativa fracassa uma vez que não se conclui a investigação policial. Para nós, esta complementaridade narrativa e policial conclui-se em metaforização mútua.

Os dois constituintes da metáfora representam-se pela dupla estrutura metaléptica da obra. A nível macronarrativo apresenta-se a biografia de Gustavo Flávio que inclui todos os episódios da vida do escritor relacionados com os três crimes apresentados. Assim sendo, a macronarrativa tende a revelar a investigação dos crimes, mas é várias vezes interrompida por capítulos, subcapítulos, parágrafos, etc. da micronarrativa, a qual reflete sobre questões da narrativização dos acontecimentos. As reflexões sobre a própria narrativa manifestam-se a dois níveis essenciais: a nível metatextual e a nível intertextual.

Do ponto de vista da metatextualidade, observámos a obra de diferentes aspetos: a relação entre o autor e culpado e o leitor e detetive, a leitura das duas diferentes narrativas por estes protagonistas, os paralelismos entre o processo investigativo e os métodos narrativos que incluem a questão da contradição entre a abordagem escrita e a oral da narrativa, e a relação entre o texto e o(s) seu(s) leitor(es) segundo as teorias de Barthes, Hutcheon e Waugh. Concluímos que a obra constitui dois tipos de leitores (a par de dois autores), conforme a sua dupla estrutura, e a leitura possível dos interpretantes diverge conforme a sua situação na narrativa. Os leitores das micronarrativas que representam uma leitura clássica e linear da ficção policial com a exigência da reconstrução dos acontecimentos e, por fim, o desvendamento do crime, falham no propósito do seu processo interpretativo. No entanto, aos leitores da macronarrativa, que enfrentam o processo da construção narrativa, a obra oferece uma leitura em que se exige uma atitude interpretativa que "pone en crisis su relación con el lenguaje"[451]. Estes leitores precisam de apresentar uma atitude ativa na produção do significado dos códigos da linguagem. A nível da representação literária escrita e oral, a obra manifesta uma distinção profunda entre os dois processos criativos e interpretativos. O texto escrito da obra, a nosso ver, apresenta-se como uma versão fixa, acabada e única (correspondente à interpretação dos leitores clássicos das micronarrativas), enquanto o fingimento da oralidade deixa a

[451] Barthes 2008: 25.

obra aberta e oferece também uma liberdade interpretativa (o que corresponde à leitura dos leitores modernos da macronarrativa). A problemática da narrativa que a obra levanta não terá solução no final da narrativa, facto simbolizado no desfecho pela destruição do romance por escrever de Gustavo Flávio e pela sua castração. As contradições dos diferentes níveis e modos da narrativa e das leituras não se dissolvem na obra, e a metanarrativa refere-se ao seu próprio fracasso.

Do ponto de vista da intertextualidade, chegamos à conclusão de que, a nível da intertextualidade explícita e óbvia, a obra apresenta três tipos de intertextos. As referências bibliográficas sintática e narrativamente não inseridas não se contextualizam na obra e não constituem uma coesão entre o corpo do texto e os textos inseridos, nem desempenham o papel tradicional das referências bibliográficas da narrativa policial. Em vez de ajudarem a desvendar o crime, desviam a atenção do leitor do verdadeiro criminoso, do próprio narrador. Este processo narrativo parodia os métodos e estrutura clássicos da ficção policial, desconstruindo a sua narrativa tradicional. As referências sintaticamente encaixadas chamam a atenção do leitor para o facto de que a narrativa é uma ficção construída sem referências extranarrativas. A função das referências às obras anteriores do narrador destaca o caráter de palimpsesto da obra literária e representa uma autocrítica irónica da literatura (policial e em geral também) que tende mostrar-se original e autêntica.

Por conseguinte, a narrativa revela a impossibilidade da narrativa clássica aos níveis acima apresentados e relata que tudo é construção linguística, criação de uma ficção. Juntamente com o fracasso narrativo revela-se também o fracasso investigativo policial, mostrando que os métodos clássicos da ficção policial (quer narrativos quer investigativos), neste caso, perderam o seu vigor, e a narrativa policial nos anos 1980 no Brasil começou a procurar novos caminhos de expressão.

IV.3. Sérgio Sant'Anna: *Um crime delicado*

IV.3.1. O posicionamento de *Um crime delicado* na obra de Sérgio Sant'Anna

Este romance, publicado em 1997, foi antecedido por contos e outros romances que delinearam os núcleos temáticos que viriam a representar a produção literária do autor. As opiniões dos críticos convergem na questão de que Sant'Anna desenvolve a sua obra tendo como foco temas fundamentais da criação artística. María D. Villanúa Vega conclui que "a obra de Sant'Anna revela um caráter híbrido e põe em xeque parâmetros literários tradicionais"[452], destacando que tal

[452] Villanúa 2012: 114.

hibridismo se expressa nos seguintes cinco tópicos recorrentes: (1) a autorreferencialidade, o uso da metalinguagem, a ficção que se debruça sobre os seus próprios processos construtivos; (2) a tematização da arte, a questão da noção e da função da arte; (3) a presença do teatro, da teatralidade e de processos de encenação; (4) a intromissão do autor-narrador-personagem, na maioria dos casos, protagonizando a obra; (5) a duplicidade da função do narrador e do leitor[453]. Vera Lúcia Figueiredo destaca dois destes temas: a (1) autorreferencialidade e a (4) intromissão do autor-narrador[454]. Estes dois focos temáticos interligam-se resultando na representação excludente de um único ponto de vista, o do narrador, e através da visão deste expressa-se a dominância e o poder narratorial que exclui qualquer outra perspetiva. Por seu turno, Jefferson Agostini Mello salienta a presença da (2) tematização da arte e da (4) inclusão do narrador intelectual. Na leitura que faz da obra de Sant'Anna, Mello destaca também a questão da violência sexual, "o estupro como possibilidade, mas jamais assumido inteiramente pelos protagonistas que o teriam cometido"[455].

De acordo com as cinco categorias temáticas estabelecidas por Villanúa, os focos narrativos e a sua miscigenação são características imanentes de quase toda a obra do autor. No seu romance de estreia, *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975), o personagem-escritor procura a sua própria história através da escrita autobiográfica. No seu romance seguinte, *Simulacros* (1977), Sant'Anna apresenta um novo tipo de leitor que protagoniza o texto e que, ao mesmo tempo, coopera com o narrador na construção textual. No conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982) a narrativa debruça-se sobre si própria problematizando o processo literário. E no seu conto mais tardio, *O voo da madrugada* (2003), o narrador-personagem duplica-se, meditando sobre a prostituição como uma forma de violência sexual relacionada com a morte.

Em relação ao romance em causa na nossa análise, este concentra-se, na opinião de Villanúa, na autorreferencialidade narratorial e na duplicidade das funções do narrador e do seu leitor[456]. A nosso ver, do ponto de vista temático, a obra é um dos exemplos mais abrangentes das obras do autor, tratando todas as questões resenhadas por Villanúa, incluindo a violência simbólica como exercício de poder das figuras intelectuais sobre os que são excluídos do domínio da expressão da linguagem. Debruçar-nos-emos sobre este hibridismo complexo presente em *Um crime delicado*.

[453] Vide Villanúa 2012: 116.

[454] Vide Figueiredo 2009: 12.

[455] Agostini Mello 2010: 258.

[456] Vide Villanúa 2012: 116.

IV.3.2. A estrutura de *Um crime delicado*

O romance, seguindo uma cronologia aparentemente linear dos acontecimentos, compõe-se de três partes que a ensaísta Maria Gandini Baldan relaciona com os três momentos marcantes da vida do narrador-protagonista[457]. Na primeira parte (páginas 7-84.), Antônio explica a razão da escrita do seu romance-autobiografia-depoimento e conta como conheceu Inês. Na segunda parte (páginas 85-113.), relata como se apaixonou pela jovem e descreve minuciosamente a sua relação sexual em consequência da qual ficou vítima de uma armação do pintor Vitório Brancatti e de Inês. A última parte (páginas 115-132.) resume o sucesso da pintura *A modelo* de Brancatti "graças à divulgação que o seu caso provocou na mídia"[458]. No entanto, esta linearidade cronológica é quebrada em diferentes momentos e níveis da narrativa, apresentando várias sobreposições de figuras e géneros como "ensaio crítico, teatro, prosa memorialista, relato jornalístico e, claro, ficção, compondo uma *mímesis do processo* (Hutcheon 1984) em que o leitor se depara, o tempo todo, com a composição da obra"[459]. A sobreposição de figuras, em nosso entender, é um engenho essencial da obra que trataremos mais adiante[460], mas a dobragem das figuras históricas e conhecidas da vida intelectual brasileira contemporânea engendra um nível narrativo paralelo com o dos acontecimentos narrados. A interpretação destas referências e alusões extraliterárias descompõe a linearidade narrativa, obrigando o leitor a dividir a sua atenção interpretativa entre os momentos da vida de Antônio Martins e as suas referências a uma existência factual fora da exegese dos acontecimentos. Ao mesmo tempo, a miscigenação de várias formas e diferentes géneros escritos e visuais também contribuem para desestruturar a referida linearidade narrativa. Baldan, analisando a composição narrativa da obra, observa que "[à] composição da peça, feita para se defender, entremeia-se a decomposição ficcional de vários tipos de texto, verbais e visuais, com suas peculiaridades"[461]. A presença de ensaio, peça teatral, crítica, relato, autobiografia etc. forma um género escrito impossível de categorizar cuja consequência é também a desconstrução de todas as formas narrativas que o romance, em si, evoca: romance autobiográfico, memórias, ficção policial, depoimento. A terceira componente desta desconstrução da linearidade é o facto dos acontecimentos serem narrados através da memória — assumidamente nem sempre fiável — do narrador. A cena chave, a da acusação de

[457] Vide Baldan 1990: 8.

[458] Baldan 1990: 9.

[459] Idem: 9.

[460] Vide IV.3.7.

[461] Baldan 1990: 9.

violência sexual, "é reconstituída pela memória"[462], durante uma viagem no metro, "nebulosa e ostensivamente subjetiva, buscando nos subterrâneos (!) da memória, as explicações"[463]. A memória frangível e pouco confiável do narrador torna-se num elemento reconstituinte da obra, concebendo, por um lado, uma narrativa fragmentada, e por outro lado, um narrador de quem se duvida.

Resumindo, a construção de *Um crime delicado* apresenta uma estrutura dissimuladamente linear e cronológica, interrompida e suspendida por três recursos essenciais: alusões extraliterárias, inserções de diferentes géneros literários e visuais e a tentativa de reconstrução dos acontecimentos através das memórias do narrador-personagem.

IV.3.3. Aspetos temáticos e formais

De acordo com alguns críticos, *Um crime delicado* não pertence à linha da ficção policial. Tendo em conta isso mesmo, procuraremos, em primeiro lugar, analisar se a obra corresponde aos critérios fundamentais do género. A nível temático, apresenta a acusação de um crime que, ao contrário da esmagadora maioria dos crimes do género policial, não se trata de um assassínio mas do estupro de uma jovem pintora, sendo que, de acordo com as leis em vigor, a violência sexual pertence à categoria dos delitos — como o próprio título da obra sugere. O acusado, Antônio Martins, crítico de teatro na casa dos cinquenta anos, decide escrever a sua autodefesa em forma de memória autobiográfica. A narrativa apresenta os processos de investigação e de autoinvestigação do narrador, durante os quais Martins enumera os argumentos com os quais tenciona provar a sua inocência. No final da narrativa, resolve-se o "caso Inês"[464], o crítico será absolvido por insuficiência de provas; portanto, perante a lei, o assunto ficará resolvido.

O romance apresenta características formais próprias de ambas as vertentes da ficção policial, clássica e *hard-boiled*. Como clássica, exibe um narrador que, sendo autodiegético, expõe uma visão excludente de todas as outras visões possíveis que surgirão durante a narrativa. A perspetiva eliminatória de outros pontos de vista é consolidada pela escolha do género amalgamado pelos géneros literários acima mencionados: o memorialista autoconfessado e autobiografado. Todavia, se a obra se fechasse mantendo a visão autoritária do narrador-protagonista, no final da narrativa chegar-se-ia a conclusões perfeitas (e apaziguadoras) em relação ao crime e ao criminoso. O narrador omnisciente da ficção policial clássica não deixaria o leitor com dúvidas acerca da solução do crime,

[462] Baldan 1990: 8.

[463] Idem: 8.

[464] Sant'Anna 2008: 19.

ou seja, Antônio Martins, neste caso, conseguiria provar a sua inocência. Contudo, em *Um crime delicado*, antes de encerrar a narrativa autobiográfica, o narrador reconhece que, apesar de todas as suas tentativas, não conseguirá chegar a confessar-se nem culpado nem inocente:

> "[a]penas insatisfeito com uma absolvição pela simples falta de provas, estendo o processo e toda a história que o motivou à instância última destas páginas, só os considerando esgotados em suas linhas finais, ainda assim abertas para as mais diversas ilações. À medida que o tempo passa, sei cada vez menos se Inês estava ou não desmaiada quando a possuí, se fui ou não um violador, sendo que nenhuma das duas hipóteses deixa de me seduzir e encantar, porque, de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação"[465].

A atitude assumida pelo narrador nas últimas páginas, que contraria as suas intenções confessadas no início, aponta para que a obra apresente igualmente características da vertente *hard-boiled*. Nessa parte final,o narrador deixa de ter a certeza da sua razão, deixa de acreditar nas suas próprias afirmações. A narrativa até aqui dominante, oferecendo uma única solução, desvanece-se. Recorrendo ao código hermenêutico de Barthes[466], a narrativa estrutura-se contrariando a composição da ficção policial clássica: o código hermenêutico começa a dominar a obra antes do desfecho, e não desde o início. Assim, os elementos constituintes do caráter de Martins, os códigos *seme* de Barthes[467], desconstroem-se pelas palavras de desfecho e a figura do crítico-personagem-narrador desintegra-se, perdendo a fé nas suas próprias declarações e nas certezas que havia transmitido durante toda a sua narração anterior.

No entanto, o romance apresenta uma característica alheia ao género da ficção policial: a exuberância do código cultural de Barthes[468]. As informações culturais, através das críticas profissionais de Martins, ocupam aproximadamente o mesmo volume narratorial que a descrição do enredo. A abundância excessiva do código cultural é estranha a ambas as vertentes da prosa policial e a sua presença neste romance de Sant'Anna desconjunta os elementos constituintes da obra policial. Do nosso ponto de vista, a função do código cultural é a tentativa de acentuar a univocação narratorial que se estende sobre toda a obra, até ao desfecho onde Martins faz a confissão acima citada. Até este ponto, o romance corresponde aos critérios de texto legível de Barthes[469] que oferece um único significado, simplesmente interpretável pelo leitor. Mas nos últimos parágrafos o texto

[465] Sant'Anna 2008: 131-132.

[466] Vide Barthes 1977a: 145.

[467] Vide Barthes 2002: 17.

[468] Idem: 18.

[469] Idem: 8.

vira-se texto escrevível ou texto de prazer[470] onde o interpretante percebe que enfrenta um texto pluralista que elimina toda a mensagem autoral e autocrata. Por conseguinte, a função da abundância do código cultural será desvendada pelo próprio narrador que chega à conclusão de que, afinal, as referências culturais não servem como justificação para qualquer afirmação exclusivista. No final da narrativa, deixa de acreditar no texto clássico, no texto legível, incitando o leitor para criar o seu texto escrevível, a ficção policial escrevível.

A problemática do género de *Um crime delicado* é tratada também pelo pesquisador Tiago Cordeiro que afirma que a obra não é ficção policial. A sua observação baseia-se no "desprezo elitista pelos gêneros comerciais"[471] de Antônio Martins que fala numa metanarrativa direcionada aos seus leitores: "[n]ão esperem de mim a transição de todos os ritos policiais e judiciais, como nesses romances baratos, e sim uma estilização, uma essência quase alegórica do que se passou"[472]. De acordo com Tiago Cordeiro, "Sant'Anna oferece um *antithriller*, pois o que importa não é a identidade do criminoso — somos todos criminosos — mas sim seu crime delicado de ler"[473]. Mesmo assim, Sant'Anna subverte os recursos da forma clássica do policial: a "presença do crime, da investigação e da revelação do culpado"[474]. À luz da nossa observação, o narrador destaca neste ponto que não se dedica à escrita de um policial de sucesso e de baixa categoria, mas que a sua obra funcionará como uma alegoria que, precisamente por ser alegoria, não exclui a escolha do género de ficção policial. Essa função alegórica da obra como obra artística será analisada no ponto IV.3.7., uma vez que a consideramos uma das questões essenciais tratadas pelo romance. María Villanúa enumera as diferenças[475] que, na sua opinião, fazem com que o romance não se categorize como ficção policial clássica. No romance policial clássico, o criminoso é alheio à ordem da sociedade, enquanto Martins é respeitado, reconhecido e sai absolvido das acusações. Na ficção policial tradicional, a verdade é inquestionável, mas na obra de Sant'Anna questiona-se. Numa obra tradicional, não há conflito amoroso afetando a objetividade do detetive enquanto em *O crime delicado* o narrador se confessa apaixonado por Inês. Num romance policial clássico, o resultado deve surpreender o leitor, mas na obra da nossa análise elimina-se a surpresa do leitor. Villanúa

[470] Vide Barthes 2002: 8.

[471] Cordeiro apud Villanúa 2012: 160.

[472] Sant'Anna 2008: 118.

[473] Cordeiro apud Villanúa 2012: 161.

[474] Idem: 162.

[475] Vide Villanúa 163.

conclui que "[n]este sentido, *Crime* estaria mais perto do gênero *noir*…"[476]. Pelo contrário, na nossa opinião, o desfecho da obra é surpreendente para o leitor, já que até à penúltima página o leitor enfrenta uma narrativa cujo objetivo é que o seu autor tenciona convencer o público sobre as suas razões mas que, no final, acaba por se confessar inseguro acerca da sua inocência. Apesar da sentença do tribunal, o autor e, por conseguinte, o leitor fecham a obra sem conseguirem chegar a conclusões, o que, a nosso ver, igualmente não corresponde ao desfecho tranquilizante da ficção policial clássica.

Em conformidade com a teoria de Todorov sobre as categorias da ficção policial, *Um crime delicado* é um romance de suspense, e dentro desta categoria, é uma história de suspeito-detetive[477], embora com uma característica peculiar. No policial suspeito-detetive, as suspeitas recaem numa personagem que deverá provar a sua inocência e desvendar o verdadeiro criminoso. No caso de Martins, o objetivo da sua escrita é a prova da sua inocência e, em paralelo, o crítico tenta encontrar outros criminosos cuja culpa seria a inclusão que estes fizeram do próprio Martins nesta história de um crime suspeito. O autor-narrador considera-se inocente na questão de protagonizar a obra, uma vez que, na sua opinião, os verdadeiros criminosos inventaram, organizaram e encenaram todo o enredo para que ele fosse incapaz de fugir ao destino a ele dedicado. É uma peculiaridade do romance, pelas categorias de Todorov sobre as duas histórias (fábula e trama) e os dois protagonistas (criminoso e investigador), que a fábula e a trama sejam protagonizadas pela mesma personagem que é o narrador. A teoria de Colmeiro também apresenta uma distinção entre as duas figuras centrais da ficção policial pois, na sua opinião, o narrador e o detetive não podem exercer a mesma função:

> "[a] través del «discurso» presentado por el narrador, el lector sigue los pasos del detective, pero su investigación por definición no puede ser igual a la del investigador ya que la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece al lector nunca coinciden plenamente en la novela policiaca. De hecho, todos los diferentes puntos de vista utilizados en la novela policiaca se caracterizan por la crucial separación existente entre narrador e investigador"[478].

A separação das três figuras, o criminoso e o detetive pela teoria de Todorov, e o narrador e o detetive na observação de Colmeiro, considera-se um desígnio fundamental da ficção policial, de acordo com estes dois teóricos. Mas a obra de Sant'Anna amalgama as três personagens em uma, cuja função, na nossa opinião, é a tentativa da confirmação da tese do narrador-autor-investigador-

[476] Villanúa 2012: 163.

[477] Vide Todorov 2006: 103.

[478] Colmeiro 1994: 76.

acusado: não aconteceu ato criminoso; ele, personagem que une todos os papéis centrais da narrativa policial (até ao papel da vítima), é de palavra fiel, e os seus conhecimentos acerca dos ocorridos são inquestionáveis e inapeláveis. No entanto, ao mesmo tempo, esta acumulação dos papéis principais coloca em questão a credibilidade do narrador, uma vez que transmite, pela sua única voz apresentada, uma visão excludente sobre os ocorridos, não deixando espaço para outros pontos de vista, quer em questões relacionadas com o crime, quer em questões relacionadas com as temáticas artísticas sobre as quais o crítico se pronuncia. Julgamos que a obra apresenta um jogo irónico recorrendo a esta duplicidade da junção das figuras: todas as afirmações do narrador se questionam no momento em que serão ditas; a sua atitude intelectual e arrogante, que tenciona atingir o respeito total do seu público, põe em causa a sua própria credibilidade.

Concluímos que o romance exibe características de uma subcategoria menos difundida, a meio caminho entre o clássico e o *hard-boiled*: a ficção policial psicológica ou *costumbrista*[479]. Esta subcategoria caracteriza-se por uma interiorização mais detalhada das personagens, uma descrição dos ambientes mais pormenorizada, um ritmo narrativo mais vagaroso, uma linguagem muito menos corrosiva do que nos romances *hard-boiled*, uma figura do investigador anti-herói, pequeno-burguês, contrariamente à figura impetuosa e violenta do detetive do *hard-boiled*, o que faz com que, por conseguinte, a sua crítica social seja também menos forte[480]. Neste sentido, *Um crime delicado* tanto encontra correspondência com o romance policial psicológico descrito por Colmeiro, como com a história de suspeito-detetive de Todorov, situando-se assim entre o romance policial clássico e *hard-boiled*, amalgamando características destas duas vertentes principais.

IV.3.4. A narração como recurso da autodefesa memorialista

O narrador-crítico de teatro, Antônio Martins, em diferentes pontos do seu texto, desvenda o objetivo da sua escrita perante o leitor:

> "[d]escrições de intimidades, pormenores sexuais […] só se justificam em determinadas circunstâncias, como, por exemplo, as circunstâncias que me levaram a intentar esta escrita, em que, mais do que me defender de acusações controvertidas e tortuosas, tento explicar-me e entender-me, intelectual, afetiva e criticamente"[481].

[479] Vide Colmeiro 1994: 64.

[480] Vide Capítulo II.1.2.

[481] Sant'Anna 2008: 102.

O texto revela a sua própria função: o seu autor pretende defender-se como ser intelectual, emocional e profissional perante as acusações de violência sexual. A textualização das suas memórias serve como prova de possuir todos os itens que, pelas intenções iniciais do seu autor, compõem uma afirmação inquestionável, uma enunciação inegável sobre os acontecimentos. Neste ponto, tencionamos abordar a função da metatextualidade acentuada da obra, procuramos igualmente indagar os recursos narrativos que provam ou questionam a fidelidade da palavra narratorial, analisamos os elementos textuais da construção de um texto memorialista autoinvestigativo, e por último, discutimos a figura do leitor formada pela narrativa.

IV.3.4.1. A metanarratividade e o narrador (in)fiel

A análise crítica da obra de Sérgio Sant'Anna destaca a importância do uso dos recursos metalinguísticos na sua escrita literária. Vera Lúcia Figueiredo indica a metatextualidade como protagonista das narrativas do autor:

> "[a]ssim, todas as narrativas seriam, ao cabo e ao fim, exercícios narcísicos. Tanto no conto «O monstro» como no romance *Um crime delicado*, como também em «Um discurso sobre o método», do livro *A senhorita Simpson* (1989), para destacar três exemplos bem significativos, o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores cultos, através do qual se realiza, sobretudo, uma violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social" [482].

A pesquisadora destaca o objetivo da metatextualidade das obras, que se consubstancia na violência do narrador contra os carentes de bens sociais ou os deficientes físicos, em ambos os casos, inferiores à situação do possuidor da palavra. O narrador sente atração pelas personagens a quem, em consequência da situação social, cultural e intelectual destas, não se cedeu a possibilidade de expressão verbal, e que são submetidas à voz narratorial. Consideramos esta observação de Figueiredo fundamental na abordagem da obra, tornando o processo criativo, intelectual num ato criminoso contra os que carecem do mesmo poder, um ato de autoexpressão ou de expressão narcísica. Vemos aqui o enfrentamento duma alegorização em que a escrita literária aparece como crime cometido pelo ser intelectual que usa e abusa do seu poder e domina os sem-palavra cometendo violência verbal contra esses excluídos do domínio da expressão verbal.

[482] Figueiredo 2009: 12.

María Baldan parte do caráter memorialista da narrativa - não exclusivamente a partir da obra de Sant'Anna -, mas igualmente da literatura brasileira contemporânea em geral:

> "[n]o Brasil, algumas invariantes vão se desenhando nesse universo instável e rico da literatura contemporânea: […] obras de caráter memorialista, que se movem entre o simples relato da memória de fatos (ficcionais ou não) e a memória como processo de produção da significação do texto; obras que se dobram sobre si mesmas, revelando os processos de construção do texto literário"[483].

O romance da nossa análise pertence ao grupo das obras autorreflexivas, sendo uma narrativa memorialista que discute as questões da sua própria construção. Baldan, falando sobre a literatura memorialista brasileira contemporânea, descobre três diferentes tipos do "eu" enunciativo[484]: narradores com um eu mais objetivo (que se consideram mais épicos), narradores mais subjetivos (de caráter mais lírico) e "eu-s que cri[am] em o efeito de emergirem da organização direta da fala dos personagens"[485] (que são mais dramáticos). De acordo com a analisadora, o eu enunciativo de *Um crime delicado* pertence aos narradores mais subjetivos, isto é, de caráter mais lírico que pretende figurativizar "no enredo aquilo que tematiza nas reflexões críticas, levando o leitor a acreditar no seu esforço consciente por reconstruir os fatos e acontecimentos verdadeiros que possam defendê-lo da acusação de um crime contra Inês"[486]. Portanto, o objetivo do eu memorialista e narcísico, descrito por Baldan, é convencer o leitor, através de uma subjetividade rebuscada, sobre a credibilidade e factibilidade da sua narrativa.

Na perspetiva de María D. Villanúa, a tentativa de Martins de se mostrar neutral e imparcial fracassa a cada passo, o que o próprio autor-narrador assume autorreferencialmente:

> "[i]sto funciona como uma advertência em relação com a profissão de crítico, com a versão de Martins sobre o estupro de Inês e, auto referencialmente, sobre o que escreve o autor real e a perspectiva que possa construir o leitor […] Alerta sobre a autoridade por trás do discurso e da escrita, sempre mediados por circunstâncias e considerações subjetivas"[487].

A crítica destaca a advertência do narrador para a sua atitude autoritária e as suas considerações subjetivas que assumidamente tentam influenciar a percepção do leitor. Durante o processo autorrevelador do texto, observa Villanúa, a personagem do narrador duplica-se, tornando-se num

[483] Baldan 1990: 2.

[484] Vide Baldan 1990: 3.

[485] Baldan 1990: 3.

[486] Idem: 8.

[487] Villanúa 2012: 128.

representador representado, num narrador que protagoniza a sua própria história sendo consciente da sua função dupla[488]: o texto é escrito por ele, sobre ele e para a sua própria salvação. A metalinguagem duplica a personagem do narrador construindo também um discurso duplicado: o da enunciação (o discurso dos factos narrados) e o do enunciador (o discurso do ato narrativo). O discurso do enunciador confessa formular-se para provar a sua inocência num caso em que é acusado por violência física e intelectual, reveladas pelo outro discurso, o da enunciação.

Regina Dalcastagnè, analisando a personagem do narrador da literatura contemporânea brasileira, destaca o protagonismo do narrador na ficção em geral:

> "[e]sses são os protagonistas da narrativa atual, mas são, também, seus narradores. No lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção"[489].

O narrador de Dalcastagnè é também assumidamente envolvido na trama cuja intenção é tornar o seu leitor, comprometido pelo assunto narrado, e não lhe permitir ficar imparcial perante os acontecimentos. O narrador quer o leitor sempre ao seu lado, quer a sua compreensão e quer ganhar o seu julgamento contra as outras personagens. Em princípio, o protagonismo da figura do narrador é uma característica recorrente da narrativa autodiegética em geral (a personagem principal conta a sua história), mas a conscientização e a reflexão permanente sobre a sua presença é uma característica da narrativa metaficcional, do romance moderno.

Vera Lúcia Figueiredo aborda a função do narrador-protagonista de uma perspetiva diferente da de Dalcastagnè: o narrador, perdendo a função clássica da representação verbal, revela não somente o seu protagonismo, mas o seu papel de comentador cuja perspetiva é sempre relativa, questionável e suspeita. Theodor Adorno, falando sobre o romance moderno, indicava a natureza de incredibilidade da atitude narratorial:

> "[a] nova reflexão [do romance moderno] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos

[488] Vide Villanúa 2012: 139.

[489] Dalcastagnè apud Villanúa 2012: 128.

> acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido"[490].

O filósofo alemão assinala a transformação total do papel do narrador no romance contemporâneo: deixa de ter a função edificadora da representação literária, uma vez que o narrador do romance moderno se limita a comentar os acontecimentos enquanto continuamente precisa de corrigir a sua perspetiva e a sua visão. Na nossa opinião, a narrativa não só se autocorrige, tal como se refere constantemente ao facto de ser apenas uma das possíveis abordagens ou visões da representação do tema, isto é, não é excluída a existência de outras perspetivas. Figueiredo, debruçando-se sobre "a indagação do próprio sentido de narrar"[491], observa esta autocorreção e, ao mesmo tempo, o questionamento do narrador como um desígnio fundamental do romance contemporâneo:

> "[n]o final do século XX, esse ceticismo acentuou-se, abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa, em que o narrador freqüentemente se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo. Muitas vezes recorre-se à multiplicação dos pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. Nesta vertente da ficção contemporânea, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade de sua própria voz. Daí a recorrência com que textos das duas últimas décadas ficcionalizam o ato de escrever, representando a figura do autor, muitas vezes, de maneira bastante crítica e desmitificadora"[492].

Resumindo as abordagens analíticas, a metanarratividade da obra funciona como uma faca de dois gumes: por um lado, as autorreferências do narrador tendem a provar a sua posição de poder frente às outras personagens representadas pela ficção mas, por outro lado, essa mesma posição aponta para a incredulidade da voz narratorial univocal, desmistificando a atitude do narrador de afirmações e reflexões inquestionáveis sobre moral, arte, relações humanas, sociedade, etc.

A nosso ver, a alteração da atitude narratorial de Martins, tendendo da autoritária ao reconhecimento da plurivocidade através da autoquestionamento, desenvolve-se nitidamente na obra. As palavras da abertura expressam uma atitude metadiscursiva afirmativa: "*É preciso esclarecer* [itálico nosso] que, na primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa do Café…"[493] As primeiras palavras do livro, que orientam o leitor na direção do propósito da narrativa, destacam a atitude

[490] Adorno 2003: 60.

[491] Figueiredo 2012: 4.

[492] Idem: 4.

[493] Sant'Anna 2008: 9.

inicial assumida pelo narrador que se declara consciente indisputável dos acontecimentos que irá narrar. Julga-se capaz de desvendar tudo acerca do seu caso com Inês. Reivindica esse direito, afirmando-se inteligente o suficiente para fazer tal declaração: "[p]ois se eu não tivesse inteligência, não seria capaz de escrever este relato e outras coisas"[494]. O facto de ser um narrador culto e possuidor da palavra bastar-lhe-á - e teria de ser suficiente também para o leitor - para provar a sua capacidade e fidedignidade narratoriais. A justificação da sua omnisciência factual torna-se numa obsessão que se verifica, por exemplo, na narração do segundo encontro entre Martins e Inês. Na manhã seguinte, ressacado, ele tenta reconstruir os acontecimentos da noite anterior, fazendo uma investigação na sua própria mente:

> "[e]screver. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante"[495].

Este momento metanarrativo introduz um processo reconstituinte dos acontecimentos do passado que ocupa quinze páginas. Martins inicia assim um processo investigativo parecido com as investigações policiais, mas não tem outro material para isso senão as suas próprias memórias, assumidamente deterioradas, nebulosas, fragmentadas e dispersas. Destaca-se aqui uma observação do narrador: as suas visões em parte são reais mas, por outro lado, vai considerá-las subjetivas.

> "Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, com a da muleta e da tela sobre o cavalete, ou de sons, como os do trompete, e cheiros, como o de tinta e, ainda mais tênue, o de perfume.
> Então é preciso organizar esse fluxo, como tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade"[496].

No excerto citado, o narrador afirma que a reprodução dos acontecimentos seria impossível por duas razões: uma delas é a falta das suas capacidades narrativas, um defeito do autor individual; a outra é uma falha universal da escrita, alheia às suas potencialidades, nomeadamente, a incapacidade

[494] Sant'Anna 2008: 15. As alusões intertextuais à obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis serão referenciadas no ponto IV.3.7.2.1.

[495] Idem: 23.

[496] Idem: 29-30.

comprovativa da línguagem. A única ferramenta que o narrador possui é a organização da corrente descontínua dos fragmentos de um acontecimento com a qual, nesta fase da sua narrativa, ainda tenta construir "a verdadeira realidade". Ao mesmo tempo, neste trecho já se começa a detetar o surgimento da ambiguidade de Martins em relação à sua escrita. A sua atitude autoritária, que se mostra no início, começa aqui a ser posta em dúvida. O narrador quer afirmar-se como construtor da realidade, como ele proclama, da "verdadeira realidade", para a qual é somente necessário ter inteligência, mas começa a perceber que a sua "realidade" é só uma construção de imagens sobrepostas, de mosaicos que ele tenderá a dominar e, por conseguinte, a sua posição torna-se ambivalente e enfrentará então que este processo construtivo só será possível nas páginas da sua obra, e nunca fora destas. Martins vai-se apercebendo que toda a sua escrita é uma reconstrução. "[N]a cena que eu ia reconstruindo — ou fabricando — imerso em meus pensamentos"[497], afirma, tentando imaginar Inês de maneira a conseguir ver a mulher nua, mas "a cena se recusava a realizar-se assim, e o que os fragmentos de minha memória me devolviam era apenas a visão de uma Inês de olhos fechados"[498]. No que concerne à transição da atitude autoritária de Martins para o reconhecimento da pluralidade das visões, consideramos o trecho seguinte um ponto relevante:

> "[m]as o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras.
> Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços. Que força poderia ser maior do que essa, não houvesse também o conhecimento de que, nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim."[499].

No primeiro parágrafo e na primeira frase do segundo parágrafo deste excerto, Martins refere-se a si próprio como criador todo-poderoso que, com o seu registo, consegue formar e, conjuntamente, possuir a sua criatura, o corpo de Inês que, sem o seu processo de registo literário, nem teria existência: a escrita ofereceria este poder gerador ao seu autor. Mas na última frase deste mesmo excerto apalpa-se o surgimento da dúvida em relação a essa força criadora. Neste ponto, o autor percebe que ele é tanto autor como personagem da sua obra, na qual coexistem outros criadores todo-poderosos. O pintor Brancatti e os seus círculos que organizam tudo de forma a lhe comunicarem que ele é apenas um elemento de uma outra perspetiva, absolutamente contrária, mas que não lhe

[497] Sant'Anna 2008: 30.

[498] Idem: 30.

[499] Idem: 106.

caberá a possibilidade exclusiva de tomar decisões sobre o seu próprio papel, do mesmo modo que ele, como narrador, vai tomando decisões despóticas sobre Inês. Consideramos esta revelação da narrativa a expressão da superação da narrativa clássica e monoperspética: a mesma situação narrada poderá ter diferentes representações (até contraditórias) e a confrontação das visões autorais apaga a visão unívoca dos seus autores-narradores. Este facto chama a atenção para que a narrativa é uma construção da língua e não poderá desempenhar nenhuma função declarativa, superior e inquestionável:

> "[m]as todos os que tiveram a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo — ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura — poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição *desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade* [itálico nosso]…"[500].

Resumindo, a questão da atitude narratorial na obra de Sérgio Sant'Anna, expressa-se na desconstrução da ficção monológica e causal que ainda obedece à lógica da poética aristotélica. O romance alegoriza o processo desta mudança radical, começando pela apresentação das anunciações contínuas do sujeito que representam o seu conhecimento absoluto sobre o mundo. No final do processo, durante o qual o narrador tenta defender-se perante as acusações do tribunal, desestrutura-se a tal ordem aristotélica e a obra apresenta uma abertura para a ficção polifónica, de diferentes visões. A peculiaridade de *Um crime delicado* revela-se no facto de que a obra quebra a sua própria ordem monológica e univocal instalada no início e defendida durante uma parte da narrativa, e no desfecho começa a dialogar com ela própria sobre a existência de outras variantes, outras soluções para responder à questão levantada no início: aconteceu o crime (delicado) ou não? Por conseguinte, perde-se o sujeito monológico da enunciação e a narrativa é entregue ao sujeito da pluralidade, antes reprimida pela univocidade. A nosso ver, esta pluralidade de vozes metaforiza também o caráter indecifrável ou irresolúvel do crime. Este crime delicado não tem solução, tal como a narrativa que não poderá inclinar-se para uma única direção, nem insistir na representação de uma afirmação monológica. A decisão do narrador de elaborar um texto com o fim de provar a sua inocência e verdade, isto é, de conceber um genotexto[501], no fim da narrativa perde a sua evidência, e o texto torna-se em fenotexto[502], abrindo-se para a revelação de fenómenos não evidenciados. O narrador-auto investigador Martins, afinal, não é capaz de perceber os acontecimentos, mesmo que seja

[500] Sant'Anna 2008: 125-126.

[501] Vide Kristeva 1984: 86.

[502] Idem: 208.

absolvido pelo tribunal, uma vez que a sua obra perde a sua credibilidade narratorial. A ficção policial de Sérgio Sant'Anna deixa o enigma em aberto correspondendo, assim, às regras da ficção policial pós-moderna em que o crime-romance não se deixa decifrar, não oferecendo nenhuma solução para os crimes cometidos e investigados nas suas próprias páginas.

IV.3.4.2. A função do leitor

No romance de Sérgio Sant'Anna comparece um leitor peculiar moldado pelo narrador como uma das personagens principais da narrativa. De acordo com a nossa observação, o leitor de *Um crime delicado*, por um lado, terá de conseguir decifrar as referências extratextuais, o conhecimento cultural da narrativa, que abundam na presente prosa. Além disso, a metalinguagem oferece uma abordagem do processo criativo que orienta a atenção do leitor para a sua própria existência. Isto é, o leitor desempenha um papel duplo na descodificação: exige-se dele uma leitura que compreenda as referências culturais e estéticas e uma outra que apreenda os processos constituintes da obra.

Brandão Santos, na sua tese de doutoramento *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*[503], trata a questão da relação entre narrador e leitor através da metáfora do olhar, mais precisamente, do olho de vidro. Na opinião do analista,

> "[a] noção de transparência irônica cria um lugar específico para o narrador: lugar paradoxal no qual se mesclam o distanciamento da ironia e o envolvimento do observador no âmbito do observado. A transparência do vidro estabelece uma continuidade de visão que inclui o narrador na cena narrada e, no entanto, delimita para ele um espaço de exclusão e isolamento."[504].

Portanto, o observador mencionado pelo excerto, a nosso ver, corresponde à função do leitor que se tornará incluído no espaço interno da presente narrativa, ocupando um lugar junto do narrador cuja ação, em princípio isolada, se torna visível perante o leitor. A transparência produzida pela escrita metalinguística iguala as posições do narrador e do leitor, no que diz respeito aos papéis do processo de produção de significado. Brandão Santos distingue quatro olhos ou olhares: (1) o olho de vidro, (2) o olhar olhado, (3) o olhar impossível e (4) o objeto do olhar[505]. Na nossa análise, apresentaremos dois pontos que consideramos relevantes nesta obra em que o crítico descreve a função do leitor na narrativa e a relação deste com o narrador. No ponto (1) o olho de vidro, o pesquisador designa dois

[503] Belo Horizonte, UFMG/FALE, 2000 (tese de doutoramento).

[504] Brandão Santos 2000: 26.

[505] Vide Brandão Santos 2000: 19.

diferentes olhos de vidro: o primeiro é o do "narrador testemunha"[506] e o segundo o "olhar de um observador"[507]. No olhar do observador, "[a]ssumindo a atitude de espectador, «o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor»", cita o crítico as palavras de Silviano Santiago[508]. O olhar do leitor é e não é, simultaneamente, "conduzido pelo olhar do narrador"[509] uma vez que "o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens"[510]. O modo interpretativo do leitor, portanto, é um processamento que possui uma liberdade restrita: pode optar entre as imagens (ideias, visões, propostas, etc.) oferecidas pelo narrador mas, ao mesmo tempo, essa perspetiva é restringida por um outro olhar presente, o do narrador, uma vez que este lhe define as opções de escolha. Brandão Santos considera que o olhar de um observador é um paradoxo em geral presente "[n]os textos de Sérgio Sant'Anna"[511] uma vez que "ao olhar receptivo do leitor, que se deixa conduzir pelo narrador, corresponde um olhar ativo que acompanha a condução"[512]. O outro ponto referente à função do leitor é (4) o objeto do olhar em que o pesquisador entende a "relação entre texto e realidade extratextual, enfatizando, em especial, a criação de uma imagem de Brasil"[513]. Mas a representação ou descrição objetiva do país, afinal, manifesta-se impossível e, em lugar deste, a escrita literária exibe o seu "exercício do poder de referência da linguagem"[514]. Na observação de Brandão Santos, "na metaliteratura de Sant'Anna há, propriamente, uma negação da inevitável referencialidade entre o texto e uma realidade extratextual[515]". O olhar do leitor deixa de ter o papel de identificar a relação da narrativa com referências extraliterárias e, em substituição disto, propõe-se-lhe "um exercício diversificado de formas de leitura e abordagem do real"[516]. O cientista, na nossa opinião, destaca aqui o outro aspeto da plurivocidade apresentada no ponto IV.3.4.1. sobre a função do narrador. A multiplicação da visão narratorial implica a diversificação do olhar do leitor que é incentivado a

[506] Brandão Santos 2000: 28.

[507] Idem: 32.

[508] Santiago apud Brandão Santos 2000: 35.

[509] Brandão Santos 2000: 35.

[510] Idem: 35.

[511] Idem: 36.

[512] Idem: 36-37.

[513] Idem: 19.

[514] Idem: 77.

[515] Idem: 77.

[516] Idem: 83.

descobrir que o objeto ou objetivo do seu olhar deixou de ser exclusivamente a decifração das referências a conhecimentos culturais, mas sim a própria escrita como artefacto.

Concordamos com as observações de Brandão Santos relativamente ao papel duplo do leitor no que concerne à identificação das referências extra e intraliterárias do texto. A nosso ver, em *Um crime delicado*, não somente se duplica o papel do leitor assim como essa duplicação da figura de leitor é semelhante ao que descobrimos em *Bufo e Spallanzani*. Por um lado, existe um leitor estético ou leitor-modelo[517], um leitor-personagem junto do narrador-personagem. A este leitor exige-se um conhecimento cultural igual ao do narrador que é uma personagem profissional da literatura. O narrador cria, então, uma figura a quem fornece as suas capacidades intelectuais e que, por conseguinte, ocupa um lugar de destaque, acima das outras personagens da narrativa. A prosa de Sant'Anna tem, assim, duas figuras principais: o narrador e o seu leitor. O narrador convida o leitor para que este observe e analise os acontecimentos a partir da sua perspetiva superior de profissional intelectual. Antônio Martins considera óbvio que o seu leitor aceita esta proposta, tornando-se um elemento incluído na narrativa. Por outro lado, o papel do segundo protagonista do romance, isto é, do leitor, levanta a questão de que existem dois leitores endereçados pela narrativa: nós, leitores extraficcionais do romance, que enfrentamos o objeto-livro escrito por Sérgio Sant'Anna, e o leitor hipotético ou ficcional criado pelo narrador Antônio Martins. Consideramos esse leitor hipotético o segundo protagonista da obra sobre o qual nós, leitores extraliterários, temos a possibilidade de esboçar uma imagem através dos comentários do narrador. Conclui-se que é uma figura a quem se exige a percepção do estado de espírito do narrador no momento da escrita:

> "[o] eventual leitor desta narrativa já estará *percebendo* [itálico nosso], a esta altura, que o que escrevo — e escrevi para o jornal — sobre aquele espetáculo está e estava inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada para acontecimentos humilhantes, patéticos, que sucederam comigo mais tarde naquela noite"[518]

O mesmo leitor terá de perceber as exagerações do autor na carta enviada a Inês: "(Aqui o leitor *perceberá* [itálico nosso] que, movido pelo tal arrebatamento, exagerei um pouco, não apenas quanto a figuras de linguagem, mas em relação à própria quantidade de sangue, só que, ao final, terá

[517] Igual a que interpretámos no ponto II.1.2.: O autor deve "suponer que el conjunto de competencias al que se refiere es el mismo de que se refiere su lector. Por consiguiente, deverá prever um Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente". Eco 1979: 80.

[518] Sant'Anna 2008: 67.

prevalecido para quase todos o escrito.)"[519] O leitor-modelo conseguirá ainda chegar a conclusões intelectuais em questões da literatura brasileira e de conceitos da arte em geral:

> "[d]iante do caráter emblemático dessa última data — marco do provinciano modernismo brasileiro, coincidindo com a morte de Proust —, mesmo o leitor que não assistiu à peça *poderá concluir* [itálico nosso] que o espetáculo teve um *grand finale* modernista, ou quem sabe pós-modernista, pouco importa, mas sem dúvida carnavalesco"[520].

Espera-se igualmente dele compreensão e paciência para com a escrita:

> "[b]em, suponho que isso basta, sob pena de perder, no tédio, os meus leitores, antes que chegue aonde quero chegar. Mas gostaria de *contar com a compreensão* [itálico nosso] de todos para o fato de que, numa narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício"[521].

Consideramos, por fim, a seguinte citação como uma sentença essencial sobre a relação entre narrador e leitor:

> "[…] gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti — e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ouso dizer, literalmente — os leitores e também os críticos, *meus pares* [itálico nosso]"[522].

Martins fecha a sua autobiografia com uma declaração em que se assemelha não só aos críticos mas, na nossa observação, também aos leitores. A construção da última frase do romance deixa esta questão aberta, dado que o sintagma "meus pares" pode representar uma ou duas referências. No caso da primeira, entendem-se nele os críticos; no caso da segunda, os leitores e os críticos também. A nosso ver, o desfecho enigmático da obra, ao deixar a questão do crime aberta, oferece igualmente ambiguidade ao nível das personagens às quais o narrador se expressa como semelhante. Portanto, o leitor poderá tornar-se numa figura igual ao narrador, quanto às observações e à avaliação da sua pequena obra. Em resumo, a figura do leitor ficcionado é companheira do autor-narrador, portanto, uma vez que coopera com Martins na avaliação dos acontecimentos, considera-se protagonista da obra a quem se dirige a escrita. O outro leitor extratextual é um leitor independente e observador externo da narrativa a quem se possibilita formar a sua opinião não só da obra, do crime e da

[519] Sant'Anna 2008: 110.

[520] Idem: 82.

[521] Idem: 83.

[522] Idem: 132.

narração de Martins, mas também do papel do outro leitor, tendo uma perspetiva exterior que engloba todas as perspetivas existentes e oferecidas.

IV.3.5. O poder artístico e a relativização da visão representacional

As críticas a este romance romance convergem em que a sexualidade, mais precisamente o abuso sexual, é uma noção-chave de *Um crime delicado* que interpretam como metáfora para o abuso do poder intelectual sobre personagens (maioritariamente femininas) privadas do verbo narratorial.

María D. Vega Villanúa vê no motivo do estupro a "feminização da pátria" tão frequente na literatura pós-colonial onde "o estupro pode ser entendido com a apropriação «do corpo», «da alma» e «da mente» de uma cultura e de uma nação, ou seja, da sua liberdade, da sua identidade, da sua ideologia, através de discursos patriarcais autoritários […]"[523]. A análise de Villanúa pressupõe o estupro como facto, como acontecimento inquestionável. Como o abuso sexual não ganha provas certas nem da parte do tribunal, nem do próprio narrador, a nosso ver, a consideração de Martins como estuprador da arte não se justifica, como apresentaremos mais adiante.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo destaca o papel da linguagem, o poder da palavra na construção do erotismo. Na perspetiva da analista,

> "a experiência erótica só se realiza plenamente na palavra, ocorre na fronteira entre a necessidade do outro e o impulso para anulá-lo, para calar sua voz, transformando-o em objeto de um discurso racional, no qual existe apenas a simulação de diálogo, pois só o criador fala: o poder de narrar permite que usufrua dos prazeres proporcionados pela posse do outro na linguagem"[524].

Na visão de Figueiredo, semelhante à observação de Villanúa, a violência corporal metaforiza o impedimento da constituição de uma visão independente da do intelectual arrogante e intolerante.

Brandão Santos refere-se à imagetização da aparência física das personagens que aproxima a tematização da sexualidade da teatralidade. A exposição material dos corpos pela escrita é referida pelo próprio Sant'Anna na sua obra *Um romance de geração*: "[a] diferença entre os gêneros *teatro* e *romance* encontra-se não totalmente na linguagem, mas também — ou principalmente — no fato de que um texto teatral deve se presentificar a cada noite no palco para atores e espectadores"[525]. De

[523] Villanúa 2012: 182.

[524] Figueiredo 2009: 11.

[525] Sant'Anna apud Brandão Santos 2000: 86.

acordo com as observações do analista e do próprio autor, a tematização da sexualidade constitui pois um género intermediático entre ficção e teatro[526].

Na perspetiva de Jefferson Agostini Mello, a violação de um corpo feminino estranho (defeituoso ou estrangeiro) é também uma metáfora […], fundamentalmente, da própria obra de arte numa sociedade consumista e fetichista"[527]. Agostini Mello aponta para a função da violência sexual como metáfora da arte, mas de uma arte que aparece como um objeto comercializável e que usa e abusa de um tema tão recorrente como a sexualidade. Concordamos com Agostini Mello na função metafórica da violência sexual, mas consideramos a utilização desse motivo como um processo que metaforiza a ambiguidade da usufruição do poder verbal.

As críticas e análises aqui apresentadas estão de acordo quanto à percepção do estupro: Villanúa, Figueiredo, Brandão Santos e Agostini Mello tomam como evidência o acometimento da violência sexual pelo narrador-protagonista e, assim sendo, veem Martins como usufruidor do poder verbal e das suas posses e capacidades intelectuais. A nosso ver, a obra oferece uma abordagem menos óbvia em relação ao abuso sexual, por conseguinte, com o possuimento e abuso do poder intelectual. Em seguida, apresentaremos as passagens do texto onde Martins elabora críticas sobre a atitude patriarcal do intelectual apontando para o espaço feminino em que a mulher consegue definir-se como personagem individual e independente frente ao poder autoritário da palavra e de atitudes machistas.

Antônio Martins elabora uma crítica de teatro sobre o espetáculo *As folhas de outono*. A peça apresenta uma relação amorosa entre dois jovens onde a mulher está fechada num quarto que tem só uma janela e ela é silenciada pelo homem e perante o mundo exterior ao seu quarto. Martins concebe uma severa crítica sobre o autor-diretor da peça, referindo-se à atitude tirânica deste frente à sua figura feminina:

> "o descerrar da janela seria o autor-diretor sair do seu egocentrismo e descortinar o feminino, não exatamente em si próprio, atendendo a demandas da moda — inclusive porque a sexualidade do seu personagem já se revelava competitiva e ambígua —, mas na Mulher, que o autor praticamente silenciava, reduzindo-a a um comportamento aos conflitos do seu alter ego teatral"[528].

A crítica formada sobre o autor e encenador da peça alegoriza o relacionamento entre a figura de Inês e os dois homens, o pintor Vitório Brancatti e o crítico de teatro Antônio Martins. A mulher, a figura

[526] Trataremos a questão da intermedialidade da obra no ponto IV.3.7.2.1.

[527] Agostini Mello 2010: 258.

[528] Sant'Anna 2008: 20.

feminina ficcionada pela peça, pode-se entender como uma projeção artística dos autores masculinos. O autor da peça e o pintor criaram uma mulher conforme os seus desejos, enquanto o crítico tende a libertá-la com a sua exposição verbal contra a tirania autoral. O espaço físico da mulher reduzido a um quarto circunscreve a área da sua movimentação física e, ao mesmo tempo, demarca o território de atuação da sua vida: a vida quotidiana da mulher

> "se revelava transformadora em atos tão simples e domésticos com o de modificar constantemente as formas dentro do apartamento, trazendo novos objetos para a cena, desfazendo-se de outros ou mudando a disposição deles (sim, escrevi tais coisas, que se revelaram antecipadoras de outras reais, estas verdadeiramente dramáticas ou patéticas), enquanto o homem falava e falava"[529].

No trecho seguinte, Martins refere-se cataforicamente aos ocorridos entre ele e Inês, à cena-chave da acusação do estupro. Inês está fechada no seu quarto, desenhado e mobilado por Brancatti, que incorpora o poder paternalista na vida da jovem:

> "— Será possível que você não se dá conta?
> — Dou-me conta de quê? — ela disse com a voz embargada.
> — De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante.[530]"

Martins entra neste espaço íntimo atraído pela mulher e assiste a cenas encenadas por um outro homem, o artista plástico. O narrador interrompe a sua crítica sobre a peça de teatro com uma observação catafórica que coloca entre parênteses e confronta a veracidade da cena teatral com os ocorridos da sua biografia. Declara que os acontecimentos antecipados serão "reais, […] verdadeiramente dramáticas e patéticas"[531]. Em *As folhas de outono*, o crítico descobre o motivo que lê na sua própria história amorosa com Inês: a atriz no teatro engendra um mundo próprio dentro do seu espaço fechado em que movimenta e direciona os objetos conforme a sua vontade e gosto. A figura feminina da peça, afinal, abandona este mundo quando ela própria toma essa decisão (com a destruição do seu mundo e da sua vida, fechando a peça). A liberdade da atriz revela-se na sua personagem teatral:

[529] Sant'Anna 2008: 21-22.

[530] Idem: 101.

[531] Idem: 22.

> "dando vida a uma personagem que *escapava da vigilância do dramaturgo* [itálico nosso], talvez numa feliz conspiração de intérprete e do cenógrafo *contra a tirania autoral* [itálico nosso]. Ou, quem sabe, numa hipótese mais otimista, numa rebelião da própria energia representada, inconsciente, do autor-diretor. Ou do diretor contra o autor, embora fossem a mesma pessoa"[532].

De acordo com Martins, a saída da figura feminina do seu mundo fechado demonstra a tentativa bem-sucedida da personagem para se libertar desse universo extremamente limitado, contrariando as intenções do autor-diretor e escapando da atenção deste. A peça teatral prognostica a atitude de Antônio Martins para com o caso Inês: o crítico tenciona libertar a mulher da sua vida patriarcalmente construída e organizada. Quer vê-la como uma entidade independente que reconheça a sua situação submissa e seja capaz de abandoná-la. No entanto, existe uma outra alternativa para a interpretação da peça teatral referente ao caso Inês que o crítico chama "uma hipótese mais otimista"[533]. De acordo com esta, o autor-diretor revolta-se involuntariamente contra a sua própria atitude autoritária, "o diretor contra o autor"[534]. As intenções de Martins revelam-se duplas, uma vez que Inês não é somente um produto artístico dependente das aspirações de Brancatti, mas através da narrativa autodiegética, Inês torna-se também artefacto do escritor-narrador. A mulher desempenha o papel de objeto artístico, ao mesmo tempo visual e verbal, sendo assim sujeita às faculdades dos seus dois criadores. Através da interpretação "mais otimista"[535] da cena teatral, o crítico pretende libertar a modelo, enquanto objeto de representação das duas tiranias autorais.

A descrição minuciosa da ação sexual também revela a tríade de dependência mútua das figuras principais (Inês como modelo e obra final, Brancatti como artista plástico e Martins como artista narrador). Na narração da cena amorosa destaca-se um trecho em que o narrador relata o seu papel peculiar nesta relação triangular:

> "[q]ue grande sensação de Poder, quando *emolduro* [itálico nosso] aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços. Que força poderia ser maior do que essa, não houvesse também o conhecimento de que, *nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator* [itálico nosso], tendo em vista a presença nos bastidores de *Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim* [itálico nosso]"[536].

---

[532] Sant'Anna 2008: 22.

[533] Idem: 22.

[534] Idem: 22.

[535] Idem: 22.

[536] Idem: 106.

Martins confessa-se tanto o autor e o *voyeur* da sua própria criatura, do corpo feminino que emoldura, e depois, observa na penumbra do ato encenado por ele próprio como objeto de observação encenado por um outro artista e os seus companheiros. O crítico torna-se, ao mesmo tempo, sujeito da enunciação e objeto do enunciado, desempenhando o duplo papel de autor e representado. Enquanto isso, Brancatti ocupa uma posição absolutamente exterior à cena-chave de Inês e Antônio Martins, está presente como autor autoritário e também observador-*voyeur* das cenas encenadas por ele. Observando o posicionamento de Inês e Martins, chegamos à conclusão de que o possuidor do poder narratorial se torna também vítima da sua narrativa. O crítico, para se defender da acusação de estupro, publica a cena mais íntima da sua relação com Inês sem o consentimento da mulher. Com a verbalização dos acontecimentos, Inês é obrigada a aceitar a posição de observada pelos dois artistas: Brancatti coloca-a no seu quarto e no seu quadro enquanto Martins a situa na sua narrativa, os dois de uma maneira que revela as peculiaridades mais íntimas do corpo desta. No entanto, com o ato da narração, o narrador põe-se, involuntariamente, no papel do observado também, consequentemente o abusador do poder verbal torna-se abusado de uma outra perspetiva exterior ao seu arbítrio. A atitude do observador observado ou do encenador encenado relativiza o poder totalitário da palavra, ou de uma perspetiva mais generalizada, a visão univocalizada, autocrática e imperativa. A voz narratorial questiona-se a ela própria assumindo a sua subjugação a outras perspetivas possíveis que, pelos meios a partir dos quais se disponibilizam, também se apresentam como imposições sobre a entidade representada. Deste modo, a narrativa não somente se autorrelativiza, mas relativiza todas as perspetivas de apresentação. À luz desta relativização das visões representadoras, concluímos que Martins não se poderá considerar estuprador da arte. Se as perspetivas de uma representação revelam a sua validade relativa, nenhuma das visões se conseguirá sobrepor às outras. Por conseguinte, a representação narratorial de Antônio Martins aponta para a desconstrução da absolutização de qualquer visão representacional.

IV.3.6. A conceitualização da arte

As autorreferências do narrador dão um destaque especial à sua própria função de crítico profissional, de preferência, crítico de teatro. As suas duas atuações no enredo — crítico profissional e narrador assumidamente amador — estão intimamente ligadas com o propósito de provar a objetividade intelectual da sua perspetiva: a obra está sobrecarregada de críticas de teatro e também desenvolve uma de arte plástica (sobre o quadro *A modelo* de Vitório Brancatti). Os esforços da atestação das suas capacidades intelectuais levam não só a provar a sua competência em desenvolver

opiniões sobre temática intelectual, mas tencionam igualmente legitimar as suas capacidades artísticas. Martins vê na sua obra a convergência do ato crítico e do ato artístico e este posicionamento instiga-o a levantar a pergunta: o que se entende pelo conceito de arte, quem se considera um artista e quais os desígnios de uma obra artística?

O narrador faz várias referências, até *per definitionem*, ao trabalho do crítico, à visão e às responsabilidades deste. Quando conhece Inês, tenta justificar-lhe a sua profissão: "o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mística, impossível, da qual o crítico seria co-autor"[537]. No excerto citado, Martins afirma-se co-autor das obras criticadas por ele e define o seu trabalho como acompanhador dos artistas no caminho do aperfeiçoamento das suas obras. O crítico aqui, no início da sua escrita criativa, referindo-se ao seu aspeto exterior às obras por ele criticadas, sobrepõe-se intelectualmente ao autor manifestando-se conhecedor dos desígnios da obra perfeita, ao contrário do autor em si que ele considera imperfeito e falível.

Martins apresenta ainda uma outra perspetiva em que confronta a sua fé na racionalidade com as abordagens emocionadas:

> "[o]ra ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estático que devemos compor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas."[538].

Este crítico, que interpreta tudo filtrado pela sua intelectualidade, também se identifica como um teórico autodesignado em questões de teorização da arte. O tratamento de questões teóricas da arte está muito presente em obras de Sérgio Sant'Anna, como destaca Brandão Santos:

> "seu texto está bem próximo de uma «aula poetizada de teoria literária». Trata-se, no entanto, de uma teoria que não se limita a propor e discutir conceitos. A «teoria da literatura» forjada por Sant'Anna se manifesta no exercício da linguagem. Teorizar sobre a linguagem é praticá-la. No campo de sua narrativa, conceitos e experimentações não se dissociam"[539].

[537] Sant'Anna 2008: 28.

[538] Idem: 18-19.

[539] Brandão Santos 2000: 94.

A análise do quadro de Brancatti começa a formular-se na mente de Martins na tarde da sua visita a casa de Inês. A sua apresentação preenche várias páginas distribuindo-se por diferentes capítulos da obra e ocupando um lugar de destaque entre as outras críticas. Aborda a questão da teorização da arte, em geral, sem recorrer a referências teóricas e, consequentemente, chega a conclusões através das suas experiências como crítico, co-autor e autor.

O romance apresenta diferentes abordagens sobre os critérios da obra artística partindo da suposição de que a arte se possa identificar através de critérios descritíveis. No início da sua crítica sobre *A modelo*, Martins faz uma comparação entre a pintura de Brancatti e a sua própria narrativa, do ponto de vista do desejo sexual que a modelo dos dois, Inês, desperta em ambos. A partir daqui, ele indaga se a representação, neste caso consequência do desejo carnal, por outras palavras, resultado duma experiência particular e pessoal do representador, se poderá considerar como obra de arte: "uma coisa é você experimentar suas fantasias, outra é elevá-las à categoria de arte, embora eu as tenha materializado por escrito nesta peça em razão das circunstâncias ou até premido por elas. Mas deverá isso aqui, rigorosamente ser chamado de arte, bem como o quadro de Brancatti?"[540]. De acordo com a questão levantada pelo crítico, a experiência adquirida através da vivência pessoal talvez não chegue para um critério razoável de representação artística. Consideramos relevante a modalidade interrogativa da frase acerca da tal categorização pois, desse modo, o crítico deixa a sua própria questão sem resposta. Contudo, num passo seguinte, ele vai incluir o elemento do observador, a visão externa à constituição do conceito de arte:

> "não conseguia disfarçar, agora de uma perspetiva do pintor e sua obra, e de quem a visse, aquela vulgaridade voyerística que se observa nas capas de certas publicações ou gravuras não exatamente pornográficas, mas de um gênero que visa despertar sensações eróticas legitimadas por um romantismo suspeito que os mais incultos e ingênuos poderiam tomar como «artísticos», a se manifestar numa pureza virginal no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto cruamente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço, do ponto de vista de uma coerência conteudística, quase narrativa, da obra […]"[541].

Aqui, as duas visões exteriores que observam a obra distinguem-se radicalmente: o olhar do observador mais inculto e ingénuo considerado um *voyeur* vulgar pelo narrador; e a outra visão do espectador intelectual em cujo ângulo de observação, para além da obra analisada, cabe inclusivamente o outro interpretante, o referido olhador vulgar. Portanto, o crítico, com a sua visão

[540] Sant'Anna 2008: 90.

[541] Idem: 89-90.

mais ampla, consegue interpretar o processo receptivo daqueles que, sob a influência de um romantismo duvidoso, procuram simplesmente impressões eróticas legitimadas por obras como a de Brancatti. No entanto, Martins assume que a sua atitude é a do intelectual arrogante e intolerante que categoriza a arte por um valor que lhe é atribuído pelos cultos e letrados. No excerto abaixo citado, o crítico patenteia uma autocrítica sobre a sua posição de analista profissional de arte:

> "[a] uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e subliteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica a essa subarte?".[542]

Esta observação do crítico pode entender-se como processo da revalorização da arte, enquanto desconstrução dos cânones clássicos da arte chamada elitista e a eliminação da distinção entre diferentes obras de arte pelo seu valor artístico considerado por uma elite que se (auto)define como criadora e possuidora dessa arte. Consequentemente, a abordagem considerada "vulgarismo voyerístico"[543] por Martins, torna-se uma abordagem igualmente legitimada pelo crítico intelectual. No entanto, não se consegue evitar a percepção da atitude irónica do intelectual que se apresenta como legitimador — legitimado por ele próprio — das concepções, considerações e reflexões sobre questões de arte. Na nossa opinião, neste trecho, Martins problematiza as categorias estéticas da arte. Surge-lhe a pergunta: para uma obra ser provocadora e estimulante como obra de arte, terá de apresentar realmente valores estéticos? "[N]ão poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor?"[544]. A qualidade estética é realmente um critério da arte? Como se constitui o valor estético de uma obra? O narrador deixa estas questões estéticas igualmente abertas.

[542] Sant'Anna 2008: 60.

[543] Idem: 89.

[544] Idem: 97.

Martins continua a procurar novas pistas para a abordagem do conceito de arte quando se refere ao aspeto da contextualização da obra aludindo ao *ready-made* duchampiano[545].

> "Então, ainda que para rejeitar o quadro de Vitório, era preciso atentar para a possibilidade, apenas a possibilidade, de que ele teria se guiado por uma intenção de paródia, de presentificação de uma linguagem suspeita, que, talvez ele presumisse, legitimaria a sua obra, enquanto a resguardava de previsíveis objeções contrapondo-a, numa *divergência* dentro da própria obra, a uma linguagem de outra ordem, do território da abstração e do pensamento, que se manifestava, fora da circunscrição do biombo, na tela vazia de formas sobre o cavalete e na muleta.
> Nesse caso, filiar-se-ia a primeira — a tela não preenchida — à já tradicional família, racionalista e simultaneamente espiritual, purificadora das formas, até se alcançar o branco e o vazio essenciais, uma das buscas mais incessantes do nosso século tão atormentado, ao mesmo tempo que a muleta apoiada sobre o conjunto faria deste praticamente uma escultura, um *ready-made* duchampiano […]"[546].

A muleta de Inês, junto da tela vazia no quarto da mulher, pela sua contextualização física, à primeira vista, evoca-se como obra de arte. No entanto, a proposta de Martins para a interpretação de objetos como obras de arte somente em consequência da sua contextualização, só por serem referidos como obras artísticas, questiona-se imediatamente. O crítico conclui que a alusão a Duchamp, no presente contexto, é inválida uma vez que "Inês era de fato manca e ali teria deixado por descuido sua muleta — assim voltaríamos à figuração naturalista antes denunciada"[547]. A referência à função realística do objeto interpretado como obra impossibilita qualquer abordagem contextual porque será impossível a dissociação do objeto do seu âmbito, neste caso das necessidades físicas de Inês. Martins, portanto, rejeita a ideia da interpretação da arte como objeto contextualizado e a referência a Duchamp só poderá aparecer como paródia do conceito artístico duchampiano:

> "[m]as nada disso, convenhamos, tinha a ver com Duchamp, pois se ironia houvesse, e humor, seriam totalmente negros, grosseiros até. A menos que Vitório houvesse citado Duchamp como uma piada, associando-o ao que havia de mais kitsch e retrógrado em arte, num golpe de esperteza e escândalo, já que Duchamp, de tanto ganhar seguidores — sem que o tenha solicitado, é bom que se diga —,

[545] "A point that I want very much to establish is that the choice of these «Readymades» was never dictated by aesthetic delectation.
The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anaesthesia.
One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the «Readymade».
[…]
That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal." Marcel Duchamp: Apropos of 'Readymades'. http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html. Duchamp editou o seu manifesto em 1961 sobre o novo conceito de arte que rejeita os critérios estéticos e questões de gosto na interpretação artística e aponta para a consideração ou nomeação do objeto como obra de arte como o seu único parâmetro artístico.

[546] Sant'Anna 2008: 90-91.

[547] Idem: 91.

> também já terá se transformado num momento ao lugar-comum, ao déjà vu de um contemporâneo banal e ordinário."[548]

Antônio Martins, afinal, rejeita todas as propostas até aqui apresentadas pela sua narrativa para uma possível conceitualização de arte. Ao desenvolver a sua crítica sobre o quadro de Brancatti, desconstrói todas as abordagens que lhe surgiram antes como possíveis considerações. No entanto, quando chega ao ponto de renúncia das tentativas de teorização da arte — que avalia como ultrapassadas — entra numa nova pista de trabalho, concentrando-se na redefinição da relação entre os elementos do processo de criação vs. interpretação artística: a obra de arte, o artista e o crítico (o interpretante profissional). Inês desempenha um papel duplo sendo a modelo do quadro e a obra de arte visual elaborada pelo pintor[549]. No entanto, Brancatti, durante a ação criativa, priva tanto a sua modelo como o seu quadro da liberdade de estes se articularem autonomamente. Na perspetiva do crítico, o artista escraviza a entidade representada pela sua obra e submete a obra à vontade autoral, o que não permite o distanciamento necessário para que a obra se ofereça abertamente a interpretações alheias à autocracia do autor:

> "[e]ntendi você dizer que aquele homem a subjuga; mais do que isso, a escraviza, e vi em seus olhos, Inês, o medo, muito medo. Você parecia um animalzinho assustado e trêmulo ao cair em meus braços, e quisera eu protegê-lo. Correria para isso todos os riscos, desde que você me explicasse o que, de fato, representa ele para você. […] O que significa exatamente essa sujeição a Brancatti e talvez aos outros? Uma palavra sua e eu a libertarei, libertarei a nós!"[550].

O crítico não aceita a atitude tirânica autoral que tenciona usurpar o próprio crítico, abusando também da relação emocional que este expressa pela modelo da obra: "se Vitório dispunha de Inês, que tentava dispor de mim, Vitório estaria dispondo também de mim, caso eu me deixasse levar"[551]. Martins, contudo, resiste à arrogância autoral recusando entregar-lhe a sua autonomia de intérprete e ostenta-lhe a presente narrativa para expressar a sua oposição às aspirações abusivas do pintor. Todavia, a representação verbal também se torna comprometida ao nível da formação de identidade da mulher, o objeto da representação. A admissão da visão individual e arbitrária da narrativa torna a

---

[548] Sant'Anna 2008: 91. O próprio Duchamp descobriu o fenómeno perigoso da repetição exagerada dos *ready-mades* o que poderia esgotar e contaminar rapidamente a função deste conceito artístico: "I realized very soon the danger of repeating indiscriminately this form of expression and decided to limit the production of «Readymades» to a small number yearly. I was aware at that time, that for the spectator even more for the artist, art is a habit forming drug and I wanted to protect my «Readymades» against such a contamination." http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html

[549] Como apresentámos no ponto IV.3.5.

[550] Sant'Anna 2008: 111.

[551] Idem: 97.

situação do narrador delicada, questionando a sua própria inocência em relação ao caso Inês. No tribunal, o advogado de acusação formula a pergunta essencial sobre o crime e o criminoso, numa formulação enigmática perante todos: "[n]ão estamos na presença de um criminoso delicado, refinado?"[552] Martins considera a suposição da sua responsabilidade "absolutamente pertinente e de muito interesse"[553] e continua a sua prosa com a elaboração da sua atitude perante a questão fundamental do romance: o acusado é criminoso ou o tribunal aplicou corretamente as leis absolvendo-o? A resposta de Martins prolonga o enigma:

> "[p]ois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu rompera certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, bandeando-se para o meu lado naqueles momentos definidores. E se eu pretendia — embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso — ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, processando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato"[554].

O narrador expressa o seu forte desejo de que Inês se entregue a ele voluntariamente. Esta aspiração para o possuimento físico, emocional e intelectual de Inês metaforiza o desejo do interpretante de obrigar a obra (incorporada pela figura da mulher) a corresponder aos critérios estéticos estabelecidos por este. A obra em questão aparece como uma entidade vegetativa e incapaz de resistir à força do seu criador e à vontade do seu crítico. Situa-se entre estas duas entidades, como vítima submissa à luta entre criador e interpretante profissional. Nesta luta, crítico e artista aparecem como adversários e inimigos: "[n]a verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas as qualificações"[555]. Da luta estética entre o artista e o crítico resultam duas obras: uma visual e outra verbal. Ambas qualificam a composição do adversário como produto da violência de um criminoso usando e abusando das suas obras para alcançar os seus interesses. De acordo com o crítico, as intenções do pintor reduzem-se a conseguir uma propaganda à sua obra medíocre: "empenha-se a ele em que as pessoas se convencessem do valor artístico de sua obra — propaganda em suma — e de que eu, um crítico

[552] Sant'Anna 2008: 118.

[553] Idem: 119.

[554] Idem: 119.

[555] Idem: 121.

rigoroso, fora seduzido por ela"[556]. Esse objetivo será alcançado uma vez que o quadro *A modelo* será exibido em várias galerias e museus pela Europa, mas sempre contextualizado através de explicações sobre o processo ocorrido em tribunal e nunca desintegrado desses acontecimentos que o tornaram conhecido. Martins, por conseguinte, qualifica a obra como um objeto cuja função não ultrapassa a intenção do seu criador de "penetrar nas pessoas por todas as camadas da sua consciência, numa verdadeira gestalt, no que fará até bem-sucedido em grande parte, em seus objetivos escusos. Mas, no meu entender, continuava ele a não passar da mistura de um sub-Duchamp com um ultra-realista de merda"[557].

A obra fecha-se com a única conclusão efetiva de Martins que enuncia que a verbalização não oferece declarações inquestionáveis: "estendo o processo e toda a história que o motivou à instância última destas páginas, só os considerando esgotados em suas linhas finais, ainda assim abertas para as mais diversas ilações"[558]. A abertura para diferentes conclusões explica-se com mais um desígnio fundamental assumido por Antônio Martins: a sua incapacidade de se tornar imparcial. Refere-se ao perfil da sua profissão como crítico que, no seu entender, não permite uma abordagem plenamente objetiva:

> "[u]m crítico, porém, é sempre um crítico, como um escorpião é um escorpião, e a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além ou aquém das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me de avaliá-la com objetividade e imparcialidade, ainda mais por considerar-me encerrado dentro dela, junto com Inês"[559].

Concluindo, o crítico Antônio Martins confessa-se um perito comprometido, por um lado por ser parte da obra constituída pelo artista criticado, por outro lado por conceber a sua própria obra artística, o seu relato em que "[se] encontra o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina"[560]. A tentativa do concebimento de uma análise crítica sobre o quadro resultou na produção de uma outra obra artística cuja abordagem também impossibilita a imparcialidade do seu autor. Portanto, da perspetiva de cunho imparcial e objetiva de uma representação narrativa, *Um crime delicado* de Martins prova a sua própria ambivalência; contudo, coloca a sua obra em comparação com o quadro de Brancatti, desenvolvendo assim a sua

[556] Sant'Anna 2008: 121.

[557] Idem: 122.

[558] Idem: 131.

[559] Idem: 132.

[560] Idem: 132.

teoria sobre a conceitualização da arte. De acordo com este, a ambivalência é uma característica imanente de todas as obras artísticas que nunca existem como entidades concluídas e terminadas, mas antes como versões, críticas e leituras daqueles que entram no espaço da obra.

IV.3.7. Intertextualidades e intermedialidades

Tanto as várias análises críticas como o próprio Sérgio Sant'Anna sublinham a interlocução da escrita do autor com outras composições artísticas, tais como o teatro, as artes plásticas, o cinema e a música. Em *Um crime delicado*, a interação entre literatura, teatro e artes plásticas ganha destaque no caráter performativo do romance. María D. Vega Villanúa observa que "há uma ruptura de fronteiras entre disciplinas artísticas e uma valorização de linguagens diversas"[561], quando analisa a interferência entre a narração como expressão verbal e as artes teatrais e plásticas. As diferentes características das distintas disciplinas artísticas fundem-se na obra de maneira a formarem uma linguagem que abrange formas de expressão artística ao mesmo tempo textuais, visuais e performativas. A forte presença do dialoguismo entre estas áreas artísticas é destacada por Brandão Santos, na sua entrevista a Sérgio Sant'Anna: "[t]oda a sua obra é marcada por um intenso diálogo com outras artes: a pintura, a música, o cinema, a fotografia e, sobretudo, o teatro. O que define, especificamente, seu empenho em colocar a linguagem literária em contacto com outras linguagens?"[562]. Na sua resposta, o autor refere-se à importância das diferenças entre as formas de expressão ou de linguagem com que as outras áreas artísticas o estimulam: "[a] explicação maior que encontro é que as outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original"[563].

As várias análises que estudámos confluem em abordar a questão da referencialidade extrínseca como um jogo entre diferentes linguagens de expressão artística. A nosso ver, a alegorização das expressões teatrais e visuais, através da noção da linguagem, aponta para o facto de que, para o autor, a questão de que a representação verbal tem competência para evocar outras formas artísticas através da transformação do seu meio representativo (visual, teatral) é essencial na maior parte das suas obras. A nossa análise debruça-se sobre essa mesma questão, procurando indagar as vias transformativas da linguagem, as formas resultantes da interação entre diferentes

[561] Villanúa 2012: 140.

[562] Brandão Santos 2000: 117.

[563] Sant'Anna apud Brandão Santos 2000: 117-118.

configurações artísticas. *Um crime delicado* valoriza dois aspetos de referencialidades extra-literárias: (1) evoca diferentes personagens contemporâneas e históricas da cultura nacional e estrangeira e (2) convoca várias obras de literatura brasileira e internacional, para além de obras de teatro e de artes plásticas.

IV.3.7.1. Figuras contemporâneas da cultura brasileira e estrangeira

Na sua entrevista a Sérgio Sant'Anna, Brandão Santos faz uma alusão ao conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, a propósito de na obra aparecerem personagens conhecidas da contemporaneidade do autor: "[n]o conto «*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*», do livro homónimo de 1982, você utiliza personagens-atores, que são também, em certa medida, personagens-pessoas. Isso indica um dado constante em toda a sua trajetória […]"[564]. Na resposta, o autor assume a frequente presença de figuras extra-literárias nas suas obras, mas declara isso como um fenómeno mais generalizado em toda a literatura: "[u]tilizar personagens da vida real não é um procedimento raro em literatura"[565]. O analista da obra de Sant'Anna observa a representação de figuras brasileiras conhecidas pelo aspeto da sua (re)contextualização pela narrativa:

> "[l]evando-se em conta que linguagem e realidade se condicionam mutuamente, a tarefa de procurar o Brasil nos textos de Sérgio Sant'Anna não se reduz à identificação de acontecimentos, nomes ou especificidades culturais. Tal identificação se articula com movimentos de linguagem que problematizam o modo como esses nomes, acontecimentos e especificidades culturais são focalizados. Já que a realidade é sempre acompanhada por um conjunto de percepções e discursos que se formulam em torno dela, um reconhecimento crítico da realidade deve, necessariamente, colocar em questão o modo como se manifestam esses discursos e percepções"[566].

Portanto, nesta utilização de figuras da cultura, Sant'Anna não procura uma possível identificação, mas sim o modo como são verbalmente representadas e em que discurso — ao mesmo tempo autorrepresentativo — entram. De acordo com Villanúa, o discurso que engloba estas figuras, distingue-se como irónico e paródico: "[v]árias características do meio artístico são parodiadas por Sant'Anna"[567], os artistas, o público, as estreias e as próprias obras. Martins, como crítico, "assume

[564] Brandão Santos 2000: 119.

[565] Idem: 113.

[566] Idem: 87.

[567] Villanúa 2012: 150.

uma postura de superioridade irônica ao freqüentá-los"[568], opina Villanúa, e acrescenta que desta atitude de intelectual superior resulta uma paródia sobre a necessidade de os artistas frustrados serem reconhecidos[569]. Nesta representação artística "as fronteiras do real e do imaginário continuam se misturando"[570] e a narrativa oscila entre os dois lados desta fronteira juntando características, elementos biográficos a invenções ficcionais.

Na nossa análise, destacamos três personagens fictícias cujo nome, biografia e obra oferecem uma identificação possível com figuras da intelectualidade brasileira e italiana. Os dois da cultura brasileira salientam-se na área do teatro: a atriz Maria Luísa e a encenadora Beatriz Sampaio. O terceiro nome, o de Vitório Brancatti, é uma alusão à figura do escritor italiano Vitaliano Brancati, da primeira metade do século passado. Nos três casos descobrimos características através das quais as personagens são facilmente identificáveis; no entanto, as figuras fictícias não correspondem inteiramente à obra e biografia destas "personagens-pessoas"[571].

A atriz Maria Luísa, que protagoniza a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, faz lembrar a atriz Maria Luísa Mendonça que, pelas informações da Wikipedia[572], se estreou aos 17 anos na peça *Vestido de noiva* em 1987[573], dez anos antes da publicação de *Um crime delicado*. Antônio Martins escreve sobre a atriz: "[a]pesar de sua carreira teatral incipiente, Maria Luísa era, antes de completar dezanove anos, uma bela estrela em ascensão na TV, para quem as produções teatrais se abriam com facilidade"[574]. A figura da atriz Mendonça, evocada pela obra, aparece num contexto delicado. Maria Luísa, em *Um crime delicado*, apresenta-se como uma personagem carreirista e interesseira que decide convencer Martins — que no passado publicou uma crítica negativa sobre uma atuação desta — a lançar uma nova crítica com um ângulo positivo. Para concluir o seu plano, oferece-se abruptamente ao crítico que, por causa dessa automanifestação evidente e ríspida da mulher, falha durante a ação sexual. Martins, para explicar o seu lapso vergonhoso perante a jovem, escreve uma nova crítica, já positiva, sobre a sua atuação no contexto da peça teatral *Vestido de noiva*. Na narrativa que relata a crítica, Martins explica que a ostensibilidade da mulher — que contrariava a delicadeza da sua personalidade formada na peça —

[568] Villanúa 2012: 150.

[569] Vide Villanúa 2012: 150.

[570] Villanúa 2012: 151.

[571] Brandão Santos 2000: 119.

[572] A atriz não tem página.

[573] https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Lu%C3%ADsa_Mendon%C3%A7a

[574] Sant'Anna 2008: 71.

lhe impossibilitou qualquer atuação sexual. O crítico inventa aqui o termo "*critique à clef*"[575], aludindo à forma do *roman à clef*, o romance com chave, que consideramos um termo-chave na análise da função das figuras de "personagens-pessoas". O romance com chave, pela definição concisa da *Encyclopædia Britannica*, é um romance "that has the extraliterary interest of portraying well-known real people more or less thingly disguised as fictional characters"[576]. Martins explica a sua pretensão de formular a sua crítica com chave incluindo a sua própria personagem:

> "[a]nsiosamente, escrevi aquela matéria crítica cujos pontos principais se confundem com o que disse a Maria Luísa no Café e outros argumentos que expus no último capítulo […]. Então, com aquela *critique à clef*, eu pretendia ainda, quase desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse, incluindo Maria Luísa, que minha lamentável falha se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições quando a atriz se dispusera a entregar-se a mim tão ostensiva e agressivamente […]"[577].

Com a presença do crítico na crítica junto de "personagens-pessoas" repete-se, aqui a nível referencial, o jogo da duplicidade narrativa analisada no ponto IV.3.4.2. O crítico Antônio Martins é homólogo do autor Sérgio Sant'Anna[578]: é um intelectual na casa dos 50 anos que trabalha com textos, escreve críticas e está a trabalhar num romance cujo título é *Um crime delicado*. Enfrentamos aqui dois autores, Martins e Sant'Anna, que escrevem romances com o mesmo título e incluem na sua obra personagens conhecidas do mundo que os cerca, mas de duas maneiras diferentes. As figuras contemporâneas evocadas por Sant'Anna — e facilmente identificáveis pelo leitor (principalmente pelo brasileiro) — no texto de Martins aparecem transformadas, reconstituídas pela narrativa conforme os códigos de uma obra textual, através da força criadora da linguagem. A observação de Melissa Boyde J. sobre o *roman à clef* elucida o funcionamento destas figuras extraliterárias na narrativa: "[t]he roman à clef hited at cultural realities while simultaneously disavowing them through its construction as a fictional text. It claimed particular authenticity through its use of a coded subcultural discourse and gained currency through its very secrecy"[579]. Portanto, as referências extraliterárias evocam, ao mesmo tempo, elementos situados fora do texto e, através da transformação destes pela linguagem, retiram-nos do seu contexto factual e criam-lhes uma outra existência: a existência ficcional. Através da ficcionalização da factualidade, a obra

[575] Sant'Anna 2008: 75.

[576] https://www.britannica.com/art/roman-a-clef

[577] Sant'Anna 2008: 75.

[578] Na opinião de Brandão Santos, apaga-se a fronteira entre o autor, o narrador e as personagens incluídas: "[a] inclusão pode acontecer através do efeito de apagamento da linha divisória entre autor, narrador e personagem". Brandão Santos 2000: 43-44.

[579] Boyde 2009: 158.

oferece uma crítica irónica da vida cultural brasileira em que esses factos acontecem (ou aconteceram), onde as figuras implicadas na obra existem.

Esta observação é sublinhada pela incursão da outra personagem do teatro brasileiro, Beatriz Sampaio. A jovem encenadora paulista escreve e encena a peça "*Albertine*, uma livre adaptação de temas proustianos"[580]. A personagem não ficcional referida, Beatriz Sampaio Soares de Azevedo[581], era uma jovem encenadora em 1997, no ano da publicação de *Um crime delicado*. Pelas informações divulgadas através da sua página, nunca publicou nem encenou adaptações de obras de Proust, mas apareceu realmente na vida cultural brasileira na segunda metade da década de 1990 como poeta, dramaturga e encenadora. A sua figura e trabalho são alvos de uma severa e irónica crítica de Martins, expressando uma superioridade intelectual do crítico experiente e culto. Na contextualização narrativa da crítica, Antônio Martins declara que, apesar das condições emocional e espiritualmente perturbadas em que assistiu à peça, tenciona ser imparcial e honesto com a encenadora: "[m]as se comentarei aqui tal espectáculo é porque interessa a esta parte do meu relato, sobretudo, tomar patente que depois da vacilação anterior eu recuperara minha energia e combatividade. Mas nem por isso pretenderia, ou pretendo agora, ser injusto com a Sampaio"[582]. A designação "senhorita Sampaio", paternalista e depreciadora, aparece como epíteto em todas as frases em que a encenadora é mencionada: "[n]ão sei até que ponto em sua leitura — acho provável que de médio alcance — terá a senhorita Beatriz Sampaio captado as nuances da minuciosa ourivesaria proustiana […]"[583]. O nome da encenadora aparece num contexto muito menos delicado do que o da atriz; no entanto, as duas jovens artistas enfrentam uma forte crítica irónica ao nível do seu talento artístico, caráter pessoal e comportamento humano.

Na exibição das críticas sobre a intelectualidade brasileira, Martins efetua o mesmo comportamento frente as personagens apresentadas pela sua obra, de quem tenciona fugir depois da sua falha sexual. Quando explica a razão da sua segunda crítica sobre Maria Luísa assume que gostaria de conquistar a sua discrição:

> "[m]as dessa matéria eu esperava agora, entre outras coisas, incentivar com meus elogios o silêncio de Maria Luísa sobre a noite anterior, se ainda houvesse tempo para isso. Pois ao ser deixado pela atriz, em meio a sorrisos constrangidos, eu me perguntara se daí a pouco o telefone não tocaria em algumas

[580] Sant'Anna 2008: 78.

[581] Página da encenadora: http://www.beatrizazevedo.com/en/bio/beatriz-azevedo/

[582] Sant'Anna 2008: 78.

[583] Idem: 82.

> residências de gente de teatro — gente que dorme tarde —, quando Maria Luísa contaria a seus ou suas confidentes as novidades que me envolviam, pedindo, naturalmente, o maior sigilo"[584].

Descobrimos aqui uma contradição propositada no comportamento profissional e humano de Martins quando, apesar de temer a indiscrição da mulher, concebe uma narrativa pública, um romance autobiográfico, em que divulga todos os pormenores da sua ação sexual falhada. O texto, neste ponto, ainda expressa aquele poder autoritário narrativo com que Martins inicia o seu romance. Para ele, o que interessa em relação à jovem atriz não é a publicitação ou o silenciamento dos detalhes delicados, mas sim a manifestação da sua livre escolha narratorial. Tudo poderá ser contado com a condição de ser da perspetiva da sua autonarrativa. Antônio Martins representa o autor que transfigura o mundo em que vive num retrato cujos códigos serão definidos por ele mesmo. O narrador intromete-se no seu mundo representado, destacando a sua autoria na composição das figuras. A autenticidade da ficção é questão do seu estruturamento, da elaboração de elementos constituintes que produzem o universo da narrativa, isento de correspondências com o extraficcional.

A última personagem referenciada e destacada pela nossa análise é uma das três figuras principais do romance, o pintor Vitório Brancatti que, pelo seu nome ligeiramente transformado, faz lembrar o escritor italiano Vitaliano Brancati, como Paulo Moreira também observa no seu ensaio filmográfico: "[t]his artist's name could be an allusion to the Italian novelist Vitaliano Brancati, a writer who satirized totalitarian male fantasies of seduction and sexual process […]"[585]. O ensaísta destaca que a obra do autor italiano é fortemente marcada pela crítica do comportamento machista da sociedade siciliana da primeira metade do século XX; ou seja, o novelista Brancati satiriza o tipo de comportamento masculino que é representado pela figura do pintor Brancatti em *Um crime delicado*. Nos dois romances mais considerados pela crítica e pelo público, *Dom João na Sicília* (1941) e *O belo António* (1949), Vitaliano Brancati desenvolve a personagem principal da sua obra: o macho medíocre que decide iniciar a sua carreira política através da atração sexual que exerce sobre as mulheres. Os protagonistas destes dois romances, Giovanni Percolla e Antonio Magnano, apresentam a personagem satirizada do homem-modelo siciliano que fundamenta a sua vida particular e profissional pela agressão sexual que lhe serve como única força originadora. De acordo com Enzo Lauretta, que escreveu o posfácio à edição húngara dos dois romances,

> "«a briga de galos» é a excentricidade do homem siciliano cheio de agressão sensual que prefere viver até ao extremo os seus sonhos produzidos sobre aventuras sexuais e conquistas em vez de se

[584] Sant'Anna 2008: 75.

[585] Moreira 2013: 145.

> dedicar a verdadeiros atos, no entanto, os seus esforços de experimentar a vida que considera ser servidora aos seus desejos destemperados, afinal, mostram-se esforços baldados"[586].

Realça-se um paralelismo essencial entre as personagens Antonio Magnano, de Brancati, e Vitório Brancatti, de Sant'Anna: a impotência, a incapacidade de provar as suas faculdades numa área que as duas personagens consideram fundamentais na vida e na carreira. A impotência sexual de Antonio Magnano e a mediocridade artística e intelectual de Vitório Brancatti, ou por outras palavras, a falta do verdadeiro talento criador, determinariam o mesmo destino para as duas personagens, o fracasso na carreira e a impossibilidade de realização dos sonhos. Porém, enquanto o belo Antonio perde tudo, amor, carreira política, respeito e lugar na sociedade siciliana dos anos 1940, Vitório Brancatti, no Brasil, na década de 1990, atinge as suas metas: a sua obra torna-se conhecida, ironicamente em consequência do seu comportamento machista satirizado pelo escritor Brancati que incitara a construção da sua figura literária. Este paralelismo realça o diletantismo e a incapacidade artística do pintor que abusa da imagem do macho italiano (e europeu) para construir, no Brasil, uma carreira artística que nunca teria conseguido alcançar na Europa.

As alusões, a ficcionalização através da transformação dos carateres de personagens extraliterárias desempenham um duplo papel. Com uma atuação semelhante às figuras referenciadas, por um lado, Martins procura provar os seus conhecimentos culturais abrangentes, mas por outro lado, estas personagens aparecem transformadas pela linguagem utilizada pelo narrador, o que indica um jogo irónico: a factualidade vencida pela literatura. A narrativa, por sua vez, chama a atenção para a sua construtibilidade quando evidencia a sua atitude irreverente perante factos biográficos, históricos, documentados etc., e concebe uma crítica sobre estas factualidades não só do ponto de vista cultural, sócio-cultural e estético, mas também do aspeto da confrontação da legitimidade da factualidade versus arte literária. Nesta confrontação, exibida pela obra, a literatura manifesta-se como entidade que se legitima através da leitura e da reconstrução de factos extraficcionais conforme as suas próprias regras estéticas, poéticas e textuais.

IV.3.7.2. A função da intertextualidade e intermedialidade

A obra oferece menos possibilidades para uma análise crítica exclusivamente a partir da perspetiva da intertextualidade, uma vez que, na maior parte dos casos, como veremos, os textos referenciados aparecem em contexto intermedial, como peças encenadas e apresentadas em teatros.

[586] Enzo Lauretta: Brancati 1972: 406 (tradução nossa).

Na nossa análise, distinguimos aqui a intertextualidade do ponto de vista das referências do crítico-narrador-escritor dos métodos de textualização das obras. No entanto, nos casos em que o romance apresenta características que evocam mecanismos de adaptação cénica, analisar-se-á a função da intermedialidade da respetiva peça teatral. Quanto à crítica de Antônio Martins sobre a pintura *A modelo*, de Vitório Brancatti, procuraremos indagar sobre a forte presença da intermedialidade de artes plásticas na obra. Para além da intermedialidade explícita desse quadro, descobre-se ainda a inserção implícita de mais duas obras visuais: *Pigmalião e Galateia* de Lean-Léon Gérôme e *Las meninas* de Velázquez. Resumindo, descobrimos três tipos de referencialidades extranarrativas: (1) intertextualidade, (2) intermedialidade teatral e (3) intermedialidade de artes visuais.

IV.3.7.2.1. Referências intertextuais

Ao nível da intertextualidade, o romance apresenta vários paralelismos com duas obras de Machado de Assis: *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. De acordo com Clarisse Fukelman, os aspetos comuns entre as obras são "o caráter autobiográfico, a conversa do narrador com o leitor, a reconstrução do passado através de uma mulher manca e o ciúme"[587]. Fukelman, entretanto, sublinha que a conexão mais destacável entre os romances se baseia na abordagem das questões do "patriarcalismo e [d]o império" que se deteta no comportamento paternalista e autoritário de Martins[588]. Para além da observação de Fukelman, consideramos de uma relevância essencial a opinião de Agostini Mello sobre os paralelismos entre as obras machadianas e *Um crime delicado*. Para este pesquisador, os protagonistas têm o objetivo de "desclassificar os seus adversários, numa espécie de teatro verbal"[589] e apresentar uma defesa pública perante as acusações públicas "conduzida por narradores-protagonistas dotados de grande capacidade argumentativa"[590]. Tanto Bento Santiago (*Dom Casmurro*) como Antônio Martins (*Um crime delicado*) "de um lado, consideram-se vítimas, de outro, usam o relato como forma de vingar-se verbalmente de algo que outras personagens supostamente lhes fizeram"[591]. Na opinião de Agostini Mello, na obra forma-se

[587] Fukelman apud Villanúa 2012: 158.

[588] Idem: 158.

[589] Agostini Melo 2010: 255.

[590] Idem: 256.

[591] Idem: 256.

"a personagem do intelectual de classe média nosso contemporâneo"[592] misturando a tradição literária brasileira com tendências literárias contemporâneas de Sant'Anna.

Na nossa opinião, as alusões literárias posicionam a obra dentro de um contexto cultural que se exibe como uma rede de referências da qual a narrativa se distancia expressamente, tal como lemos nas relações intertextuais da peça *Folhas de outono*. O romance ficciona a peça, dando-lhe um título idêntico ao de duas colectâneas de poesia do século XIX. O primeiro, editado em 1833 com o título *Feuilles d'Outonne*, é obra de Victor Hugo, o segundo, optando pelo título igual em português, *Folhas de outono*, saiu em 1883 por Bernardo Guimarães. Martins cita a sua própria crítica que publicou depois de ter visto a estreia da peça. Os nomes do dramaturgo e do encenador jovens ficam silenciados perante os leitores e o crítico dá-nos um resumo detalhado sobre a sua crítica anteriormente publicada, sem citações literais, apenas aludindo à sua opinião expressa à data. A presença textual das duas colectâneas de poesia é coberta[593], implícita e aludida[594] uma vez que o texto não faz referência literal às obras do século XIX; no entanto, a obra abre-se perante os leitores (intelectuais exigidos por Martins, leitores-modelos de Eco) para estes descodificarem as duplas alusões metastáticas às obras de Hugo e de Guimarães. A referencialidade a *Feuilles d'Outonne* é descoberta por Fukelman e analisada por Villanúa que observa que "Hugo manifesta nesta obra poética a sua melancolia pelo passar do tempo e recapitula com tristeza diversos eventos do seu passado"[595]. Fukelman descobre um paralelismo entre a "atmosfera característica da literatura burguesa do Romantismo"[596] que descreve como "«maneira trágica e melodramática», «o apelo sentimentalizante das folhas», a «trilha que remetia a canções francesas, acordeons […]»"[597]. No entanto, através da alusão à colectânea de poesia de Bernardo Guimarães, Martins referencia também o eclectismo do poeta do século XIX, que oscila entre a representação sentimental e livre, por um lado, e a visão clássica e instruída das escolas de poesia, por outro. No seu prefácio-manifesto, que constitui o hipotexto do romance de Sant'Anna, Guimarães anuncia afastar-se do realismo inspirado pela filosofia, arte e poesia europeias e declara a sua linha poética, marcada pela independência e liberdade autorais (pelos padrões do Romantismo), o mesmo que sugere aos seus colegas brasileiros:

[592] Agostini Melo 2010: 256.

[593] Pela teoria de Werner Wolf, vide capítulo III.

[594] Pela teoria de Genette, vide capítulo III.

[595] Villanúa 2012: 147.

[596] Fukelman apud Villanúa 2012: 147.

[597] Idem: 147.

> "[a]venturando estas reflexões, é meu único propósito exibir minha profissão de fé em literatura, declarando que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra, que não sigo escola alguma. Por isso não se me vá atribuir a ambiciosa pretensão de querer passar por um gênio criador, por chefe de escola, abrindo novos horizontes, explorando minas desconhecidas e fazendo o batel da inspiração vogar «Por mares nunca dantes navegados».
> Pelo contrário, procuro moldar minhas fracas produções pelos melhores tipos da arte quer antiga, quer moderna. Somente procuro não ser imitador servil de nenhum deles"[598].

A nosso ver, o prefácio da obra brasileira expressa o mesmo processo de procurar respostas a questões estéticas e de filosofia da arte que Martins executa através da sua crítica sobre o quadro de Brancatti[599]. O prefácio de *Folhas de outono* de Guimarães é igualmente eclético, confessando-se, ao mesmo tempo, seguidor e negador da arte descrita pelas escolas antigas. Considera-se romântico mas rejeita o sentimentalismo na representação, igual à crítica de Martins sobre a peça contemporânea *Folhas de outono*. Na observação de Villanúa, Martins valoriza emoções que, em princípio, não o deviam afetar como crítico profissional, mas como não consegue resistir à influência das suas próprias emoções por Inês, opta por aplicar um tom irónico para compensar o seu romanticismo[600] e criticar a encenação pelas mesmas características sentimentais que ele reconhece possuir:

> "[a]liás, toda essa divisão é um tanto esquemática, pois emoções podem ser detonadas com o brilho de inteligência e vice-versa: a inteligência pode tocar nossas cordas mais sensíveis — e nada disso tem a ver com o sentimentalismo. Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental?"[601].

A ambiguidade da abordagem das questões estéticas exposta por Bernardo Guimarães é idêntica à atitude ambivalente de Martins perante uma representação neutra ou comprometida e emocionalmente envolvida.

Para além das obras mencionadas, as críticas de Antônio Martins também representam uma presença intertextual, sendo referenciadas como já publicadas em diferentes meios de imprensa antes de o crítico começar a dedicar-se à sua autobiografia; por conseguinte, encaixam-se no texto como citações não literárias, intertextos abertos e explícitos. No entanto, em oposição às quatro obras acima referidas, as críticas de Martins são exclusivamente ficcionais e a sua referencialidade difere da das obras literárias mencionadas, uma vez que existem apenas (e originalmente) no espaço do

[598] Bernardo Guimarães 1883: 12.

[599] Que analisámos no ponto IV.3.6.

[600] Vide Villanúa 2012: 147.

[601] Sant'Anna 2008: 18-19.

romance, sem alguma alusão a um texto literário anterior a *Um crime delicado*. As alusões às críticas, por conseguinte, não desempenham a função de situar a obra dentro dum contexto literário e cultural, como as outras quatro obras referidas. Estas críticas (ficcionalizadas) de Martins, publicadas em diferentes jornais são, pelo seu género, textos teórico-ensaísticos e a sua presença numa obra literária poetiza-as, torna-as entidades literárias que, por conseguinte, apresentam caraterísticas estéticas. O próprio Martins explica a sua atitude estetizante que difere radicalmente da sua obra crítica profissional: "para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmentne a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambigüidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra"[602]. O crítico descobre os limites da sua profissão de crítico e confessa que escrever sobre uma outra obra artística só será possível através da construção de um texto literário, isto é, concebendo uma outra obra artística. A dupla narratividade efetuada através da inclusão alusiva das antigas críticas fortifica a caraterística textual da narrativa: a mescla da intertextualidade e intermedialidade, neste caso, sublinha que o narrador se preocupa com os espetáculos teatrais da perspetiva do ato interpretativo crítico, do processo transformativo dos elementos teatro-mediais em elementos textuais.

IV.3.7.2.2. Intermedialidade teatral

O segundo grupo de incursões, essencialmente mais abrangente do que a intertextualidade, são as referências intermediais que, de acordo com Brandão Santos, se alicerçam na visualidade, ou, por outras palavras, na expressão artística visual: "a trama narrativa de Sérgio Sant'Anna está imensamente marcada por referências imagéticas. Seus textos demonstram um forte desejo de visualidade, cujo exemplo mais explícito é o flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema"[603]. Para o pesquisador, o motivo da forte presença da visualidade deve-se à diluição da fronteira não somente entre diferentes expressões artísticas, mas ao mesmo tempo entre autor, narrador e personagem:

> "[e]sse desejo [o da visualidade — observação nossa] aparece explicitamente nos vários momentos em que o texto de Sant'Anna põe em cena narradores e personagens criadores, isto é, que elaboram imagens, sejam elas literárias, fotográficas, plásticas, teatrais, cinematográficas. Colocados em cena,

[602] Sant'Anna 2008: 132.

[603] Brandão Santos 2000: 17.

> os criadores tentam, de modo insistente, aparecer incluídos nas imagens que criam. A ilusão pode acontecer através do efeito de apagamento da linha divisória entre autor, narrador e personagem"[604].

Desse modo, a exuberante representação imagética salienta a dissolução das formas convencionais, não só literárias, mas também de artes visualmente representadas. A presença de diferentes personagens da narrativa em diferentes modalidades artísticas — tendo como exemplo a figura de Inês como modelo e tema de uma pintura, como artista e personagem literária do texto de Martins, ou o próprio narrador como crítico de teatro e ao mesmo tempo protagonista não só da sua narrativa, mas igualmente de uma narrativa projetada e encenada por Brancatti — não nos permite uma abordagem interpreto-literária convencional, mas exige uma visão que englobe o reconhecimento de que a obra textual evoca espacialidade física, formas, cores, movimentos e até vozes humanas, ou seja, ferramentas da comunicação visual e áudio que se corporizam em significantes da mesma importância que os recursos da comunicação escrita. Neste ponto da nossa análise, discutiremos as características deste hibridismo através do exame das incursões de peças teatrais. Observaremos igualmente os processos de transformações mediais, procurando entender as diferentes funcionalidades desse *medium* híbrido.

Os três espetáculos teatrais, *Folhas de outono*, *Vestido de noiva* e *Albertine*, encaixam-se através de transposição mediática[605] onde as peças teatrais e os vários superstratos mediáticos são inseridos reconfigurando a sua estrutura original, conforme as regras genéricas do substrato mediático dos textos de Martins[606]. Em termos semiológicos, a inclusão das peças distingue-se como intermedialidade aberta onde os *media* dominantes aparecem no nível do significante da obra, portanto, a própria narrativa as identifica: Martins escolhe três peças cuja apresentação considera importante para provar a sua dedicação profissional e, no final do seu texto, depois de o processo no tribunal ser encerrado, afirma: "continuo a exercer meu ofício com a serenidade e isenção que sempre me guiaram, executadas as duas ocasiões a que me referi neste relato, quando das matérias sobre *Folhas de outono* e *Vestido de noiva*"[607]. No entanto, estas inclusões diretas são, ao mesmo tempo, indiretas ou fechadas também, uma vez que os seus elementos constituintes — os das encenações e das interpretações dos atores — subtilmente formam vários paralelismos com a épica

[604] Brandão Santos 2000: 43-44.

[605] Vide Rajewsky 2012: 59.

[606] Sobre a duplicidade narrativa da incursão das peças teatrais (o texto de Martins referindo-se às suas críticas anteriormente publicadas) falámos na análise da intertextualidade.

[607] Sant'Anna 2008: 130.

autobiográfica de Martins, constituindo também uma intermedialidade intracomposicional[608]. As mesmas referências intermediáticas aludem a componentes dos *media* referidos que interpretam, criticam, explicam e esclarecem o comportamento de Martins em relação à sua acusação no caso Inês e confrontam-no com as figuras e situações representadas pelas peças teatrais, mas de uma maneira implícita. A presença destas alusões revela-se através de imitação ou dramatização[609] dos recursos dos *media* referidos. Através da imitação de diferentes cenas, situações, relações humanas representadas por peças de teatro, o crítico teatral faz, na verdade, várias autorreferências. A função das narrativas teatrais mencionadas reduz-se a servirem para Martins contar a sua própria memória, e todas as alusões terão a missão de provar a legitimidade biográfica, jurídica e intelectual da sua escrita.

A primeira peça referenciada é *Folhas de outono* que ocupa quatro páginas no início da obra[610], portanto, num momento em que o leitor ainda não conhece o propósito da narrativa de Martins, o crime de que é acusado. Por isso, as alusões aos acontecidos (só mais tarde relatados) funcionam como uma introdução que orienta a atenção do leitor para tópicos essenciais: a questão do poder autoral, a relação entre o artista e a sua obra e a liberdade da figura feminina desenhada por um artista masculino. Para além de expor o seu ponto de vista nestas questões sobre arte, Martins expressa que o seu objetivo será também defender-se no caso Inês cujo conteúdo, por enquanto e através de um suspenso característico da literatura policial, silencia perante o leitor:

> "[c]omo se vê, estou me explicando, me defendendo. Mas do quê, exatamente? Do fato de o meu juízo — e não apenas crítico — ter sofrido as interferências de uma espécie de exaltação por causa do meu contato com Inês e pela promessa de um encontro para o dia seguinte? Creio que sim, pois, do contrário, à parte qualquer narcicismo, não estaria me perdendo em digressões teóricas e teatrais que só têm cabimento aqui à medida que se relacionam com *o caso Inês*"[611].

Martins começa a sua crítica pela análise da função de uma janela que permanece fechada durante a peça e que só no desfecho se abrirá. Na sua opinião, o motivo da janela simboliza a fuga da prisão quer para a figura feminina, quer para o autor-encenador, como já nos referimos no ponto IV.3.5. Estas referências a que as citações apresentadas aludem prognosticam o relacionamento humano, amoroso e profissional-artístico entre as três figuras principais de *Um crime delicado*, Martins, Inês e

[608] Vide Wolf apud Rajewsky 2012: 59.

[609] Vide Wolf 1999: 45.

[610] Vide Sant'Anna 2008: 19-22.

[611] Sant'Anna 2008: 19.

Brancatti. A Mulher no quarto com janela fechada, em que o único poder que ela consegue exercer esgota-se em modificar os objetos, antecipa a figura de Inês dentro do apartamento moldado pelo seu pai-protetor Brancatti onde acontecerá a ação sexual com que Martins será acusado. A encenação de *Folhas de outono*, de acordo com o crítico, apresenta a mesma atitude artística tirânica que Martins suspeitará atrás do comportamento de Brancatti que inventa e encena toda a sua história amorosa com Inês conforme os seus interesses artísticos. Na conclusão da sua crítica, Antônio Martins resume a intenção do dramaturgo da peça: simplesmente "escrever teatro"[612] o que corresponde às intenções de Brancatti: pintar quadros, "[n]ão porque tivesse um recado importante a dar, mas para afirmar-se socialmente, ver nos carateres o seu nome junto ao título *poético e outonal* com que pretendem enfeixar as suas angústias"[613]. O desfecho da crítica teatral é análogo ao comentário de Martins depois do fechamento do processo jurídico: "Vitório Brancatti […], pode-se dizer que saiu vitorioso da ação penal, quanto aos quesitos que de fato lhe interessavam: o renome e reconhecimento artísticos"[614].

A primeira crítica de Antônio Martins manifesta-se como o delineamento das suas relações humanas e conflitos, do processo de autoinvestigação e da intenção de provar a sua inocência perante as acusações. Esta crítica introdutória corresponde à dramaturgia dum romance policial que delineia o conflito (o crime) e as personagens principais na sua abertura. Mas, no caso de Martins, as alusões a estas informações acontecem de uma maneira subtil e delicada, através de uma projeção intermediática, por uma crítica teatral sobre a encenação de uma peça contemporânea.

Com a sua segunda crítica, em ordem cronológica, a obra evoca uma peça emblemática do teatro brasileiro do século XX, o *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues. O crítico recusa-se a qualquer relato apresentante da obra dramática explicando que é "[d]esnecessário discorrer em profundidade a respeito de Nelson Rodrigues e sua peça *Vestido de noiva*, que ao estrear no Rio, em 1943, sob a direção de Ziembinski, estremeceu os alicerces do teatro brasileiro"[615] e faz uma observação sobre a importância do dramaturgo designando-o como "o único grande dramaturgo nacional"[616]. Na opinião de Villanúa, a homenagem ao dramaturgo do século XX é só uma das razões para a alusão à sua peça. A pesquisadora destaca o papel da percepção que funciona, "neste caso,

[612] Sant'Anna 2008: 22.

[613] Idem: 22.

[614] Idem: 130.

[615] Idem: 66.

[616] Idem: 66.

através da memória como fonte de interpretação da realidade"[617] e "o tratamento de temas sexuais tabus, reprimidos e repressores e a sua relevância em relação com a figura de Martins"[618]. As peças de Rodrigues induziram o teor psicológico no teatro brasileiro que em *Vestido de noiva* aparece metaforizado pela sua cenarização. O dramaturgo divide o cenário em três planos: o primeiro é o plano da alucinação, o segundo é o da memória e o terceiro é o plano da realidade representando diferentes estados da mente humana que na peça aparecem em constante interação, tal como na narrativa de Martins que referencia os seus estados mentais em vários pontos do seu texto. No início da obra, avisa os leitores sobre as incertezas da sua memória:

> "[s]ofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente os resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrava de alguma forma na intimidade de Inês"[619].

Neste excerto o narrador alude ao seu estado mental modificado (plano da alucinação) e tenta reconstruir os acontecidos no seu estado sóbrio presente (plano da realidade), mas tem a certeza de que nunca será capaz de possuir as suas próprias memórias (plano da memória) na sua complexidade e plenitude. Sobre o episódio da noite anterior tem somente quase-certezas que emergem em fragmentos, em estilhaços de imagens quebradas na sua presente consciência:

> "[m]as uma espécie de buraco negro na mente não me permitia alcançar o grau de profundidade a que haviam chegado as nossas relações, embora a expressão «buraco negro», que me veio ao pensamento, assim como «profundidade», me fizessem estremecer. De medo? De culpa? De desejo? De frustração pela falha na memória ou, eventualmente, por uma falha mais lamentável? […] E as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama"[620].

A recuperação das memórias — a transição do plano da alucinação para o plano da realidade — não se mostra um processo contínuo e consequente, mas irrompido por imagens sem respeito pela cronologia dos acontecimentos:

---

[617] Villanúa 2012: 157.

[618] Idem: 157.

[619] Sant'Anna 2008: 23.

[620] Idem: 24.

> "[c]om suas propriedades de velar e sugerir, foi esse biombo que descortinou para mim não uma seqüência de imagens encadeadas, mas uma cena relâmpago, como um instantâneo fotográfico iluminado pelo espoucar de um flash na escuridão: a de Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre o seu corpo. Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, porque não dizer?, bela"[621].

O mesmo fluxo caótico de imagens como processo recuperativo do passado aparece em *Vestido de noiva* referida por uma das irmãs, Alaíde, que, no plano da alucinação, confessa que é incapaz de distinguir o acontecido do nunca acontecido: "— Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente. (num lamento) É uma misturada"[622]. As instruções do narrador da peça de teatro descrevem a memória de Alaíde num processo degradante em que a eventualidade e aleatoriedade se sobrepõem ao encadeamento cronológico: "([a] memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica)"[623]. Deteta-se um processo similar na tentativa como Martins pretende narrar as suas memórias relacionadas com Inês, igualmente numa situação de amor complicada: "[p]rocurarei ser o mais factual possível a partir de agora, para descrever a seqüência de atos que foi se formando em minha memória, como se eu organizasse uma seleção quase arbitrária de gestos que eu ia executando no momento mesmo de sua reconstituição"[624]. No caso de Martins, a sua arbitrariedade em organizar a narrativa sobrepõe-se à ordem cronológica dos acontecidos, mas a exposição do esforço com que tenciona organizar os elementos das suas memórias demonstra que é só capaz de emaranhar a narrativa segundo uma única cronologia que é definida pelo fluxo da sua mente. No seu texto descobre-se uma outra alusão também, neste caso implícita, ao seu subconsciente simbolizado pela sua viagem de metro. O espaço subterrâneo, onde se mergulha e continua a meditar sobre os acontecimentos vislumbrados com a jovem, aparece com a função semelhante ao plano de alucinação da peça teatral em que os dois protagonistas, Alaíde e Martins, elucubram sobre os fragmentos do seu passado: "mergulhando novamente na boca do metrô, era como se, numa repetição mágica, eu devesse reencontrá-la ali — coisa que temia e desejava —, rumo ao cinema em Botafogo"[625]. Martins dá um destaque à situação física da sua meditação mencionando várias vezes a sua viagem subterrânea: "na cena que eu ia

[621] Sant'Anna 2008: 25.

[622] Vestido de noiva: 15.: http://semac.piracicaba.sp.gov.br/ceta/vestidodenoiva.pdf.

[623] Idem: 12.

[624] Sant'Anna 2008: 35.

[625] Idem: 27.

reconstruindo — ou fabricando — imerso em meus pensamentos, já no vagão do metrô, havia um instante em que Inês se ocultava atrás daquele compartimento de sonho"[626]. O crítico descobre um vínculo simbólico entre as suas duas viagens subterrâneas, ou seja, entre a presente viagem durante a qual tenta recuperar as suas memórias e uma outra viagem, dois dias antes, quando conheceu Inês em consequência do acidente da jovem nas escadas rolantes: "[t]alvez por estar novamente no metrô, acreditei, sim, em destino, do qual o acidente na escada não teria sido mais do que um instrumento cego"[627]. A forte manifestação física do subconsciente, pela viagem de metro, interliga os três planos evocados da peça de Nelson Rodrigues. Martins desce do plano do seu quotidiano (plano da realidade) para o nível subliminar da sua consciência (plano da alucinação) para que consiga recuperar as suas memórias, portanto, para entrar no plano da memória; memória essa através da qual os outros dois planos conseguem vincular-se, uma vez que a realidade e a alucinação, ou os eventos do passado e os fragmentos que a mente reserva sobre estes episódios, não são reconciliáveis, senão através do processo que a mente humana é capaz de concluir, por outras palavras, através da memória que é sempre uma reconstrução humana.

A narrativa engloba um outro grupo de alusões à peça *Vestido de noiva*, nomeadamente a questão como o drama trata a sexualidade. Na sua crítica, Martins aplica as mesmas expressões, falando sobre o erotismo ostensivo do espetáculo, com as quais explica a razão da sua falha com Maria Luísa: "toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente. Nesse sentido, quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas"[628]. Encontra-se, então, a mesma verbalização relativa à hostilidade com que a atriz se oferece ao crítico:

> "minha lamentável falha se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições, quando a atriz se dispusera a entregar-se a mim tão ostensiva e agressivamente, deixando para trás, junto com a sua Lúcia, latente e adormecida como uma fantasmagoria no palco, a magia das rendas, anáguas, bustiês etc., que eu tanto destacava na encenação"[629].

A utilização das mesmas expressões, a comparação da personalidade e comportamento de Maria Luísa com a sua figura apresentada na peça, Alaíde, torna toda a referencialidade intermedial óbvia.

[626] Sant'Anna 2008: 30.

[627] Idem: 31.

[628] Idem: 67.

[629] Idem: 75-76.

Portanto, no caso do "tratamento de temas sexuais tabus, reprimidos e repressores"[630], o texto apresenta uma transposição mediática teatral aberta em que o substrato faz referências diretas ao superstrato, através do modo como torna patente as interligações mediais. Na nossa opinião, a opção de colocar em evidência as referencialidades sexuais, em contrapartida com a intermedialidade coberta e implícita das alusões à reconstituição das memórias, produz uma contradição insólita. Enquanto o narrador fala expressamente e sem constrangimentos sobre a sua falha sexual, através de alusões textualmente explícitas a uma obra nacional consagrada, faz o contrário no caso de explicitar as falhas da sua memória. Neste caso, as referências intermediais ficam cobertas e implícitas e encaixam-se através da imitação da construção das cenas da obra teatral. Concluímos que a referencialidade sexual explícita e a alusão memorial implícita subvertem as normas e padrões tradicionais da representação dos temas referidos pela literatura, e em geral, pelas artes brasileiras[631]. O tratamento das questões da sexualidade revela e assume nitidamente a sua conexão com representações literárias brasileiras consagradas, enquanto a questão da recuperação de memórias através da escrita não propaga nem exterioriza tão evidentemente as suas referências literárias. O texto de Antônio Martins, nos procedimentos da reconstrução do passado, não encontra tão obviamente os vínculos entre a sua narrativa e a tradição literária brasileira, assumindo enfrentar dificuldades em se situar dentro da literatura nacional consagrada.

Na sua terceira crítica teatral, Martins explica minuciosamente com que herança literária se comunica o seu texto e declara o seu afastamento artístico de qualquer realismo literário. Os vínculos dos modos de representação da sua obra exibem-se através da análise da peça *Albertine*, uma adaptação ficcionalizada da obra proustiana, *Em busca do tempo perdido*. Como Villanúa observa, "o autor inventa uma peça teatral para poder parodiá-la e avaliá-la através do seu narrador que se dedica profissionalmente à crítica"[632]. A pesquisadora descobre entrelaçamentos temáticos entre as duas obras: as narrativas são autodiegéticas e narradas por um homem que se dedica à escrita e ao mesmo tempo sofre de amor; as duas protagonistas apresentam características semelhantes no papel que desempenham nas obras e na vida dos narradores sendo as suas fontes de sofrimento e tabus sexuais; a bolacha *madeleine*, o biombo, a muleta e o quadro têm a função de despertar memórias[633]. "Por último, em tons muito diferentes, Sant'Anna e Proust apresentam a escrita como formas de buscar

[630] Villanúa 2012: 157.

[631] Partindo da opinião de Cristina Boavista que observa que as obras de Nelson Rodrigues "tratavam de denunciar toda a hipocrisia que pairava sobre uma sociedade vítima da repressão sexual, revelando toda a perversão e deturpação dessa sexualidade latente." Boavista apud Villanúa 2012: 157.

[632] Villanúa 2012: 51.

[633] Vide Villanúa 2012: 154.

uma identidade. A escrita é, como a realidade, o resultado de uma construção"[634] e, durante a arquitetação desta construção, "tanto Proust como Sant'Anna questionam em sua obra a maneira de representar a realidade e o conceito tradicional da mimese"[635].

A nosso ver, o romance trabalha aqui com as referencialidades intermediais e intertextuais[636], em parte, de uma maneira paródica. Constrói-se uma peça, *Albertine*, a adaptação fictícia do romance de Proust, escrita e encenada pela figura ficcionalizada de uma conhecida personagem do teatro brasileiro contemporâneo, Beatriz Sampaio. A encenação integra elementos cénicos que evocam o trabalho do famoso realizador norte-americano, Robert Wilson, que, em 1974, em São Paulo, encenou a peça *The Life and Times of Joseph Stalin.* Por causa da censura, a peça recebeu o título de *The Life and Times of Dave Clark*[637]. Na opinião crítica de Martins, a jovem encenadora brasileira de *Albertine* pagou "algum tributo ao já clássico diretor de vanguarda norte-americano Robert Wilson"[638] dirigindo várias personagens da peça "numa movimentação por vezes lenteada"[639]. Neste sentido, o nome e o trabalho do encenador americano fazem parte da história da encenação teatral brasileira e, por conseguinte, não se trata de uma referência desconhecida perante o leitor intelectual idealizado por Martins. O encadeamento de tais alusões produz um texto em que se diluem as fronteiras entre os elementos com base biográfico e/ou histórico com os que não possuem esta referencialidade extratextual. Com essa conjugação dos constituintes inventados e os intermedialmente e intertextualmente referenciados, a narrativa elimina a diferença entre tais elementos e, no seu espaço textual, opera com estes componentes colocando-os na mesma função referencial. Consequentemente, no texto, todos os elementos desempenham o papel de componentes performáticos textuais.

Como acima referimos, a intertextualidade e a intermedialidade, no caso da crítica da peça *Albertine*, não são separáveis, aparecem como alusões em interação. As referências diretas à obra cénica de Wilson; à pintura de Manet, Renoir, Monet e Whistler como elementos decorativos usados pela encenadora evocando os componentes artístico-decorativos de *Em busca do tempo perdido*; e a música de Debussy, Fauré, Wagner e Satie aludida por uma personagem-música fictícia, Vinteuil, e

---

[634] Villanúa 2012: 154.

[635] Idem: 155.

[636] Como veremos adiante, consideramos que intermedialidade e intertextualidade, neste ponto, são fenómenos referenciais inseparáveis.

[637] Vide Wilson 2011: http://teatrartesperformativas.blogspot.com/2011/12/bob-wilson.html.

[638] Sant'Anna 2008: 79.

[639] Idem: 79.

composta para o espetáculo *Albertine* através de uma interpretação musical eletrónica — tudo isso incluído numa frase cuja construção sintática e sistema de alusões complexa evoca o estilo da frase proustiana. Debruçar-nos-emos sobre a comparação da frase referida de *Um crime delicado* e de uma frase descritiva da igreja de Combray, presente no volume *No caminho de Swann*, de *Em busca do tempo perdido*, por demonstrarem construções fraseológicas e um sistema de alusões semelhantes. Como o tradutor brasileiro, Fernando Antônio Py, analisa no seu prefácio dedicado à edição do romance,

> "o período [fraseológico — observação nossa] proustiano é enorme e compacto a fim de que nele caiba grande diversidade de significados e sintaxe, e cada frase deve ser lida mais de uma vez para bem penetrarmos suas múltiplas acepções. […] Seus parágrafos gigantescos excedem o tamanho das páginas e se espraiam pelos capítulos, transportando em seu corpo o próprio pensamento que exprimem"[640].

O tradutor destaca igualmente a importância da metaforização da obra proustiana que interliga o texto com artes plásticas e música, tal como acontece no romance de Sant'Anna:

> "[u]sando amiúde metáforas, muitas vezes ligadas à pintura e à música, estabelece intencionais relações insuspeitadas entre os mais diferentes objetos, extraindo das comparações (aliás superabundantes em toda a sua obra) um verdadeiro universo de conexões de que nunca alguém se lembrara antes. Tais comparações percorrem o variado espectro das sensações dos cinco sentidos […]. [É] até bem comum, em Proust, a ocorrência de sinestesias […]. E a única maneira de colocar diante do leitor essas relações subjetivas será o emprego da imagem, da metáfora […] [que] ajuda o autor, e também o leitor, a evocar algo desconhecido, ou um sentimento difícil de escrever, recorrendo à sua semelhança com objetos conhecidos"[641].

A complexidade e as dimensões das frases proustianas são evocadas pela frase abaixo citada de *Um crime delicado*. A sentença, em que se fala sobre a técnica cénica de Beatriz Sampaio, ocupa uma página inteira (tamanho invulgar no romance), sendo a frase mais complexa da obra, quanto às suas referencialidades intertextuais e intermediais:

> "[m]as não deixava de ser um bom achado cênico, fiel ao espírito do autor (pois seu palco fora sua memória), o fato de o Proust de Beatriz Sampaio jamais abandonar sua macia cama adornada de rendas, enquanto vários de seus personagens — numa movimentação por vezes lenteada, pagando algum tributo ao já clássico diretor de vanguarda norte-americano Robert Wilson — como que pairavam surgindo e desaparecendo ao redor do leito circular e giratório, fazendo-se acompanhar de uma quase sempre adequada e às vezes parodística cenografia móvel, constituída, entre outras coisas,

[640] Fernando Py: https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf.

[641] Idem.

> de obras de arte ou pretensamente (como já vulgarizadas reproduções de Manet, Renoir, Monet, Whistler — modelos possíveis mas não excludentes do pintor Elstir do romance) — além de um leve mobiliário, objetos e quinquilharias preciosos, que continham um aveludado, uma patina, proustianos —, que não chegavam a ser prejudicados, enquanto não passou de simples acessório cenográfico sob a cama, por um prosaico utensílio — ao passo que o também precioso texto do mestre francês podia ser ouvido, ora em off, ora através de seus personagens, alguns deles fundamentais, como o barão de Charlus, falando de si próprio na terceira pessoa, ou dialogando com, entre outros, a princesa de Guermantes, a senhora Verdurin, o professor Brichot e o violonista Morel, cuja presença propiciava que, com certeira e ostensiva teatralidade, o ator que o interpretava simulasse tocar ao vivo a sonata do fictício compositor Vinteuil, idolatrada no romance pelo narrador e criada para o espetáculo com recursos eletrônicos, integrando uma trilha sonora que se apropriava livremente de peças e motivos do chamado impressionismo musical da época, com destaque para alusões a Claude Debussy — embora Proust houvesse se inspirado em outros, como o medíocre Fauré —, mas distinguindo o bom ouvinte, aqui e ali, pitadas contundentes de Wagner e, traiçoeiras, de Erik Satie"[642].

As suas alusões artísticas evocam obras que exercem efeitos sobre diferentes sentidos humanos, tanto como Fernando Py observa na obra do autor francês: movimento — a movimentação de personagens evocando o estilo cénico de Wilson; visão — a mobília peculiar, decoração do quarto de Marcel com reproduções de Manet, Renoir, Monet e Whistler; e audição — através da recitação do texto original de Proust e pela composição musical que se refere ao impressionismo contemporâneo de Proust. Além de explorar a metaforização sensual de *Em busca do tempo perdido*, a obra experimenta a estruturação da frase do escritor francês. A construção fraseológica apresenta uma superabundância em orações e sintaxes subordinadas, encaixadas em frases principais e subordinadas, o que produz um encadeamento de observações, avaliações, comentários, sugestões, comparações e completamentos. Encontra-se a mesma estruturação fraseológica e interligação de observações narratoriais na seguinte frase, em *No caminho de Swann*:

> "[t]out cela, et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende (la croix d'or travaillée, disait−on, par saint Éloi et donnée par Dagobert, le tombeau des fils de Louis Le Germanique, en porphyre et en cuivre émaillé), à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel ; tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions − la quatrième étant celle du Temps −, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ; dérobant le rude et farouche xi^{e} siècle dans l'épaisseur de ses murs, d'où il n'apparaissait avec ses lourds cintres bouchés et aveuglés de grossiers moellons que par la profonde entaille que creusait près du porche l'escalier du clocher, et, même là, dissimulé par les gracieuses arcades gothiques qui se pressaient coquettement devant lui, comme de plus grandes soeurs, pour le cacher aux étrangers, se placent en souriant devant un jeune frère rustre, grognon et mal vêtu ; élevant dans le ciel, au−dessus de la place, sa tour qui avait contemplé saint

[642] Sant'Anna 2008: 79-80.

> Louis et semblait le voir encore ; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve−souris de pierre, Théodore et sa soeur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve − comme la trace d'un fossile − avait été creusée, disait−on, "Par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle−même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignit, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle"[643].

O fluxo da frase de Proust, dentro de mais de uma página, evoca — através da recordação de personagens lendárias, representadas por objetos preciosos expostos na igreja de Combray — as memórias sobre as idas à missa e as impressões que o narrador tinha sobre as suas emoções que se constroem tal como o próprio edifício da igreja cuja quarta dimensão é o tempo. Na sua crítica, Antônio Martins considera a falta desta temporalidade proustiana na peça *Albertine* um grande defeito: "seu pecado capital, entre outros pecados e até virtudes, residiu no fato de que, ao diluir, a pretexto de uma subversão de entronizados valores literários, o foco narrativo do autor, o que se perdeu, em muitos sentidos, foi o tempo […], esse último e grande personagem do romance"[644]. Para o narrador brasileiro, o elemento mais essencial da obra francesa, o tempo, "a livre ordem do tempo"[645], revela-se como um fator que se exige também que esteja presente nas suas adaptações. Na nossa opinião, esta atitude demonstra uma exigência rigorosa e inflexível em relação às referencialidades do hipotexto o que indica, paralelamente, que o texto memorialista proustiano, para Martins, significa o paradigma da escrita livre de influências e tendências literárias suas contemporâneas.

Além da convocação estilística e fraseológica de Proust, Antônio Martins estabelece o seu distanciamento da representação realista através da descrição de um episódio que lembra as cenas de chá proustianas, momentos de culto na história da literatura. Martins, na sua segunda visita a casa de Inês — na mesma cena em que acontece ou não acontece o crime delicado —, no início aceita um chá e, a propósito da narração do acontecido, revela a sua falta de competência para relatar minuciosamente o ritual:

> "[n]ão pretendo fazer um relato realista, reproduzindo falas e gestos tais quais foram em suas minúcias, pois me falta a competência para tanto. E devo dizer que toda a colocação formal de pronomes etc. pode ser debitada à minha escrita. Se alguma realidade busco atingir é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou, no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta. Então vou

[643] Proust 1929a: 92-93.

[644] Sant'Anna 2008: 82-83.

[645] Idem: 82.

> passar por cima do pequeno ritual com que foi servido o chá, ou dos diálogos convencionais que travamos sobre a bela tarde, ou a respeito da forma como os ingleses bebem chá, e ainda de perguntas corriqueiras como: «Se eu desejava tomá-lo com açúcar, adoçante, leite, rum?…»
> O que pretendo é reduzir os gestos e falas à sua essência, indo direto ao momento em que Inês, quase escondendo o rosto atrás da sua xícara, como se esta fosse um leque, enquanto sorvia o chá em goles ínfimos, cravou seus olhos interrogativamente nos meus, igual dissesse: «E então?»"[646].

A passagem do ritual de chá entre Inês e Martins evoca em vários pontos as mesmas cerimónias entre Odette e Swann. A primeira menção ao chá destaca a sua importância na vila de Combray, insinuando as suas futuras referências textuais: "[c]'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur—ce qu'on aurait appelé à Combray le «parfum»—d'une tasse de thé […]"[647]. O sabor a chá incita a ativação de técnicas de reminiscências relacionadas com o seu ritual que pouco mais adiante voltará, já com destaque, durante os primeiros encontros entre Odette e Swann:

> "[q]uelque temps après cette présentation au théâtre, elle lui avait écrit pour lui demander à voir ses collections qui l'intéressaient tant, «elle, ignorante qui avait le goût des jolies choses», disant qu'il lui semblait qu'elle le connaîtrait mieux, quand elle l'aurait vu dans «son home» où elle l'imaginait «si confortable avec son thé et ses livres» […]"[648].

No excerto encontram-se fragmentos repetidos pela prosa de Sant'Anna: uma peça teatral vista por Swann onde lhe é apresentada Odette; uma carta escrita pela mulher em que pede a Swann para a convidar a ir à sua casa cheia de livros. No contexto do romance brasileiro, o convite tem direção contrária, mas os dois protagonistas entram no espaço íntimo das mulheres, a pedido destas. A visita do crítico apresenta vários elementos referentes à visita à casa de Swann: "[m]ais il n'entrait jamais chez elle. Deux fois seulement, dans l'après-midi, il était allé participer à cette opération capitale pour elle «prendre le thé».[649]" Swann visita Odette duas vezes, durante a tarde, na mesma altura do ano, "dans le crépuscule déjà presque nocturne de cette fin d'après-midi d'hiver avaient"[650], tal como Martins que surge "num canto próximo à janela, como já disse, iluminado pela luz suave do entardecer de outono"[651] onde eles vão tomar o chá. A estrutura e as dimensões das casas das duas

[646] Sant'Anna 2008: 98-99.

[647] Proust 1929a: 267.

[648] Idem: 282.

[649] Proust 1929b: 9.

[650] Idem: 11.

[651] Sant'Anna 2008: 96.

mulheres também aparentam semelhanças: a casa de Odette tem "la chambre à coucher […], montait au salon et au petit salon. Ils étaient précédés d'un étroit vestibule"[652], enquanto o apartamento de Inês, descrito da perspetiva de Martins que, ao entrar, tenta medir as dimensões da casa, dizendo que tem "provavelmente […] dois quartos e uma sala, à parte o pequeno hall e o corredor de entrada"[653]. Ambos os narradores descrevem os vestidos das mulheres logo que entram no espaço íntimo delas: "Odette l'avait reçu en roge de chambre de soie rose, le cou et les bras nus"[654], contudo Inês usa "um vestido bonito mas simples, próprio para o outono, com mangas até os cotovelos"[655]. As duas mulheres recebem os visitantes elegantes e, ao mesmo tempo, com uma aparência caseira, ambas com um vestido ligeiramente sensual que lhes deixa os braços nus. Nas duas casas, os narradores atribuem uma especial importância ao biombo que aparece como separador entre o visível e o oculto, íntimo e misterioso perante os visitantes. Logo que Swann entra no salão de Odette,

> "[e]lle l'avait fait asseoir près d'elle dans nu des nombreux retraits mystérieux qui étaient ménagés dans les enfoncements du salon, protégés par d'immenses palmiers contenus dans des cache-pot de Chine, ou par des paravents auxquels étaient fixés des photographies, des nœuds de rubans et des éventails"[656].

Martins admite que, ao entrar na casa de Inês, o seu olhar tenta localizar a cama, mas percebe que "[d]e onde eu me encontrava, ela não estava à vista, oculta pelo biombo que, nesta tarde, quase todo aberto, dividia o apartamento"[657]. O crítico atribui ao biombo a função decorativa e operacional de construir um espaço acolhedor e convidativo para os que entram neste recinto reservado e particular: "[n]a verdade, o biombo construía uma sala de chá, fazendo dela um espaço aconchegante, como se o apartamento dispusesse de uma decoração e até uma arquitetura móveis"[658]. Enquanto ambas as narrativas detalham o ritual do serviço de chá, ao mesmo tempo apresentam uma diferença notável. O hipertexto, *Um crime delicado*, expressa autorreferencialmente o seu distanciamento do realismo acima analisado, sublinhando que o próprio Proust o recusou como alternativa para a representação

[652] Proust 1929b: 9-10.

[653] Sant'Anna 2008: 96.

[654] Proust 1929b: 10.

[655] Sant'Anna 2008: 93.

[656] Proust 1929b: 10.

[657] Sant'Anna 2008: 95.

[658] Idem: 96.

literária[659]. O texto do escritor francês trata a questão do seu afastamento logo no início do seu fluxo narrativo, no trecho que apresenta o processo da rememoração do passado através da bolacha *madeleine* iniciando a corrente das memórias entrelaçadas:

> "[j]e pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.
> Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle"[660].

No entanto, o hipertexto, ao contrário, interliga referencialidades de diferentes pontos do texto francês, produzindo uma reestruturação condensada e sintetizadora do hipotexto, concentrando-se em incluir na descrição da cena de chá a sua abstinência a qualquer realismo literário que, na prosa de Proust, por um lado, ocupa espaços textuais diferentes, e por outro lado, não se expõe com a radicalidade verbal do escritor do fim do século XX. O narrador de Proust percebe que o momento de "la verité"[661] que tenciona encontrar e transmitir só se encontra em si próprio, na sua mente. A prosa proustiana monta as diversas e múltiplas narrativas do passado, filtrando-as pela consciência do sujeito lembrador. A prosa de Sant'Anna define-se igualmente por uma técnica narrativa de memórias autorreflexiva, mas verbaliza o seu projeto estético-literário. A diferença fundamental que encontramos entre as duas narrativas consta na intensidade e expressividade retóricas a nível da autorreflexividade. Enquanto para o narrador de Proust, na reconstrução do passado, se destaca a sua consciência criativa, o ponto de reflexão para Martins é a narratibilidade do passado. No texto do início do século XX, as questões da renovação da prosa (afastando-se de qualquer realismo literário) focalizam-se na força reconstituinte da consciência humana, abordando-a do ponto de vista psicológico da percepção pessoal. No romance do fim de século, que elegeu a prosa de Proust como sua referência intertextual e intermedial essencial, a prosa procura os seus novos caminhos, debruça-se sobre ela própria e analisa o resultado verbal, textual dessa força reconstituinte da consciência.

---

[659] "Para os que estavam acostumados com o realismo naturalista, o realismo psicológico do Proust surgiu como algo absurdamente diverso e inclassificável." Fernando Py: https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf.

[660] Proust 1929a: 70-71.

[661] Idem: 70.

A narrativa de Sant'Anna declara o seu afastamento não só da abordagem realista, mas também de qualquer imitação de literaturas e, no sentido geral, de culturas estrangeiras. Na sua crítica sobre a peça *Albertine*, considera uma mais-valia a sua revolta contra qualquer influência da arrogância da alta cultura francesa, mas, ao mesmo tempo, critica que a forma que a autora-encenadora escolheu não ultrapasse o coloquialismo e o provincialismo brasileiros:

> "[s]uponhamos, para argumentar, que, apesar disso, estaria até aí tudo muito bom, tudo muito bem, como um saudável disparo de rebelião contra a arrogância da alta cultura francesa, tão reverenciada pela incultura brasileira, não pretendesse esta última, pela mãe e palavra da senhorita Beatriz Sampaio, a falar também de forma autoral, através da voz de Albertine e suas companheiras […] [que] lançavam sobre o jovem Marcel, em infelizes falas coloquialmente brasileiras, epítetos pouco lisonjeiros"[662].

Na sua crítica árdua, o narrador chega a relacionar a morte de Proust ao surgimento do Modernismo brasileiro em 1922 e descobre nisso uma junção estética simbólica:

> "«Marcel Proust, 1871 + 1922».
> Diante do caráter emblemático dessa última data — marco do provinciano modernismo brasileiro, coincidindo com a morte de Proust —, mesmo o leitor que não assistiu à peça poderá concluir que o espetáculo teve um *grand finale* modernista, ou quem sabe pós-modernista, pouco importa, mas sem dúvida carnavalesco, como sói acontecer neste país […]"[663].

De acordo com Villanúa, esta interligação "satiriza as expectativas vanguardistas da peça e nos remete ao debate pós-colonial entre cópia cega de modelos importados e apropriação crítica na busca de formas próprias de expressão"[664]. A nosso ver, sublinha-se aqui uma forte crítica em relação com a atitude considerada arrogante da cultura francesa e/ou estrangeira, mas ao mesmo tempo questiona-se a expressão nacional como alternativa oposta válida e plausível contra essa arrogância. Na perspetiva do crítico, a encenadora optou por uma abordagem iconoclasta na sua adaptação de uma obra europeia. A peça de Sampaio compõe-se "seguindo uma inclinação de origem feminista, ou quem sabe, apenas de ordem iconoclasta"[665], mas conclui que a função iconoclasta que a encenadora atribui à sua obra, na verdade, não desempenha a sua missão porque "existe uma distância abissal da

[662] Sant'Anna 2008: 81.

[663] Idem: 82.

[664] Villanúa 2012: 152.

[665] Sant'Anna 2012: 78.

verdadeira transgressão ou iconoclastia estética"[666] em consequência da sua índole provinciana que se expressa pelo carnavalesco, tão característico da tipificação tópica da cultura brasileira.

A crítica da peça, no entanto, desempenha a função de sensibilizar e preparar o leitor para a receção de uma outra crítica, sobre o quadro *A modelo* de Brancatti, que analisaremos com detalhes mais adiante, no contexto da intermedialidade das artes plásticas[667]. Mas, ainda relativamente ao discurso que a ficção constrói sobre a originalidade da literatura brasileira vs. cópia de modelos estrangeiros, a última cena do romance, que apresenta a carreira internacional que a pintura de Brancatti atinge depois de o processo no tribunal ter sido encerrado, desvenda, com uma forte ironia, a atitude que a narrativa representa nesta questão. O pintor, no olhar do crítico, é um *topos* do relacionamento cultural da ex-colónia com a Europa e vice-versa. O artista europeu de pouco talento e sucesso opta por uma cultura que, pelos seus conhecimentos e interpretação, é subdesenvolvida em comparação com a sua, onde percebeu que nunca iria conseguir o sucesso artístico desejado. Por conseguinte, viaja para o Brasil onde, como artista de origem europeia, consegue um sucesso (bastante duvidoso) e alarido com o seu *gestalt-arte* que inclui elementos biográficos do autor e dados sobre as circunstâncias da criação da sua pintura. E a Europa, que no início da sua carreira não valorizara o pintor, acaba por receber com uma grande aclamação a sua instalação ambulante. Portanto, a Europa, num segundo momento, já recebe aplaudindo aquilo que antes rejeitou, valorizando-o, desta vez, como arte instaladora dos trópicos, com o exotismo das ex-colónias. Entendemos aqui uma dupla ironia para com as atitudes interpretantes, quer brasileiras, quer europeias. O Brasil celebra como artista consagrado um pintor medíocre europeu, portanto, oriundo de uma cultura sobrevalorizada pela cultura que se julga submissa a essa, enquanto a Europa soleniza o mesmo artista por trazer para ela uma obra cujo exotismo provinciano e trópical consegue dissimular a falta de verdadeiro talento artístico.

Na inclusão das três peças teatrais, vemos a delineação de um projeto artístico-narrativo. A obra *Folhas de outono* introduz os conflitos e relações pessoais que formam a base da trama de que se desenvolverá a investigação autobiográfica e autonarrativa do crime delicado, o qual, na nossa interpretação, nunca se saberá se foi cometido. A primeira peça teatral funciona, então, como a abertura do romance de Antônio Martins que, através de uma alusão intermediática, informa o leitor sobre o propósito literário que tenciona desenvolver para provar a plausibilidade das suas afirmações sobre o passado. Na segunda peça, *Vestido de noiva*, demarca uma busca estética de representação literária, declarando que seria incapaz de recorrer a meios do realismo literário para narrar a

[666] Sant'Anna 2008: 81.

[667] Vide no ponto IV.3.7.2.3.

recuperação memorial de acontecimentos tão marcantes do seu passado recente. Sublinha igualmente o seu distanciamento da tradição literária brasileira e, para se contextualizar dentro de uma herança narrativa, apresenta a sua terceira crítica sobre a peça *Albertine*. Manifesta assim querer produzir uma narrativa que segue o livre fluxo da memória individual na reconstituição do passado e, ao mesmo tempo, nega imitar os ícones dos modelos literários europeus que considera arrogantes para com as culturas colonizadas por eles mesmos.

IV.3.7.2.3. Intermedialidade de artes plásticas

As obras de artes visuais referenciadas em *Um crime delicado* formam o segundo grupo das interligações mediáticas. A nosso ver, pertencem a este grupo não exclusivamente as críticas descritivas da pintura *A modelo*, de Vitório Brancatti, como intermedialidade aberta e explícita, mas igualmente os espelhamentos, formando intermedialidades cobertas e implícitas, que reforçam o cunho vigorosamente imagético das descrições das diferentes cenas entre personagens. Além disso, integra-se na rede interpretativa do romance a pintura *Las meninas* de Velázquez, como uma referência famosa sobre a sua técnica de espelhamentos. A presença intermedial acentuada da pintura medieval motivou o ilustrador João Batista de Costa Aguiar a escolhê-la para a capa da primeira edição, incrustando-a na pintura *Pigmalião de Galateia,* de Jean-León Gêrome, que se apresenta como a segunda alusão intermediática coberta e implícita, refletindo-se sobre a relação entre o autor e a sua obra.

José Manuel dos Santos Cunha, no seu ensaio intitulado *Investigação paratextual sobre Um crime delicado* (2007), parte das categorias sobre intertextualidade de Kristeva e Genette quando designa o texto de Sant'Anna o hipotexto e a referida capa da primeira edição o hipertexto[668]. Na nossa observação, a capa, pela sua natureza principalmente visual, não se apresenta como elemento textual do romance, mas como uma componente visual que ilustra a presença textual implícita da pintura de Velázquez. Portanto, a imagem da capa não aparece como um hipotexto dentro do hipertexto, mas os elementos textuais evocam, através da vigorosa presença do motivo do espelhamento, a pintura *Las meninas* cuja estruturação visual exige uma observação, ao mesmo tempo, exterior e interior do quadro. De acordo com Santos Cunha, que trata a questão da inclusão do observador no espaço delineado pelo quadro,

[668] Vide Santos Cunha 2007: 140.

> "o que se conta é a impossibilidade de resolução do enigma: o que é «verdade», o que é «encenação»; o que é verossímil, o que é inverossímil? Como é possível estar dentro e fora da representação estética ao mesmo tempo? Ou será que o estar dentro anula o estar fora? […] Assim, nos intercâmbios em espectador-modelo e personagem-espectador: na intersecção dessas virtualidades e presencialidades, o ponto cego do cruzamento de olhares não permite o olhar crítico que colocará sentido para a representação. […] A idéia de espectador como intruso, como «estuprador da obra de arte» (SANT'ANNA, 1997, P. 137), formaliza na contemporaneidade o paradoxo proposto por Velásquez: ao mesmo tempo em que é excluído é também atraído para o interior da cena, ou seja, aquele que poderia construir sentido para o que ali se encena, fica desterritorializado do lugar privilegiado da leitura crítica da obra de arte. […] [O espectador] perde a capacidade da leitura objetiva. É nessa posição, também, em que é instalado o espectador-crítico-literário, enuviado emocional e quimicamente, no espaço crepuscular do falso ateliê que é o falso quadro que é a falsa instalação".[669]

Concordamos com a afirmação do crítico no que concerne ao cunho paródico[670] da apropriação de Costa Aguiar sobre a pintura de Velázquez. O jogo entre o encenado, chamado falso por Santos Cunha, e o espontâneo do enredo relativiza a interpretação de tais fenómenos, interpretação essa ligada ao ponto de vista do espectador das cenas em questão. O espectador situa-se, paralelamente, dentro e fora do texto: o crítico Martins torna-se um observador dos seus acontecimentos tal e qual como os leitores, quer do seu texto, quer do romance de Sérgio Sant'Anna[671]. A multiplicidade, então, da rede de interpretações (de Martins, do leitor convocado pela sua autobiografia e do leitor de *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna) é metaforizada, por um lado, pelo famoso jogo de olhares de *Las meninas* sobre o qual Villanúa faz a seguinte observação: "para dentro e para fora e de dentro e de fora, é similar a uma das práticas metaficcionais performativas usadas por Sérgio Sant'Anna"[672]. Por outro lado, essa multiplicidade das visões é acentuada por uma série de distanciamentos visuais que impedem que o observador enfrente os ocorridos diretamente, sem qualquer intromissão visual. Os espelhamentos, as cenas teatrais, a presença explícita e implícita de pinturas também aludem a uma abertura interpretativa, oferecida aos espectadores, avisando-os de que o contacto do protagonista-narrador com estes elementos do enredo também não é direto, mas que tudo lhe chega através de diferentes filtros visuais. No seu primeiro encontro com Inês, Martins apercebe-se da presença da jovem através dos espelhos do Café nos quais, de acordo com Valter Henrique de Castro Fritsch, "ele pode observar e ser observado pela moça de diferentes ângulos e perspetivas. Nesse caso, a realidade apresentada a Antônio é multifacetada e pode ser preenchida pela sua imaginação

[669] Santos Cunha 2007: 146.

[670] Vide Santos Cunha 2007: 147.

[671] Vide a duplicidade dos leitores tratada no ponto IV.3.4.2.

[672] Villanúa 2012: 120.

— exercício que ele faz com certa proficiência levando em conta seu ofício de crítico teatral"[673]. Portanto, Martins primeiro enfrenta-se com a imagem da mulher, e não com Inês na sua plena contactabilidade física, o que lhe oferece a possibilidade de ocupar o lugar do observador discreto. No entanto, nessa sua posição de observador que realiza um contato indireto com o objeto da sua observação, percebe rapidamente que é igualmente observado pela jovem — então, torna-se, ao mesmo tempo, o *voyeur* de uma situação em que começa a ser incluído e observado por um outro *voyeur* presente. Martins, o observador observado, desempenha o papel de sujeito e de objeto da observação:

> "[m]as as paredes e colunas do café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. E, em dois ou três momentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice, pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliqüidade"[674].

O observador continua a enfrentar situações em que só poderá velar pela sua observada através de outras transposições imagéticas: a primeira imagem quase nua de Inês revela-se perante ele na exposição "Os divergentes" onde encontra a pintura *A modelo* de Brancatti. A jovem está ausente, portanto, a primeira experiência erótica entre os dois ocorre numa situação em que os dois não podem ter contacto físico. Na nossa opinião, nestas cenas é comum a transformação, a experiência não direta e não corporal que traduz o concreto em abstrato, a experiência direta do observador em experiência estetizada do interpretante. Como no quadro de Velasquez: o observador torna-se obrigatoriamente interpretante incluído na entidade visual, encarando diferentes partes do visualizado através de vários truques de espelhamentos, imagens que se constroem pela compilação das diferentes partes do objeto observado. A visão direta será substituída, quer na pintura medieval, quer no romance do fim do século XX, por perspetivas estetizadas, o que traz consigo uma transformação estética emoldurada, portanto, retirada do seu contexto original.

A segunda obra intermedial referenciada — quer pela capa da primeira edição do romance, quer por intermedialidade coberta —, *Pigmalião e Galatéia*, de Jean-Leon Gêrome, para além de metaforizar a relação pessoal delicada e artística entre as três figuras principais, Inês, Martins e Brancatti (o autor apaixonado pela sua própria obra, pelos seus aspetos estéticos de representação e o resultado destes[675]) oferece uma dupla leitura paródica da lenda grega e da escultura de Gêrome. A

[673] Castro Fritsch 2018: 92.

[674] Sant'Anna 2008: 10.

[675] Tratado no presente capítulo no ponto IV.3.6.

dupla referencialidade salienta o cunho simultaneamente textual e visual da famosa obra sobre o amor correspondido entre o escultor e a sua estátua transformada na única mulher perfeita do mundo. Primeiramente, a figura de Inês tem dois autores, sendo ela criação tanto do narrador como do pintor. Os seus dois criadores estão em conflito irreconciliável, no que diz respeito a questões éticas e formas de representação. A figura feminina, animada pelos seus autores, tornar-se-á presa do conflito estético entre as duas representações, a narrativa e a imagética. A Galatéia de Sant'Anna segue o caminho contrário ao da Galatéia da Antiguidade: durante os processos artísticos, cujo objetivo é dar-lhe existência humana, vai-se esmorecendo. Segundo, vemos igualmente uma representação irónica no facto de Martins instigar Inês a se libertar da tirania (autoral) de Brancatti, quando o seu despotismo univocalista narrativo também lhe impede qualquer autorrevelação individual ou visão independente. Consequentemente, o narrador entra em conflito estético consigo próprio: ao instigar a jovem a se tornar numa entidade autónoma perante a autoria da representação artística, inclusivamente estimula-a a expressar igualmente a sua emancipação frente à representação narrativa. Pigmalião encoraja o seu ente querido a escapar do seu criador — o que Galatéia será incapaz de fazer. A lenda grega, evocada por alusões textuais e visuais, ganhará assim uma interpretação inversa e paródica em que uma jovem se torna obra estética estável, dependente e submissa à vontade autoral.

A última obra visual da nossa análise, o quadro *A modelo* de Vitório Brancatti, sendo um fenómeno intermedial aberto, explícito e extracomposicional, reflete uma relação intermediática, entre texto e obra visual, clássica da história da crítica artística: a écfrase. A peculiaridade da écfrase, em contrapartida com as outras obras visuais referidas, constitui-se no facto de que a descrição crítico-artística de uma obra visual dispõe das características coexistencial, espacial e pontual da obra visual, ao mesmo tempo que apresenta desígnios da consecutividade e temporalidade das obras verbais. As teorias contemporâneas sobre o fenómeno da écfrase fazem uma distinção entre a crítica da arte e a écfrase, ou, pelas palavras de Heffernan, entre a écfrase tradicional e a contemporânea[676]. A diferença essencial entre as duas formas consiste na correlação entre as duas obras, visual e verbal: a crítica de arte depende das referencialidades representativas da obra visual, enquanto a écfrase é uma obra de arte independente, com uma estrutura que se constrói através das inter-relações dos dois diferentes *media*. No entanto, Sérgio Sant'Anna produz uma écfrase que interliga características das descrições crítica e artística. A sua crítica textual não se limita a uma análise apresentativa da pintura, mas constitui uma obra de arte peculiar no que diz respeito ao seu género: uma ficção crítico-

[676] Vide Heffernan 2015: 47-48.

artística. A escrita confronta-se com a visualidade através da incursão aberta, total e extracomposicional da pintura na expressão textual e, em consequência disto, as duas formas de representação artística, preservando a sua integridade genérica, produzem um sistema de signos semióticos que exibem plenamente os seus atributos.

A textualização do quadro de Brancatti aparece em ambas as partes do livro, ocupando, nos dois casos, duas-três páginas dentro da descrição da cena em que Martins se enfrenta com a obra. Na ordem dramatúrgica do enredo, as duas situações de encontro com a pintura relacionam-se com os dois episódios em que Inês e Martins se encontram no apartamento da jovem, em ambos os casos, em circunstâncias íntimas. Martins conhece o quadro na exposição, na ausência de Inês, depois do primeiro encontro íntimo em que ficaram embriagados, por isso, Martins guarda só vagas memórias e fantasias eróticas sobre esta experiência. A segunda descrição ecfrástica da pintura apresenta-se antes da cena sexual entre o crítico e a modelo. Portanto, as críticas descritivas dialogam com os dois eventos-chave relacionados com episódios cuja descrição (ou elucidação) se considera essencial para Martins no processo da sua autodefesa contra a acusação de abuso sexual, ou seja, em circunstâncias cuja narração é o objeto da sua escrita. A primeira abordagem do crítico é puramente descritiva, sem alguma análise ou valorização estéticas:

> "[e] talvez, ou provavelmente, como chegara a conjeturar, eu teria visto de relance um quadro, sem na verdade retê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. Um quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim como *aquele* quadro, que depois fora trazido para o Centro. O que explicava também a memória subliminar, mas insistente, que eu tinha de uma Inês mais exposta, em sua nudez, do que o meu gesto quase inocente de vesti-la para a noite, retirando delicadamente o seu quimono — talvez o mesmo da pintura, apesar de, nesta, lhe avivarem e acrescentarem cores —, poderia ensejar.
>
> Também não havia dúvidas de que todo o ambiente reproduzido na tela era o do apartamento de Inês, mas despido de qualquer adereço supérfluo do ponto de vista das intenções do pintor e retratado de uma perspetiva oposta àquela da qual eu o observava, na maior parte do tempo, quando lá estive. Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisassem, ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na pintura.
>
> Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de *princesa russa*); seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali.
>
> Em minha lentidão — ou talvez porque fosse a última coisa que esperava — demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não

> poderia ter pintado a si própria num autoretrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava a sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo*"[677].

A descrição do quadro desempenha a função clássica da écfrase: pinta com palavras para o leitor (que não terá a possibilidade de conhecer a pintura), com minúcia, a entidade representada pela obra. Como o crítico ressalta: o seu olhar agora concentra-se na figura aparecida no quadro, e não no próprio quadro, nas suas técnicas performativas e nos seus valores estéticos. Apesar de possuir um "olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários"[678], a sua primeira reflexão sobre a obra de arte não ultrapassa a abordagem da percepção primária de um observador: conhecer a temática da obra em questão e examinar os efeitos emocionais exercidos sobre o seu observador. Martins penetra no espaço da pintura e encontrando lá o seu lugar (no quarto de Inês), começa a movimentar-se dentro dele. Utiliza, simultaneamente, signos referentes à obra visual ("[u]m quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim com *aquele* quadro"[679]) e à temática retratada ("a memória […] que eu tinha de uma Inês mais exposta, em sua nudez"[680]). A sua inclusão para dentro da entidade evocada torna a imagem não somente em cenário fixo, imóvel e atemporal perante o olhar do crítico teatral, mas oferece-lhe a temporalidade e a consecutividade da narrativa. O olhar participativo do crítico conduz o seu leitor para dentro do apartamento e direciona-lhe o olhar sobre a cara e o corpo de Inês. A narratividade visualizadora, pelo seu caráter temporal, alista os pormenores do quadro por uma ordem cronológica que é distintivo imanente de uma linguagem que utiliza os seus signos linguísticos de maneira a plasticizar um objeto narrado.

Martins, no último parágrafo do excerto citado, referindo-se à sua lentidão, afasta-se do tema da representação e começa a observar o quadro como obra de arte compreendendo que, pela posição e atitude que a modelo ocupa nele, não pôde ser pintado pela própria Inês. O crítico, neste ponto, revigora a sua atitude de crítico profissional, o que lhe possibilita um distanciamento da pintura. Esse olhar distanciado regressa e domina toda a sua segunda abordagem do quadro que ele irá textualizar na tarde em que espera pelo momento da sua segunda visita a casa de Inês:

> "[e]nquanto aguardava a hora marcada com Inês, preparei-me para o encontro tentando determinar, de memória, apesar de não ser crítico de pintura, o que me parecia particularmente vulnerável no quadro de Brancatti: o conjunto de relações que o tornava «divergente» não apenas da arte moderna ou

[677] Sant'Anna 2008: 55-56.

[678] Idem: 56.

[679] Idem: 55.

[680] Idem: 55.

> contemporânea, mas de qualquer coisa que tomou o nome de arte em qualquer época, e também fazia com que abrigasse «divergências» em seu interior.
>
> Senão, vejamos: qualquer observador fixaria seus olhos inicialmente na modelo, que ocupava um primeiro plano em dimensões maiores e desproporcionais aos demais elementos da composição. Ficava claro que Vitório assim procedera não por simples incapacidade técnica, uma vez que esses elementos, tomados isoladamente, guardavam as proporções adequadas que se ensinam, por exemplo, num curso de desenho, talvez não muito melhor do que isso.
>
> Observação semelhante podia-se fazer no tocante à perspetiva, que, para uma cena que se desdobrava em profundidade, era um tanto chapada, aproximando e realçando os elementos de fundo — a tela no cavalete, a muleta e o divã — sem ofuscar o principal. E não obstante Vitório tivesse lá as suas limitações técnicas, podia-se concluir que se servia delas em benefício da sua expressão. O problema era: que tipo de expressão?
>
> Tratando a obra do tema tão recorrente da *modelo*, era absolutamente natural e aceitável que esta ocupasse um plano mais do que privilegiado, ou o proscênio, no caso podemos dizer, como se verá.
>
> O desvio — e não uso essa palavra casualmente — estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra"[681].

Este excerto da crítica (aproximadamente um terço do trecho inteiro) trata pormenorizadamente a composição, a técnica, a perspetiva, as proporções do quadro, estabelecendo uma crítica estética assinaladamente negativa. O olhar do crítico-observador monitora simultaneamente o representado e a representação e, através da sua palavra, do significante semiótico verbal, produz uma nova representação que integra os desígnios tanto do significante verbal como do visual. A nosso ver, a crítica de Martins sobre *A modelo*, por um lado, sublinha as diferenças fundamentais da representação verbal e visual para que depois, num gesto intermedial, os amalgame harmonizando as duas formas representativas. A nossa observação corresponde à conclusão a que esta análise chegou no ponto IV.3.4., no que diz respeito à univocalidade narratorial vs. plurivocidade que questiona e abala uma atitude narratorial inquestionável e afirmativa. As críticas sobre *A modelo,* pelas suas formas fortemente visualizadas, eliminam a contradição que, à primeira vista, espalham: a verbalidade consegue apresentar um juízo de valor estético que, em princípio, uma obra visual não conseguirá (uma vez que não encontramos nenhuma referência a isso na obra). No entanto, com o seu registo ecfrástico, Martins recorrerá a recursos de visualização: utiliza ferramentas de uma representação sobre a qual expressa a sua convicção estética. A visualização, em vista disso, transforma o texto em uma forma de expressão configurada pela representabilidade visual, e, paralelamente, o texto torna-se o gerador dessa visualidade, através dos seus meios textuais.

[681] Sant'Anna 2008: 88-89.

Sistematizando estas influências mútuas dos processos representativos da verbalidade e da visualidade, no âmbito intermedial, vemos que o texto e a imagem se tornam interpretantes recíprocos. A narrativa adquirirá legitimação para o seu narrador caso este aceite e integre os elementos de representação visual na sua narrativa, o que desconstrói as molduras exclusivamente textuais da narrativa, situando-a num espaço intermedial visual-textual.

IV.3.8. Conclusão

O romance *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna caracteriza-se profundamente, e a diferentes níveis, por ambivalências. Na presente análise, procurámos justificar que se enfrenta uma ficção policial psicológica que se situa entre o romance clássico e o *hard-boiled*. Através de uma autonarrativa, a obra apresenta paralelamente dois processos investigativos: no decurso da tentativa de apresentar provas sobre a sua inocência perante a lei, procura investigar se existe uma noção exata para a definição de arte, se será possível apresentar critérios estéticos que delineiem qual é o entendimento possível sobre o processo artístico e o seu resultado. O romance pretende subverter a relação vista como clássica e tradicional entre o autor, a obra e o leitor. Ao longo do seu processo investigativo, quer policial, quer artístico, conclui que uma obra de arte terá de se abordar do aspeto das suas possíveis múltiplas interpretações, uma vez que não existe nenhuma teoria, conceito ou tese que estabeleça uma concepção definitória, restrita e circunscrita sobre a arte. A sugestão da presente narrativa para uma possível abordagem da arte é a compreensão dessas diferentes interpretações como obras de arte independentes. Portanto, a interpretação das obras artísticas é igualmente um trabalho artístico, assim como é o concebimento de uma nova obra, tanto quanto a obra cuja interpretação a geriu. O crítico profissional, Antônio Martins, eleva o ato da crítica ao nível da criação artística, destacando-se aqui os processos de criação e interpretação artísticos como processos igualmente criativos e criadores. Descobrimos nesta manifestação uma aparente contradição: o crítico considera a sua crítica como uma obra de arte frente a uma obra visual, mas com este seu ato afirma também que a tentativa de representação univocalizadora e excludente de outras formas de arte é um crime contra a arte. A sua obra textual e as obras visuais, teatrais, musicais etc. transmitem visões, percepções e revelações de perspetivas diferentes; logo, "o crítico como estuprador da arte"[682], na nossa opinião, questiona-se no momento em que o crítico-narrador chega à conclusão de que o seu relato verbal sobre os acontecimentos não se sobrepõe a qualquer

[682] Sant'Anna 2008: 130.

outro relato visual, teatral ou de qualquer outro género e de que nem as outras representações artísticas dispõem de uma visão afirmativa exclusivista. O narrador, afinal, e ao contrário das suas intenções iniciais, experimenta a transformação radical das suas atitudes perante a avaliação de questões artísticas e criminosas ao longo do romance. Durante a enumeração das provas da sua inocência e da superioridade intelectual em questões de arte, desestabilizam-se as suas certezas e nunca chegará a conclusões definitivas. Não se reconhece nem como inocente, nem como criminoso e admite a legitimidade de valor igual das outras representações artísticas.

A desconstrução das certezas iniciais do narrador-protagonista acerca da sua inocência e da superioridade do seu relato textual resulta numa metaforização mútua. A afirmação da inocência e da superação representativa da narrativa formam os dois elementos constituintes da metáfora, elementos que apresentam o propósito inaugural do texto; contudo, os próprios processos de autoinvestigação policial e artística vão resultar precisamente num questionamento dessas duas afirmações preambulares. A obra fecha-se sem conseguir estabelecer convicções morais e estéticas, antes pelo contrário: a narrativa conclui-se a mostrar que o papel da verbalização se esgota em relatar as dúvidas acerca das questões levantadas por ela própria. O texto de Sérgio Sant'Anna fecha-se sem, na verdade, se fechar, percorrendo um caminho contrário aos romances policiais clássicos: primeiro expressando a sua convicção nas suas razões; argumentos que, afinal, em vez de se corroborarem, corroem-se. O leitor, no início persuadido pelo narrador, vai perdendo, até ao (não)fecho do livro, a confiança na competência, reputação e veracidade do verbo e entende que esta narrativa não lhe oferecerá nenhuma conclusão certeira e aliviadora. Pelo contrário, desvenda ao leitor a sua perplexidade perante as suas próprias capacidades representativas.

IV.4. Rodrigo Garcia Lopes: *O trovador*

IV.4.1. Duas faces da criação artística: poesia e crime

Rodrigo Garcia Lopes, poeta, tradutor e músico natural da cidade de Londrina, Norte de Paraná, dedicou o seu primeiro romance policial à concepção de uma inovadora abordagem histórica, cultural e sociológica da sua cidade natal. Os anos 1930, década de fundação e rápido crescimento de vários municípios do estado de Paraná, são um tema quase ausente da literatura nacional. Por conseguinte, a escolha do género policial de *O trovador* (2014), através de uma investigação ficcional de crimes históricos, torna o romance uma obra que oferece uma visão complexa, pioneira

e, ao mesmo tempo, crítica sobre uma época heróica e contraditória que marcou profundamente o desenvolvimento do Sul do país desde os anos 1930 até ao presente.

Entre as três obras de policial artístico da nossa análise, *O trovador* é a única ficção cujo autor assume declaradamente, numa entrevista a Manoela Sawitzki, considerar que a criação poética e a investigação policial possuem características semelhantes nos seus processos construtivos:

> "comecei a achar que o policial era o que mais se aproximava da poesia, ao estabelecer um jogo (limpo) com o leitor, e do qual ele participa ativamente, junto com o detetive. Comecei a enxergar algo de detetive no poeta e no tradutor. Como o tradutor, o detetive tem que reconstruir um texto, decifrar o que o autor quis dizer, discernir as pistas verdadeiras das falsas, recuperar o momento da criação do poema. Como Thomas de Quincey escreve em «Do Assassinato como uma das Belas Artes», me interessava explorar no romance a ideia do criminoso como um artista, um poeta, e o detetive como seu tradutor"[683].

O autor refere-se à ação poética e criminosa como dois atos criativos descobrindo paralelismos entre os dois processos através do motivo factício, apelativo da ação criativa. Além do mais, a alusão ao ensaio satírico de Thomas de Quincey destaca a reformulação das questões da moral em abordagens estéticas. O ensaísta do século XIX declara o fracasso da relevância da moralidade no julgamento dos assassinatos e sugere tratar os assuntos criminosos como questões estéticas:

> "[c]uando un asesinato se encuentre en el tiempo paulo–post–futuro —o sea, que no se ha cometido ni se está cometiendo sino que aún ha de cometerse— y tengamos noticia de ello, tratémoslo moralmente. […] Ya hemos dado lo suficiente a la moralidad: ha llegado la hora del buen gusto y de las Bellas Artes. No hay duda de que el caso fue triste, tristísimo, pero no tiene remedio. Hagamos lo que esté a nuestro alcance con lo que nos queda entre manos, y si es imposible sacar nada en limpio para *fines morales* [itálico nosso], tratemos el caso *estéticamente* [itálico nosso] y veamos si con ello conseguimos algo. Tal es la lógica del hombre sensato. ¿Cuál es el resultado? Pues que secamos nuestras lágrimas y quizá tengamos la satisfacción de descubrir que unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo *a los principios del buen gusto* [itálico nosso]. […] La virtud ha tenido su momento y en adelante la Virtú, tan parecida que difiere en una sola letra (por la cual no vale la pena pelearse), la Virtú, digo, y el Juicio Crítico tienen licencia para valerse por sí mismos."[684]

Garcia Lopes toma como ponto de referência o fundamento estético irónico-satírico de Quincey segundo o qual um assassinato deverá deixar de se abordar como ato (i)moral e terá de ser interpretado de acordo com a beleza estética, artística do seu processamento. O julgamento moral, judicial e humano entrega o seu lugar à interpretação estética e poética. No entanto, a nosso ver,

[683] "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O trovador" (por cortesia do autor, sem numeração de páginas).

[684] Quincey 1981: 22-24.

descobre-se uma diferença essencial entre a estética sarcasticamente macabra e mórbida de Quincey e a abordagem poético-genérica de Rodrigo Garcia Lopes. Para o autor contemporâneo, a estética, a *poíesis* não substituirá a moral, mas os dois motivos andam a par e a obra estrutura-se em função das simetrias dos seus dois motivos constituintes. Os dois componentes de *O trovador*, moral e poesia, completam-se numa discussão contínua.

Rodrigo Garcia Lopes, na mesma entrevista, refere-se à "Filosofia da Composição" de Poe, na qual o criador do género inter-relaciona igualmente a poética e o crime, estabelecendo as regras básicas do então novo género literário:

> "[s]empre achei curioso que Edgar Allan Poe, em «Filosofia da Composição», tomasse um poema para estabelecer algumas regras do conto policial, como a narrativa de trás para frente, além da unidade do efeito. Mas eu não queria que meu romance policial fosse uma história qualquer. Eu queria uma trama complexa, emocionante, que me permitisse inclusive brincar com certas regras do estilo, prestar homenagens."[685]

O escritor brasileiro posiciona com precisão a sua obra na tradição literária policial. As referências a modelos literários, as homenagens aos antecessores serão tratadas pela nossa análise através da descodificação das ligações intertextuais do romance e destacaremos, igualmente, o que significa "brincar com certas regras do estilo"[686].

No entanto, consideramos importante estabelecer uma distinção entre a concepção estético-genérica do autor e a nossa. Rodrigo Garcia Lopes, na entrevista, sublinha a ideia de paralelismos entre o poeta-tradutor e o criminoso como promotores de duas ações, em princípio, distantes. Contudo, a nossa análise propõe que a criação artística e o processo investigativo (e também o criminoso, como veremos adiante) se metaforizam mutuamente, no que se entende uma ligação inseparável dos dois processos. O autor descobre similitudes na poesia e na ação criminosa e policial, enquanto nós procuramos indagar que tipo de interligações tornam estes dois processos mutuamente indispensáveis na obra. Na ficção policial artística o processo policial exige, digamos, ontologicamente a criação ou interpretação artísticas, sendo estes dois componentes essenciais que não só delineiam a temática das obras, mas também arquitetam e organizam a sua estrutura.

---

[685] "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O trovador" (por cortesia do autor, sem numeração de páginas).

[686] Idem.

IV.4.2. O género de *O trovador*

A história exibida pelo romance revela-se através de um enredo complexo que engloba acontecimentos ocorridos em espaços distintos como a América do Sul e a Inglaterra, com referências à Alemanha, África e Ásia. Movimenta uma longa lista de personagens históricas e ficcionais concentrando-se nos acontecimentos envolvendo os assassínios ocorridos em 1936. Os crimes relacionam-se com assuntos ilícitos descobertos dentro da empresa Paraná Plantations Lda. e com um poema medieval de Arnaut Daniel, do século XIII, mandado ao rei de Inglaterra, Edward VIII e a sua então amante, Wallis Simpson. Ao longo de aproximadamente três meses, descobrem-se crimes cometidos por paixão, poder e fortuna não só a nível pessoal, mas sócio-histórico também que, pela interpretação da ficção, interferem no desenrolar da história mundial. A investigação policial desenvolve-se à medida que o protagonista, Adam Blake, tradutor da empresa, consegue decifrar a mensagem do assassino oculta no poema e na sua palavra-chave: noigandres. No desfecho, descobre-se tanto o significado segredado pelo poema como a personagem do criminoso, oferecendo uma solução aos leitores.

Por conseguinte, a obra de Rodrigo Garcia Lopes pertence a dois subgéneros: apresenta características essenciais tanto da ficção policial histórica como da artística. Neste ponto da análise, procuraremos descobrir as feições composicionais tanto da ficção policial como da histórica, além disso, estudaremos a face híbrida da obra dentro da categoria do género clássico e *hard-boiled*. Analisaremos as suas particularidades que indicam o romance realista do século XIX como um dos seus modelos e, por fim, veremos como a obra apresenta uma fusão entre o romance histórico clássico e contemporâneo.

IV.4.2.1. Género policial híbrido: ficção policial clássica e *hard-boiled*

As características do romance policial *hard-boiled* manifestam-se essencialmente através da figura do protagonista, Adam Blake. O jovem escocês chega sobrecarregado de um passado sombrio — casou-se jovem e foi viver com a mulher para a China onde se envolveu em brigas por causa do álcool. Adotaram um rapaz que desapareceu por culpa de Blake. Depois do divórcio, foi trabalhar para o Sudão onde continuou a vida infame até o seu protetor, Lord Lovat, o chamar para o Brasil investigar um assassínio ocorrido na empresa Paraná Plantations. A figura de Blake é contraditória. É um poliglota, domina catorze línguas, é tradutor não apenas de textos técnicos mas também de poesia. Homem culto e simultaneamente perdido, intelectual que usa a sua arma quando necessário.

Como Ana Paul Lauc conclui: "[a] estrela do livro não é um detetive ou polícia, mas sim um tradutor. Adam Blake é um escocês de cabeleira ruiva, com persistentes problemas de bebida (vide Matthew Scudder, Philip Marlowe, Sam Spade, John Rebus), um tanto atrevido e outro tanto hábil para arranjar confusão."[687] Como a conclusão de Lauc revela, os modelos da figura de Blake descobrem-se em detetives particulares do *hard-boiled* como Philip Marlowe e Sam Spade que fazem as suas investigações equilibrando-se à beira do legal e ilícito. E tal como os seus precedentes literários, Blake envolve-se nos casos criminosos de maneira a tornar-se um dos acusados da polícia. Por conseguinte, encontra-se obrigado a iniciar uma investigação particular para provar a sua inocência.

No entanto, o papel de Adam Blake apresenta características da ficção policial clássica também. Ele é um detetive amador que trabalha junto de um delegado policial[688] que desempenha o papel secundário nas investigações, como a polícia nos romances de Conan Doyle ou Agatha Christie. Ao contrário dos detetives amadores do *hard-boiled*, Blake é um intelectual, conhecedor de literatura, música, história, política. Trabalha com dedução lógica como Sherlock Holmes, C. Auguste Dupin e Hercule Poirot, usa enciclopédias, ensaios literários e históricos. Todavia, a nosso ver, o cunho mais relevante de *O trovador* como policial clássico descobre-se no posicionamento que o próprio autor também assume:

> "[u]ma referência para O Trovador foi o foco narrativo (em terceira pessoa) usado em O Falcão Maltês, de Hammet. Isso foi proposital. Como o narrador não entra na cabeça dos personagens, o leitor só tem o que eles dizem e fazem para se guiar. Quis escrever um romance clássico, procurando ser fiel às convenções do gênero policial."[689]

A reflexão do escritor sobre o cunho clássico da sua obra não corresponde aos caracteres da ficção policial clássica no que diz respeito ao romance *O Falcão Maltês* de Dashiell Hammet. O romance do autor americano datado de 1930 é um dos primeiros *hard-boiled* da história da ficção policial, mesmo assim, no excerto citado encontramos a referência que, para nós, apresenta a característica mais relevante da obra do século XX e que coloca *O trovador* na tradição dos policiais clássicos também. Com o foco narrativo na terceira pessoa, ou melhor, através do narrador extradiegético, o leitor possuirá sempre a mesma informação que o investigador principal, Adam Blake. Através deste procedimento, a obra não torna o leitor um par do narrador-investigador-autor — como acontece nas outras duas ficções policiais artísticas metatextuais da presente análise — mas coloca-o no papel do

[687] Lauc 2014: https://literaturapolicial.com/2014/11/24/um-trovador-perdido-no-tempo/.

[688] No português europeu: inspetor da polícia.

[689] "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O trovador" (por cortesia do autor, sem numeração de páginas).

investigador exterior à obra, igual aos leitores da ficção policial clássica. A narrativa extradiegética torna a obra um romance policial clássico por não oferecer dialogação entre aspetos, portanto, na obra não existe discussão entre versões e visões. Por conseguinte, para nós, *O trovador*, deste ponto de vista, é uma ficção policial clássica que no seu desfecho procura estabelecer uma afirmação, tenta oferecer, através da ficção, uma revelação sobre um passado ambíguo e duvidoso.

Junto da personagem principal *hard-boiled* e do narrador extradiegético clássico, o espaço físico do enredo também caracteriza a obra como um romance policial híbrido. A cidade recentemente fundada cujo nome, "Londrina, [é] o nome gentílico das filhas de Londres, a mais brilhante das jóias que engastaram na obra assim selada pela companhia de terras"[690], aparece como uma pequena povoação com personagens, locais e estrutura provinciais, parecidos com o espaço físico dos policiais clássicos[691], mas ao mesmo tempo mostra-se uma futura grande cidade movimentada e desenvolvida. Londrina, portanto, manifesta a transição entre a vila provinciana e a futura metrópole, sendo esta última o espaço físico dos romances policiais *hard-boiled*. A sociedade representada pela obra manifesta igualmente este hibridismo genérico através da amalgamação de diferentes culturas, nações, línguas, tradições oriundas tanto de lugares pequenos, fechados e pouco desenvolvidos como de metrópoles cultural, social e economicamente avançadas.

Resumindo, a obra de Garcia Lopes apresenta um género policial em que, a vários níveis, enfrentamos uma miscigenação do romance policial clássico e do *hard-boiled*. Ao nível da caracterização e do papel do protagonista, descobrimos uma figura investigador-intelectual híbrida, tanto como a respeito do espaço físico apresentado. No entanto, ao nível da narrativa revela-se uma diegese fiel à vertente clássica, conforme a índole afirmativa e arbitrária desta.

IV.4.2.2. Romance realista: descrição paisagística e caracterização pessoal

De acordo com a observação dos críticos do romance, Marilu Martens Oliveira e Antonio Roberto Esteves, nas descrições paisagísticas da obra "nota-se a natureza selvagem, agressiva, inóspita instigando a maioria das pessoas a reagirem de acordo com ela, a exemplo dos romances realistas e naturalistas: um certo determinismo, homem fruto do meio"[692]. O realismo e, de acordo com os críticos, o naturalismo empregados nas descrições paisagísticas e na representação pessoal

[690] Lopes 2014: 203.

[691] Veja-se a vida de campo representada por várias obras de Agatha Christie com uma sociedade fechada e marcada por provincianismos.

[692] Oliveira-Esteves 2018: 42.

associam a obra ao romance realista do século XIX. Em ambos os casos, a interação entre homem e natureza ou o seu meio ambiente físico não se reduz a uma decoração visual com o simples propósito da distração do leitor. Ao contrário, o paisagismo literário alegoriza as reflexões do ser humano sobre a sua própria existência, e não só no sentido físico, mas mental, emocional e intelectualmente também. Em *O trovador*, destaca Jardel Dias Cavalcanti,

> "Rodrigo lança mão de descrições minuciosas do espaço físico e da presença humana em relação com esse espaço, reproduzindo a sensação causada pelo cheiro da terra, pelo calor, pelas chuvas, pelo odor das bebidas, cigarro e perfume das mulheres, pela imagem da rusticidade das matas virgens, pelo vento e pela cor do solo. Mas esses elementos jamais se estruturam apenas como simples pano de fundo para os personagens terem chão ou como material enfadonho e descartável. Ao contrário, interagem com as sensações vividas pelos personagens, seu estado de alma, seu dinamismo na trama"[693].

Como o crítico observa, a representação da paisagem desempenha a função de exibir a simbiose entre a consciência humana e o seu meio ambiente. A nosso ver, as duas observações, a de Oliveira-Esteves e a de Cavalcanti, sublinham os dois lados opostos da função da descrição paisagística na obra: a natureza está em constante interação com o espírito do homem, mas este homem, ao mesmo tempo, é determinado pela natureza que o rodeia, pelo seu meio ambiente. A descrição paisagística, por conseguinte, no romance de Rodrigo Garcia Lopes desempenha a função de uma dependência mútua de homem e natureza numa época, nos anos 1930, em que o ser humano tenta dominar aquele meio ambiente sem o qual a sua existência seria impossível. Nos três excertos a seguir apresentaremos a função da presença imanente da natureza na ação do ser humano.

Na cena em que Adam Blake chega ao Brasil com Lord Lovat, o escocês conhece imediatamente os notáveis de Londrina. Um deles, o russo Alexandre Razgulaeff, inicia uma conversa com o tradutor em que toca o tema do passado sombrio de Blake em África:

> "— O senhor também passou pela Sudan Plantations, não?
> Blake franziu os olhos entre a fumaça e olhou para Lovat, que parecia discutir com Garden. Razgulaeff pareceu esperar um comentário de Blake. Como ele não veio, o russo prosseguiu:
> — Bem, se precisar de qualquer coisa, estamos à disposição.
> — Obrigado pela cortesia, senhor Razgulaeff.
> Uma aragem fria soprou da mata ao lado da pista. Um trovão ecoou no fundo do céu.
> — Parece que vem tempestade por aí — anunciou o russo"[694].

O ar começa a ficar tenso entre os dois homens, Blake e Razguaeff, o que é refletido pela tempestade provisional do texto. A natureza tormentosa em que estas duas figuras importantes da obra se conhecem prevê a sua futura relação conturbada.

---

[693] Cavalcanti 2014: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4070&titulo=O_Tro).

[694] Lopes 2014: 42.

O segundo exemplo é um excerto da cena em que Blake, depois de ter sofrido uma pancada na nuca e desmaiado na casa da cafetina Lorinda, alguns dias depois se encontra no meio da mata. Começa a recuperar os sentidos e olha à sua volta:

> "[u]ma escuridão asfixiava a luz da manhã no interior da mata. Por toda parte, labirintos de galhos, parcialmente engolidos pela fumaça da evaporação acelerada da espessa camada de húmus. Figueiras gigantescas, perobas, cedros, guapuruvus e paus-d'alho se impunham na vegetação, sendo agarrados por todos os lados por musgos e cipós da grossura de pulsos humanos. Rendas de raízes aéreas oscilavam suspensas no negrume, estrangulando as árvores, compondo um véu extenso que parecia unir a selva sob a penumbra úmida. O solo parecia se mexer com o movimento subterrâneo de milhares de formigas e cupins. A umidade opressiva era composta de odores malcheirosos de decomposição de cascas, folhas, frutas, troncos e carcaças de animais. As sombras da mata virgem assumiam formatos assustadores. Os gritos desesperados dos macacos agarravam o ar e se uniam à massa ensurdecedora e compacta que vinha do exército de cigarras e besouros, ecoando dentro da floresta.
> Sob uma nuvem de mosquitos, o escocês olhou para o peito e viu a roupa suja de lama endurecida"[695].

O retrato minucioso da selva, à primeira vista, é representado da perspetiva do protagonista que está deitado no chão e acabou de começar a recuperar os sentidos. No entanto, o seu estado físico e psíquico não permitem esta observação minuciosamente detalhada porque isto exigiria uma visão completa, movimentação da cabeça e do corpo e uma disposição mental pronta para conseguir estudar a natureza com tamanha atenção. Consequentemente, a perspetiva desta representação paisagística só poderá ser a do narrador que observa a mata ao redor de Blake e descreve-a conforme o estado físico e mental do protagonista. A adjetivação, a grande parte dos sintagmas descritivos revelam os últimos acontecimentos do enredo, antes de Blake se encontrar na selva desmaiado: "asfixiava", "labirintos", "fumaça", "engolidos", "agarrados", "negrume", "estrangulando", "penumbra húmida", "movimento subterrâneo", "umidade opressiva", "odores malcheirosos de decomposição", "gritos desesperados", "massa ensurdecedora"[696]. No bar penumbroso de fumaça asfixiante da casa da cafetina acontece um crime que Blake conhece só depois de ter voltado para a cidade. Mas aqui já tem suspeitas de acontecimentos agressivos representados pelas palavras de agarrado, estrangulado, gritos desesperados. O ambiente agreste, mal-iluminado, insano e perigoso para o protagonista poderá ser tanto o bordel de Lorinda como a mata verde e densa. A interligação dos dois ambientes simbólicos, o da mata e o da casa de tolerância, representa a simbiose acima referida entre o espaço natural e o construído pelo homem. No âmbito do romance, os dois ambientes completam-se de tal maneira que expressam a impossibilidade da exclusão de um dos dois.

---

[695] Lopes 2014: 117.

[696] Idem: 117.

O terceiro excerto cita a última descrição paisagística não só sobre a cidade de Londrina, mas também o último relato ambiental do romance. O escocês, depois de ter investigado os crimes, passeia pela última vez pela cidade e observa-a com os olhos de um forasteiro que está a apanhar em flagrante o momento de abertura de uma pequena cidade ao desenvolvimento e crescimento:

> "[o] escocês dirigia devagar e via, pela última vez, as ruas da jovem cidade apinhadas naquele começo de noite. Amanhã elas seriam passado. Funcionários das lojas faziam um grande barulho ao cerrarem as portas de aço de correr dos poucos estabelecimentos iluminados daquele trecho da avenida. Sob o familiar zunido e o chiar metálico das serrarias espalhadas pela cidade, sitiantes que vinham da Wartha, do Heimtal ou de Nova Danzig vender seus produtos e fazer compras voltavam para suas propriedades. As lâmpadas exibiam seu amarelo débil e mortiço, suspensas sobre algumas casas de comércio como um rosário encravado na noite da fronteira. De alguns estabelecimentos escapavam sons de locutores de rádio, em estações distintas, trazendo notícias recentes e as canções e sucessos da hora. A notícia de que naquele fim de novembro de 1936 o governo nazista abolira 2 mil obras escritas por judeus passaria como uma informação de um mundo muito distante. Alemanha e Japão haviam assinado um pacto contra a ameaça do comunismo. Mas tudo o que havia naquele trecho de rua eram alguns sujeitos mal-encarados batendo boca diante do Eldorado com um inspetor de quarteirão. A qualquer hora do dia ou da noite, por muitos anos ainda, seria possível contemplar as caravanas de compradores e migrantes desembarcando de paus de arara ou na estação de trem, vindos de Minas ou do Nordeste, arrastando suas tralhas pelo poeirão da avenida, rumo a uma vida nova. Todos vindo engrossar a frente pioneira. O sonho da Terra Prometida, da nova Califórnia, ainda estava vivo. A vida corria naquele lugar, como se só o presente existisse, persistente como água numa rocha, fluindo como o dinheiro e as esperanças. Um lugar para onde, durante muito tempo ainda, correriam o suor, a coragem e os mais estranhos sonhos humanos"[697].

O retrato da cidade fecha a linha das descrições ambientais do romance e emoldura a linha dos acontecimentos em terra brasileira. A chegada de Blake e Lord Lovat inicia um paisagismo literário exuberante que demonstra a força da natureza, ao passo que esta última imagem sobre Londrina já representa uma construção humana em vias de desenvolvimento, industrialização e crescimento. Em simultâneo com a transposição da ênfase da natureza para o ambiente construído, o narrador situa a cidade não somente no mapa do Brasil, mas no *mapa mundi*. Designa o seu lugar prevendo a sua própria história: uma cidade recentemente fundada no meio da mata brasileira em crescimento radical. Os seus habitantes são todos imigrantes internos e estrangeiros, brasileiros, europeus e asiáticos, formando os predecessores fundadores da futura urbe. Só duas frases ouvidas das notícias radiofónicas colocam Londrina no contexto histórico dos anos 1930, aquando a Alemanha aboliu duas mil obras de autores judeus e depois assinou o acordo com o Japão de lutarem contra o comunismo. A política atual desta pequena cidade do Sul do Brasil, por enquanto, não interfere na vida dos seus habitantes uma vez que estes estão ocupados com a sua própria existência, com criar as

[697] Lopes 2014: 398-399.

condições da sua vida. Não se inteiram das ocorrências narradas pela obra: das corrupções da empresa inglesa relacionados com o rei de Inglaterra e das consequências dos acontecimentos em solo brasileiro para o Império Britânico. Os habitantes de Londrina preocupam-se com a realização do seu grande sonho: chegar à Terra Prometida, edificar a Nova Califórnia. A descrição ambiental da cidade revela a contradição fundamental desta ficção: a pequena cidade brasileira desempenhou um papel essencial na história europeia e também mundial, mas perante os seus habitantes-fundadores não deixou perceber a sua própria importância.

No que diz respeito à caracterização das personagens, recorreremos à teoria de György Lukács sobre o envolvimento dos personagens na trama e sobre o relacionamento entre si no romance realista do século XIX. De acordo com o teórico húngaro,

> "[…] personagens emergem e, sem evidenciarem nenhum sentido, submergem novamente, travam relações com os demais e as rompem a seguir. Mas os personagens não estão simplesmente mergulhados nesse devir e perecer alheios ao sentido, que precede aos homens e a eles sobrevive. Para além dos acontecimentos ou da psicologia, ele lhes dá a qualidade própria de sua existência: por mais casual que seja o surgimento de um personagem em termos pragmáticos ou psicológicos, ele emerge de uma continuidade viva e existente, e a atmosfera desse arrastar-se pela corrente de vida singular e única supera a casualidade de sua experiência e o isolamento dos acontecimentos em que figura. A totalidade da vida que a todos sustenta torna-se desse modo algo vivo e dinâmico […]"[698].

Destaca-se a observação sobre a conexão entre cada uma das personagens do romance realista e os outros constituintes da trama: as demais personagens e as unidades do enredo em que estas surgem. Segundo Lukács, por mais aleatória e casual que pareça a emergência das personagens, o seu papel é definido pelo seu encadeamento coerente com os segmentos do enredo. No romance de Rodrigo Garcia Lopes, a entrada de cada personagem na trama acompanha-se por um retrato pormenorizado sobre o aspeto físico, a personalidade e a história pessoal da tal figura. Os componentes desta caracterização encaixam a nova personagem no enredo de modo a imediatamente o conectar, com dinamismo, com os outros constituintes das conexões textuais. A situação imediata das personagens dentro da teia narrativa ajuda o leitor a antecipar o papel da figura em questão sem ficar com ambivalências ou incertezas. O narrador de *O trovador*, portanto, é um relator fiel à sua palavra, um típico narrador do romance realista do século XIX.

A caracterização de Adam Blake a entrar na trama traz uma descrição que faz o leitor formar suspeitas sobre o passado atribulado deste:

> "[n]ascido em Inverness, 1,80 de altura, Blake tinha 30 anos e muitos de seus cabelos ruivos já grisalhavam nas têmporas. Magro, ombros largos, trajava elegante terno marrom de tweed e trazia

[698] Lukács 2007: 132.

> nas mãos um chapéu de feltro fedora, da mesma cor. Tinha olhos cinza-claros penetrantes, nariz reto, rosto longo e liso"[699].

Sabe-se então que o escocês, que acaba de entrar em cena, apesar de ser bastante jovem, já tem cabelos grisalhos o que deixa prever um caráter com um passado provavelmente complicado. Pelo seu vestuário pertence à classe média, e pelo seu olhar suspeita-se de um caráter esperto, perspicaz com boa capacidade de observação. O seu apelido, Blake, para o leitor-modelo[700] de Eco, alude ao poeta William Blake do século XVIII como o próprio escritor assume na sua entrevista a Sawitzki: "Blake tem sobrenome de poeta famoso, é escocês, tem 30 anos, fala 11 línguas, é um homem do mundo, culto, sem ser pedante, e alguém obstinado pela verdade. É um homem que está saindo de um período turbulento e a investigação é um rito de passagem para ele, como se verá"[701]. O poeta-pintor visionário inconformista do século XVIII criticou a monarquia inglesa em várias das suas obras[702] e também se opôs à autoridade opressiva da Igreja e do Estado. Pretendeu construir o seu próprio sistema com base das suas visões sobre formas de estado e desobediência civil do ser humano[703]. Portanto, serve como modelo literário para a construção da figura de Adam Blake que, para o final do romance, ganha uma visão crítica sobre o Império Britânico cujos interesses, em princípio, foi representar para o Brasil. Ao mesmo tempo, torna-se crítico de todas as autoridades representadas corruptas pelo romance. Resumindo, o nome, o aspeto físico e a personagem descritos na entrada de Adam Blake deixam o leitor prever o seu perfil que, no decorrer da leitura, se torna ainda mais minucioso, mas sempre fiel à sua imagem traçada no início do romance.

A apresentação do delegado, Ubirajara Silva, antecipa a figura típica do investigador oficial dos romances policiais[704]. Quando aparece em cena,

> "[o] que mais se destacava no delegado de polícia era a barriga, em forma de barril. Silva era de meia-idade e calvo. Sua face dura ostentava um vasto bigode. Exímio atirador, conhecido como «olhos de águia» pelos colegas, fora transferido para Londrina depois de trabalhar na Delegacia de

[699] Lopes 2014. 16.

[700] Vide Eco 1980: 80.

[701] "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O trovador" (por cortesia do autor, sem numeração de páginas).

[702] The French Revolution (1791), Visions of the Daughters of Albion (1793), Europe, a Prophecy (1794): https://poets.org/poet/william-blake.

[703] Vide https://poets.org/poet/william-blake.

[704] É uma figura híbrida apresentando feições quer do policial clássico, sendo a figura secundária, complementar ao lado do detetive amador ajudando-o no trabalho, quer do *hard-boiled* sendo uma figura, em alguns casos, até rude, fisicamente pouco atraente, com capacidades profissionais limitadas.

> Polícia de Costumes e Segurança Pública, em Curitiba. Pouco mais de um ano antes era o xerife da cidade e, comentava-se, um homem com ambições políticas"[705].

A apresentação física do representante da execução da lei em Londrina reduz-se à descrição da sua gordura, calvície e tamanho do bigode, três características que o designam como uma figura fisicamente pouco atraente. A sua única qualidade profissional resume-se em usar bem a arma. Pelo currículo, tem experiência na área da segurança pública, mas sabe-se que tem pretensões mais ambiciosas do que o posto em que de momento se encontra. O seu caráter fundamentalmente positivo no romance exibe-se na caracterização acima citada: as suas capacidades limitadas como profissional não permitem que consiga desempenhar o papel principal na investigação, mas situam-no no lado honesto o que, um dia, provavelmente lhe permitirá a realização das suas ambições políticas.

Quase todas as personagens do romance correspondem, ao longo de toda a obra, à sua apresentação inicial. São caracteres estáticos, estáveis que condizem com a imagem formada sobre eles no momento do seu surgimento na trama. Esta estabilidade das personagens e do caráter das figuras não deixa que, de acordo com a observação de Lukács, apareçam na obra como indivíduos isolados. As suas características, feições e ações transformam-nos em elementos entrelaçados que contribuem para a arquitetura da obra.

A única exceção a esta constatação é a figura do criminoso, Eric Nussbaum. O contabilista da empresa, um dos três funcionários da Paraná Plantations que desapareceram em circunstâncias suspeitas e, como se descobre no desfecho, o próprio trovador, só aparece na página 368 das 404 páginas do romance. Até a narrativa chegar à sua identificação e apresentação, o leitor adquirirá várias informações sobre o seu caráter e os seus feitos através das opiniões e comentários dos seus colegas e conhecidos. Primeiro, é apresentado por Lovat a Blake, durante a sua viagem ao Brasil:

> "Nussbaum é um homem de confiança. Tem nos ajudado a atrair muitos europeus para imigrar para nossas terras. Ele foi de grande valia no projeto dos curdos junto à Liga das Nações. […] Foi ele quem coordenou o estudo econômico do Comitê Nansen, que defendia a transferência dos curdos do norte do Iraque para o norte do Paraná — explicou Lovat. — Conduziu as negociações com discrição"[706].

Descreve-se aqui um homem com qualidades, inteligente e esperto que trabalhou não só pelo bem da empresa, mas para dar apoio aos refugiados iraquianos também. No entanto, ao longo da narrativa, a sua figura ganhará feições contraditórias. Os seus ex-colegas acham-no um homem sério mas com

[705] Lopes 2014: 77.

[706] Idem: 27.

um certo tipo de humor: "— O seu Nussbaum, por exemplo, era um sujeito engraçado. […] Tinha aquele jeito sério e quieto dele, mas às vezes soltava umas boas. Esta foi ele que me contou. Vou fazer como ele fez — falou Fonseca, agora exagerando numa imitação do sotaque alemão"[707]. Mas existem opiniões que o descrevem como uma figura negativa com uma atitude hostil e violenta em situações desfavoráveis. Razgulaeff articula a sua opinião sobre o contabilista quando Blake lhe pede informações sobre o montante que o russo devia a Nussbaum: "eu não gostava nem um pouco de Nussbaum. Era um homem vaidoso, maquiavélico, que se achava melhor que todo mundo"[708]. O suspense acentuado acerca da figura do criminoso completa-se com descrições de figuras episódicas sobre as quais Blake e o leitor só no final da narrativa virão a saber que, debaixo de máscaras e disfarces, apresentam o contabilista. "Numa das mesas de jogo, Blake reparou num homem de óculos cujas lentes grossas deixavam seus olhos com um tamanho descomunal, com uma barba enorme que lhe caía como uma gravata e que fumava um charuto com pose de comendador"[709]. O homem de óculos aparece na casa de Lorinda, junto de uma mesa de jogar quando Lord Lovat e o seu ajudante vão pela primeira vez fazer um inquérito à proprietária. A sua segunda entrada como homem disfarçado acontece num outro breve episódio, na loja de ferragens, sob o nome de barão von Drachenfelz:

> "[j]á chegava ao caixa quando recuou o corpo para dar passagem a um atendente e um senhor bastante magro. […] O velho agora estava atrás do funcionário, que lhe mostrava alguns produtos. Era um homem de barba branca e espessa, usava chapéu, óculos escuros e uma bengala de castão dourado. Blake franziu a testa. O homem olhou para Blake por cima dos óculos e o cumprimentou com um gesto curto de cabeça.
> […]
> — Quem era aquele senhor que acaba de sair? Parece que o conheço de algum lugar.
> — Ah, o barão Von Drachenfelz? Chegou a Rolândia não faz muito tempo"[710].

A barba e os óculos grandes aparecem como elementos unificadores das três personagens que Blake também consegue, ainda sem consciência disso, identificar. O seu terceiro encontro já lhe revelará a verdadeira identidade do criminoso que, durante muito tempo, conseguiu enganar a única personagem da obra que, afinal, percebeu a sua obra criminosa:

[707] Lopes 2014: 132.

[708] Idem: 322.

[709] Idem: 109.

[710] Idem: 220-221.

> "Blake girou e viu um homem magro, cerca de 50 anos, terno preto, rosto comprido. Tinha bigodes que formavam duas aspas negras sob as narinas e lábios muito finos, como duas cicatrizes. Os olhos eram pintados de branco. Ele estava plantado de pernas abertas, usava óculos de aros finos dourados e tinha uma arma na mão direita, apontada para o tradutor"[711].

A revelação longamente preparada do trovador-criminoso respeita as regras da narrativa policial quer clássica quer *hard-boiled*, aplicando um suspense acentuado. Mesmo assim, no que diz respeito à nossa observação sobre a caracterização das personagens conforme os atributos do romance realista, concluímos que a apresentação da figura do criminoso também corresponde à regra estabelecida por Lukács. O caráter de Nussbaum arquiteta-se através de fragmentos distribuídos pela obra, mas todos os elementos da sua figura se encaixam naquela continuidade dinâmica que produz a coerência do seu caráter, a nosso ver, mais complexo e intelectual e emocionalmente mais contraditório da obra.

IV.4.2.3. O romance histórico

O trovador, entre as três obras do *corpus* da nossa análise, mostra-se a única que apresenta características do policial histórico e do artístico de maneira a conseguir harmonizar todos os constituintes dos dois grandes grupos temáticos. Ponderamos essencial a análise dos aspetos históricos também uma vez que, como veremos na conclusão da presente análise, permitem, tal como os aspetos artísticos, a investigação da questão da centralidade e periferia ou, por outras palavras, a autodeterminação e autoclassificação da cultura, sociedade e pensamento históricos brasileiros.

Nas literaturas latino-americanas o romance histórico e, próxima do género, a ficção histórica policial[712], têm sofrido alterações essenciais a nível das temáticas representadas e do modo como a ficção aborda as questões da história. O pesquisador brasileiro do romance histórico, Antônio R. Esteves, procura as razões do fenómeno indicando, primeiro, a busca da identidade como temática concorrida:

> "[p]ode-se dizer que a questão da identidade tem sido, ao longo do tempo, um tema recorrente nas literaturas latino-americanas, incluindo a brasileira. Nos últimos tempos, entretanto, tal preocupação vem associada a outro elemento: a utilização da história como elemento passível de transformar-se em ficção. A busca de uma identidade possível, discursiva evidentemente, passa pela releitura da história hegemônica que aparece, em geral, parodiada ou carnavalizada, numa verdadeira sinfonia em

[711] Lopes 2014: 368.

[712] Vide Capítulo II.

> que se podem vislumbrar diversas vozes concomitantes. São vozes tidas durante muito tempo como dissonantes que, agora juntas, tentam oferecer uma imagem mais ampla dessa múltipla realidade"[713].

A imagem autorreflexiva construída pela literatura contemporânea apresenta-se, portanto, através de um discurso heterogéneo onde a ficção não pretenderá moderar e harmonizar as incongruências oriundas das vozes diferentes e até contraditórias e dissonantes. Antes pelo contrário, apresenta-as na sua constituição complexa através da parodização, ironização e carnavalização das visões históricas excludentes dos elementos considerados inconvenientes e discrepantes pela historiografia. Esteves, para além disso, refere a dialogação entre textos históricos e ficcionais do século XIX e a ficção histórica contemporânea[714]. O pesquisador brasileiro fala sobre a obra de Dalton Trevisan e Assis Brasil para chegar a tais conclusões que consideramos relevantes no que diz respeito a *O trovador* também:

> "tanto a narrativa de Trevisan quanto a de Assis Brasil estão permeadas por uma minuciosa reconstituição histórica, tão cheia de detalhes que muitas vezes se aproxima de reconstituição arqueológica comum nos romances do final do século XIX. Por outro lado, elas mantêm um claro diálogo com uma enorme quantidade de textos históricos e literários, num tom altamente paródico e carnavalizado"[715].

Destacamos a referência à representação pormenorizada dos elementos constituintes das atmosferas remotas, tão essencial do romance de Rodrigo Garcia Lopes também, como apresentámos na análise do cunho realista da obra. Os detalhes representativos sobre o passado histórico interligam a obra não só à época retratada, mas também aos documentos históricos (registos, atos, cartas, depoimentos, análises estatísticas, manuscritos etc.) cuja função é manter vivo o conhecimento que a memória histórica coletiva e individual guarda sobre o passado. No entanto, a ficção histórica de Rodrigo Garcia Lopes não tentará exibir-se como um retrato histórico verídico, plausível ou verosímil. Apresenta, como veremos, a sua própria versão sobre a história mais remota de Londrina em que se exibe uma cidade que nunca existiu, mesmo assim, a sua versão oferece fortes referências não só à época descrita pela obra, mas também interliga a história heróica e contraditória de Londrina a um presente criticado através da observação do passado.

O aspeto da representação histórica oferece um distanciamento assegurado ao leitor uma vez que o narrador se reflete sobre os acontecimentos criando um afastamento espacial e temporal entre o leitor e a época narrada. No entanto, a nosso ver, o distanciamento narrativo não garante uma

[713] Esteves 2007: 121.

[714] Vide Esteves 2008: 56.

[715] Esteves 2008: 56.

abordagem imperturbável da tal época histórica ficcionalizada. A ficção histórica exibe-se como uma representação ambivalente uma vez que a prosa orienta a leitura de maneira a descobrirem-se as alusões ao presente da época da edição da obra. Estas insinuações narrativas corroem a sensação de segurança que o afastamento espacial e temporal, em princípio, oferece. Como Marilu Martens Oliveira revela: "a ficção, por meio da recriação livre de fatos históricos, alerta para o que houve, mostra as diferentes facetas dos acontecimentos e dos sujeitos neles envolvidos. Leva o leitor ingênuo (ou distraído) a dar mais atento e a questionar seu presente, via observação do passado"[716]. Por conseguinte, o questionamento do presente nunca poderá coexistir com a sensação de segurança baseada no distanciamento histórico da atitude de leitura.

Por último, Esteves identifica a recuperação da memória coletiva como motivo próprio da ficção histórica. Para o ensaísta, a ficcionalização literária do passado abre caminhos para a individualização das leituras históricas e para a admissão de discurso entre alternativas paralelamente existentes sobre o passado coletivo. De acordo com o teórico, o romance histórico é

> "uma forma essencial de recuperação da memória coletiva, além de fonte de aprofundamento da liberdade. Isso possibilita ao leitor a compreensão de que as ações humanas no tempo e no espaço podem ser registradas sob diferentes formas, corroborando o ponto de vista contemporâneo de enxergar a própria história como um conjunto de verdades diferentes e não necessariamente excludentes"[717].

A obra de Rodrigo Garcia Lopes adapta todos os componentes descritos pelos ensaístas acima referidos. A sua prosa sobre os anos 1930, época da neocolonização e fundação de várias cidades do estado de Paraná, busca uma releitura do passado oferecendo a possibilidade de formar uma imagem autorreflexiva não hegemónica. Os oitenta anos de distanciamento temporal entre a época da concepção do romance e o período histórico nele descrito, por um lado, desvendam uma etapa histórica pouco representada pela literatura brasileira oferecendo uma aproximação do próprio passado para o leitor brasileiro e uma elaboração de uma imagem sobre uma parte do país e a sua história para o leitor estrangeiro ou ingénuo que tem pouco conhecimento sobre o tema. Mas a apresentação do passado não se fecha num texto hermeticamente encerrado sobre a história. As suas alusões históricas permitem a todos os leitores construir uma imagem complexa em que interfere tanto o passado trovado como as infiltrações deste passado plurifacetado no presente.

[716] Oliveira 2020: 225.

[717] Esteves 2008: 61.

Mais adiante[718] analisaremos esta representação histórica complexa centrando-nos em dois focos narrativos híbridos a nível da ficção e historicidade: a miscigenação das figuras históricas e dos acontecimentos históricos.

IV.4.2.4. Uma forma narrativa tradicional

O Trovador, de acordo com a nossa observação, não apresenta uma narrativa autorreflexiva, característica narratológica elementar dos outros dois policiais artísticos da presente análise. A narração extradiegética da obra produz uma perspetiva narratorial em que falta o discurso autoanalítico, portanto, a discursividade histórica, um dos tópicos essenciais da obra, não se configura através da formação da possível função autorreferencial do texto. Pelo contrário, curiosamente, é a função expressiva e descritiva da linguagem que constrói a dubitabilidade das afirmações históricas excludentes e que oferece uma alternativa histórica. A nosso ver, a aplicação desta linguagem, em princípio, poderia tornar o romance uma obra que exibe a sua perspetiva histórica como enunciativa, mas o romance de Rodrigo Garcia Lopes não apresenta uma imagem indubitável sobre os acontecimentos históricos por ela retratados. O caráter alternativo da sua visão histórica produz-se através da ficcionalização e da imagetização dos eventos históricos conhecidos ou facilmente exploráveis e identificáveis. A obra, através deste gesto textual, chama a atenção para o facto de que esta ficcionalização ou imagetização é um processo legítimo para a alternativização da observação histórica e que é possível produzir interpretações com a transcrição dos próprios acontecimentos, não somente oferecendo uma alternativa para a interpretação dos eventos documentados. Demonstra que o leitor entra no espaço literário que se afasta do reconhecimento incondicional até dos factos evidenciados afirmando que nem estes factos poderão ser considerados como inquestionáveis, mas são o registo das observações do ser humano contemporâneo ou posterior da época representada. Portanto, a obra explora a atitude da própria observação histórica avisando que a visão é sempre transponível e a literatura consegue concluir esta transposição ou crítica histórica através dos seus meios ficcionalizadores e imagéticos.

[718] Vide o ponto IV.4.3.

IV.4.3. Ficção e historicidade

A obra inicia-se com uma "Nota de autor"[719] sobre a possível semelhança entre pessoas e eventos do romance existentes e verídicos: "Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com nomes, datas, eventos e pessoas reais, vivas ou mortas, é mera coincidência"[720]. De acordo com a frase de abertura, a narrativa nega qualquer analogia com entidades históricas. A afirmação, a nosso ver, poderá ganhar diferentes interpretações até contraditórias. Primeiro, a tal "Nota de autor" usa-se, na maioria dos casos, para o escritor se defender das acusações de revelar e/ou inventar informações comprometedoras sobre pessoas vivas ou mortas ou da falsificação da história. No entanto, o leitor, depois de ter conhecido a obra, perceberá que as duas frases iniciais não servem para qualquer autodefesa artística, mas poderão ser abordadas de diferentes maneiras. Segundo, poderá ganhar uma interpretação irónica uma vez que as personagens históricas, entre elas algumas conhecidas como Edward VIII de Inglaterra, Winston Churchill ou Wallis Simpson, em várias feições correspondem às suas figuras históricas, consequentemente o leitor identifica-as com as personagens históricas evocadas pelas figuras ficcionais. Em terceiro lugar, e contraditoriamente, as frases iniciais sublinham o cunho ficcional do romance já que as características das personagens da obra não correspondem inteiramente às figuras históricas mesmo que as analogias pareçam óbvias. O autor chama a atenção para que a sua própria ficção não visa uma evidente factualidade. Por último, a obra convida o leitor a fazer a sua própria investigação histórica. Dado que aparecem várias personagens históricas e surgem acontecimentos documentados, o leitor-modelo de Eco desempenhará o papel de um investigador histórico procurando as conexões entre as observações do romance e os seus próprios conhecimentos. Este leitor deverá usar as suas capacidades intelectuais para conseguir identificar a função da ficção no tecido dos acontecimentos históricos e perceber o contraste entre a historicidade e a ficção que construirá a nova perspetivação da história do estado de Paraná nos anos 1930. No entanto, o autor, na sua entrevista dada a Marcos Roman, jornalista da Folha de Londrina, "afirma não achar importante situar o leitor sobre o que é ficção e o que é realidade na obra"[721]. Rodrigo Garcia Lopes salienta o procedimento da investigação da narrativa policial — que se assemelha à pesquisa histórica — para explicar a sua preferência pelo género:

[719] Lopes 2014: 5.

[720] Idem: 5.

[721] https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/realidade-e-ficcao-em-debate-927223.html.

> "«[o] romance policial é sempre um jogo e do qual o leitor tem participação ativa na solução do mistério. Diria que 50% do que está ali é fato e 50%, ficção. Há coisas que o leitor poderá pensar que é ficção, quando é fato, e vice-versa. Usei tudo o que contribuísse para a trama, para a autenticidade da reconstituição de época, mas deixo claro que é uma ficção»"[722].

Deste modo, o leitor de Lopes, que não se obriga a equivaler-se ao leitor ideal de Eco, será instigado a reconstruir a época retratada sem ter a necessidade de uma possível diferenciação da ficção e da factualidade. Assumidamente, o propósito do romance foi interligar épocas históricas distantes para assinalar paralelismos nunca antes descobertos, no entanto, possíveis:

> "«[o] desafio era conseguir fundir a história de mistério com a colonização de Londrina ao mesmo tempo. É interessante apontar que o romance tem uma trama paralela importante, que remonta ao tempo dos trovadores, à idade média. O Trovador tenta refletir as contradições e tensões daquele momento histórico, quando a Europa se encaminhava para mais uma guerra. Ele atravessa temas como filologia, questões sociais e de identidade, e traz à tona um capítulo pouco conhecido da História brasileira. Que eu saiba, é o primeiro romance policial que tem como pano de fundo a aventura da colonização no norte do Paraná, especificamente Londrina e Rolândia»"[723].

Destaca-se que a obra evoca duas épocas passadas: primeiro, a época já referida, os anos 1930 no estado de Paraná, segundo, uma era mais bem remota, a Idade Média europeia feudal, mais precisamente os séculos XII e XIII, cuja vida cultura da corte é protagonizada no poema de Arnaut pelo soberano, pela sua esposa e pelo trovador apaixonado pela mulher do monarca. As três personagens do poema interligam as duas etapas históricas com setecentos anos de distância temporal e fazem com que se comuniquem culturas, sociedades e espaços físicos afastados[724]. Entretanto, existe um terceiro tempo evocado pela obra: a época da sua concepção, a segunda década do nosso século, ou, por outras palavras, a nossa contemporaneidade. Como Zenaide Aparecida Negrão observa na sua tese de mestrado,

> "[h]á uma profusão de elementos verdadeiros e instigantes: os conflitos arraigados nos povos que sofreram com as guerras mundiais, a denúncia de corrupção, desmandos, intimidação, lavagem de dinheiro, suborno, chantagem, homicídios, *fatos acontecidos agora e num passado não tão distante* [itálico nosso], uma verdadeira mata intrincada de crimes permeando a sociedade"[725].

---

[722] Lopes apud Roman: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/realidade-e-ficcao-em-debate-927223.html.

[723] Idem.

[724] Como o padre Braun explica a Blake quando este lhe pede informações sobre o poeta medieval: "— O senhor sabe, é preciso diferenciar o que é fato e ficção nessas «Vidas», ainda mais se tratando de um período histórico tão obscuro e cercado de mitos como a Idade Média. / — Claro — disse Blake". Lopes 2014: 216.

[725] Negrão 2018: 40.

O passado não tão remoto e as alusões ao presente da concepção da obra intrometem-se. Negrão destaca os detalhes semelhantes da história interna do país, mas a nosso ver, o ressurgimento periódico da questão do papel que o Brasil desempenha na história, cultura, política, economia mundiais, a sua localização no *mapa mundi*, a sua atribuição à formação da memória da humanidade são questões igualmente tratadas por *O trovador*[726] o que estudaremos mais adiante, relativamente à história da neocolonização do Brasil.

No entanto, na última página, nos "Agradecimentos"[727] que constitui um paratexto genettiano, o autor enumera várias entidades culturais, centros de investigação, ensaístas e escritores que contribuíram para a sua obra:

> "[a]gradeço ainda às funcionárias Célia e Rosângela, do Museu Carlos Weiss (Londrina) e da Biblioteca Pública de Londrina, a Leila Rosa e Marcos Soares do CDPH (UEL) e da biblioteca da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA), John e Virgina Stamler (Iowa City), Larry Bold (Manasota Key), Guiomar de Grammont, Clarice Goulart, Luiza Miranda, Laiane Flores e Lucas Bandeira (Record), bem como a todos os que de alguma forma ajudaram, com suas palavras de incentivo e crítica, a execução e o término deste trabalho"[728].

Os "Agradecimentos", junto com a "Nota de autor", emolduram a narrativa através de um procedimento contraditório. No início, exclui-se qualquer semelhança com a factualidade, quando depois do desfecho, se invoca uma lista de pessoas e entidades profissionais, entre elas historiadores também[729], que contribuíram para a conclusão do trabalho. Através desta estratégia, a obra reconhece as suas próprias referências e relevâncias históricas, geográficas, etc., sublinhando a contradição entre historicidade e ficcionalização na obra. "Nota de autor" e "Agradecimentos", frases de abertura e de fechamento do romance, levantam a questão do posicionamento do paratexto dentro da narrativa. De acordo com Genette[730], os paratextos constituem-se como meios literários através dos quais o leitor consegue identificar o género, antecipar o tema e formar a sua atitude como intérprete. Em *O trovador* surge uma dúvida sobre a situação da "Nota de autor" e "Agradecimentos" dentro do universo da obra: fazem parte das observações do narrador ou entendem-se como advertências de Rodrigo Garcia Lopes? A nosso ver, oferecem uma interpretação narratorial que situa a narrativa no limiar da historicidade e da ficcionalização. As duas advertências contraditórias permitem uma

[726] Adiante analisaremos a questão do centro e periferia históricos, culturais, intelectuais e económicos relativamente ao Brasil.

[727] Lopes 2014: 405.

[728] Idem: 405.

[729] Os pesquisadores Leila Rosa e Marcos Soares da Universidade Estadual de Londrina, entre outros.

[730] Vide Genette 1989: 11.

interpretação que deixa abordar a obra como um memorando sobre os anos 1930 em que história e ficção se completam de uma maneira jocosa, nunca facilitando o trabalho investigativo histórico do leitor.

De acordo com a nossa observação, *O trovador* apresenta esta contradição essencialmente através da fusão de características documentadas e ficcionalizadas sobre personagens históricas e acontecimentos históricos. Na nossa análise, estudaremos separadamente a ficcionalização de figuras e a ainda mais complexa amálgama da facticidade histórica com a concepção ficcional para explorar o processo construtivo que a obra oferece como uma alternativa sobre o passado. A concepção desta alternativa histórico-ficcional construída dentro do género do romance policial exige ao leitor que desempenhe simultaneamente o papel do investigador policial e do histórico também.

A ficcionalização das figuras históricas realiza-se de três maneiras diferentes: através de referências diretas às personagens com nomes, caracterizações pessoais e ações históricas documentadas; através de referências diretas às personagens ficcionalizando-as com anacronismos; por último, através de alusões a personagens históricas com alteração parcial dos seus nomes, dados referentes à sua biografia etc.

As figuras históricas com referências diretas e documentadas aparecem de acordo com a função que desempenham no romance pós-moderno descrita por Negrão:

> "[o]utra característica do romance histórico tradicional rompida pelo autor é a construção dos personagens históricos. Enquanto os heróis, nos romances scottianos eram apresentados como inacessíveis e como aparecem nos compêndios de História, na pós-modernidade eles são, na maioria das vezes, personagens secundárias, seres humanos de carne, osso, qualidades e defeitos, expondo suas fraquezas […]"[731].

Os caracteres documentáveis aparecem na obra com a igual abordagem crítica, representando-os com detalhes descritivos desde a sua aparência física até às suas faculdades e fraquezas humanas, como as outras personagens ficcionais. O narrador vê todas as suas personagens do mesmo ângulo e com igual distanciamento narrativo. A descrição de Edward VIII explícita e declarativa evoca um observador exterior e, ao mesmo tempo, bom conhecedor do caráter apresentado. O retrato físico e a caracterização pessoal do rei evocam a sua figura com uma precisão imagética:

> "[e]m janeiro daquele ano de 1936 Edward Albert Christian George Andrew Patrick David havia assumido o trono britânico, depois da morte de seu pai, George V. Era um homem baixo, magro e elegante. Apesar da jovialidade, bolsas escuras se formavam sob os olhos azuis, denunciando noites de álcool e insônia. A sobrancelha esquerda pendia de modo irregular em relação à direita, o que dava

[731] Negrão 2018: 40.

> a seu rosto de garoto dourado uma expressão de tédio, cansaço e insegurança. Aos 42 anos, o novo rei era um playboy solteirão. Antes de assumir o trono, quando não estava cuidando do Forte ou em alguma de suas viagens imperiais, seus principais esportes eram caçar raposas, cervos e mulheres casadas"[732].

A apresentação fortemente visual do rei corresponde perfeitamente às imagens formadas pelos jornais, livros de história, fotografias, documentos contemporâneos, etc. sobre o príncipe Edward e as alusões à sua vida boémia também são documentadas[733]. O leitor, encontrando esta descrição nas primeiras páginas, enfrenta uma tensão causada pela contradição entre a recentemente lida "Nota do autor" e a figura facilmente identificável do rei inglês. Esta discordância narrativa a nível da informação coloca o leitor imediatamente na posição de duvidar da fidedignidade do texto e obriga-o a começar a desenvolver o seu trabalho de pesquisador, de um observador exterior. A partir deste momento inicial o leitor encontra-se no limbo da interpretação dos elementos do romance como históricos ou ficcionais.

O caráter historicista deste limbo interpretativo procura reforçar-se através da apresentação de várias figuras identificáveis e correspondentes aos seus carateres historicamente documentados como o então parlamentar Winston Churchill[734], a amante do rei Wallis Simpson[735], o sociólogo-antropólogo Claude Lévi-Strauss[736], o político liberal e refugiado Erich Koch-Weser[737], entre outros. A descrição do homem de meia idade corpulento e elegante de Churchill corresponde inteiramente à imagem do famoso político:

> "Winston Churchill, parlamentar da Câmara dos Lordes, um homem corpulento de olhos azuis […]. Os cabelos ralos emolduravam uma cabeça redonda e rosada, que conferia ao homem de 62 anos um aspecto ao mesmo tempo esperto e bonachão. Estava de terno preto. Uma gravata-borboleta enlaçava o pescoço roliço"[738].

---

[732] Lopes 2014: 12.

[733] Descrita com objetividade reticente pela Encyclopedia Britannica: "[h]e soon began to regard the Fort as a refuge from the official world that he increasingly disliked. There he entertained a private circle of friends not drawn from the conventional aristocracy and perhaps better characterized as part of the «high society» of the time." https://www.britannica.com/biography/Edward-VIII.

[734] Vide Lopes 2014: 15.

[735] Idem: 13., 19.

[736] Idem: 133.

[737] Idem: 203.

[738] Lopes 2014: 15.

A entrada da personagem do futuro primeiro-ministro de Grã-Bretanha no enredo, por um lado, prova a perícia histórica do narrador, por outro lado, procura construir um diálogo entre o texto e o conhecimento histórico legitimado para depois, como veremos, poder corroer esta sabedoria erudita.

A apresentação das personagens não ficcionais não se reduz aos comentários detalhados do narrador. Os diálogos trazem, ao lado de relatos, um julgamento crítico sobre as figuras descritas. Os retratos desenhados pelas personagens do romance, ao mesmo tempo, retratam os próprios carateres que expressam as suas opiniões sobre as outras figuras. É o caso de Claude Lévi-Strauss que nos anos 1930 fez a sua pesquisa antropológica sobre os índios da região:

> "— De vez em quando aparecem uns personagens muito curiosos por estas bandas, Blake. Há coisa de um ano recebemos a visita de um jovem belga muito peculiar. […] O nome dele era algo pomposo. […] Lévi-Strauss, Claude Lévi-Strauss. Se apresentou na companhia como antropólogo e professor da Universidade de São Paulo. Moço inteligente e bem-educado. Veio estudar os índios, e estava percorrendo a região a cavalo. Contou que estava escrevendo um livro e ia dedicar um capítulo para nossa zona pioneira. Tinha um português bem razoável. […]
> — Só um doido varrido para achar que pode aprender alguma coisa com esses índios! — gracejou Magrão.
> — Quando foi isso? — quis saber Blake.
> — No ano passado. O moço tinha até umas ideias originais sobre cidades […]. Em todo caso, sujeitinho corajoso, sair por este mundo de floresta. E disse que daqui seguiria para o Mato Grosso. Deve ter passado apuro.
> — Sem dúvida! — exclamou Fonseca. — Outro dia mesmo uns índios coroados armaram uma emboscada para cima dos ucranianos ali em São Jerônimo da Serra. Dizem que estão no direito, que estão em suas terras. De vez em quando encontram umas ossadas por aí.
> — É — sussurrou Razgulaeff, secamente. — Ninguém está seguro em sua própria terra."[739].

Lévi-Strauss percorreu o estado de Paraná em 1935 e pediu ajuda e autorização à Paraná Plantations Lda. para descobrir a região a cavalo[740] e mais tarde concluir os seus ensaios na sua obra *Tristes tropiques* (1955). Na visão dos colonizadores brasileiros e estrangeiros a figura de Lévi-Strauss não ultrapassa a de um jovem inteligente, simpático e um pouco estranho por achar que os índios nativos da região podem ensinar-lhe alguma coisa. O propósito dos factos biográficos e profissionais referidos pelo antropólogo possibilita que a narrativa contraste a atitude arrogante e intolerante do colonizador frente às tribos índios com a devoção intelectual do cientista.

Os três exemplos apresentados colocam o narrador numa posição contraditória: desempenha o papel do intelectual e erudito que conclui o seu trabalho com uma exigência científica, mas, conjuntamente, questiona-se o seu conhecimento de duas maneiras. Primeiro, contrastando os seus

[739] Lopes 2014: 133.

[740] Vide Wilcken 2010: 56-59.

retratos pessoais precisos com a "Nota de autor", segundo, conferindo a construção destes retratos pessoais aos colonizadores, em vários casos, rudes, pouco inteligentes, corruptos e interesseiros. A descrição de figuras históricas e intelectuais concedida às personagens pouco cultas e desinformadas vulgariza o trabalho destas, como é o caso de Claude Lévi-Strauss. A banalização do trabalho científico deste faz com que se apresente uma versão dessacralizadora sobre as observações do antropólogo — que mais tarde se tornaram consagradas — cujo trabalho, ainda no olhar dos seus contemporâneos, se desvaloriza. Resumindo, a ficcionalização através de referências diretas às personagens constitui uma posição narratorial ambivalente: o narrador verifica-se um grande conhecedor das figuras históricas dos anos 1930, mas em vários pontos do texto deixa o leitor questionar os seus factos relatados e abre espaço para abordagens diferentes, até dessacralizantes, das personagens representadas pela obra.

O segundo modo de ficcionalização de figuras históricas baseia-se na aplicação de anacronismos. Descobrimos duas figuras consagradas pela história britânica e/ou mundial cujas biografias apresentadas pela obra trazem elementos que reforçam a ideia de se tratar de caracteres ficcionais. O primeiro é Lord Lovat, um dos fundadores da empresa britânica Companhia de Terras do Norte do Paraná que no ano de 1943 se tornou brasileira[741]. A descrição física e a caracterização pessoal do lorde corresponde à imagem de Simon Fraser, 16th Lord Lovat[742], que nasceu em 1871, portanto, durante os acontecimentos dos anos 1936 teria, realmente, mais de sessenta anos se não tivesse morrido em 1933. A biografia narrada pelo romance de Lopes permite identificar vários elementos da vida do chefe do clã Lovat. A descrição física do lorde segue uma pintura referenciada por livros e documentos históricos[743]:

> "[u]ma pintura a óleo mostrava um homem alto, cerda de 60 anos, vestindo kilt, no melhor costume escocês. Tinha braços longos e mãos grandes. O rosto comprido era dominado por um nariz imponente. Bigodes espessos e grisalhos pendiam sobre os lábios e os cantos da boca, como os de um leão-marinho. Um dos pés se apoiava no degrau de granito. Estava a meio perfil, exibindo um olhar decidido e uma vontade férrea. Esse era Simon Joseph Fraser, décimo quarto chefe dos Fraser de Lovat, um clã tão antigo quanto a ideia de Escócia"[744].

[741] A empresa que no romance se ficcionaliza como Paraná Planatations Lda. hoje em dia continua a funcionar sob o nome de Companhia Melhoramentos Norte do Paraná: http://www.cmnp.com.br/melhoramentos/historia/.

[742] http://clanfraser.org/clan-chiefs/.

[743] A imagem referida: http://clanfraser.org/clan-chiefs/ e https://www.wikiwand.com/en/Simon_Fraser,_14th_Lord_Lovat#/cite_ref-6.

[744] Lopes 2014: 15.

O narrador segue minuciosamente a imagem apresentada pela fotografia em que o lorde aparece nos degraus do seu castelo Beaufort. A biografia do Lord Lovat da trama também corresponde à atividade militar e à carreira profissional do chefe do clã escocês: "[c]ondecorado por bravura na Guerra dos Bôeres e na Primeira Guerra Mundial, era ainda reconhecido engenheiro florestal e um dos maiores proprietários rurais da Inglaterra"[745]. No entanto, a incompatibilidade biográfica da data da sua morte questiona a factualidade da sua figura e incorpora-a exclusivamente no contexto da narrativa literária sobre a neocolonização do Brasil nos meados dos anos 1930. A anacronização da personagem de Lovat é um método provavelmente menos óbvio perante o leitor do que a observação do lorde sobre a cidade de Lovat: "há até uma cidade com o nome de Lovat! – disse o lorde, rindo"[746]. O leitor brasileiro, principalmente paranaense que conhece a história do seu estado — e que, portanto, se torna o leitor-modelo de Eco —, perceberá imediatamente o jogo anacrónico da narrativa uma vez que o distrito de Lovat foi fundado em 1962[747], cerca de três décadas depois da observação do lorde da obra.

A segunda figura ficcionalizada por anacronismos é o professor Emil Levy descrito pelo padre Braun como uma lenda viva dos estudos literários medievais: "— Ah, o velho Levy foi durante anos professor honorário da universidade de Freiburg-im-Breisgau. Homem de memória prodigiosa, eminente dicionarista. […] Emil Levy era um verdadeiro mito no meio acadêmico alemão, autoridade mundial nos estudos provençais"[748]. O padre menciona o nome e o trabalho do professor quando Blake lhe pede informações sobre o poema provençal, o seu autor Arnaut Daniel e a palavra-chave noigandres. O professor Emil Lévy, autor, entre outros, do *Petit dictionnaire provençal-français* (1909) e do *Provenzal Supplement-Wörterbuch* (trabalhou nesta obra desde 1892 até à sua morte)[749], duas obras referidas pelo romance, nunca viveu no Brasil, além deste facto, morreu em 1917 em Freiburg. A narrativa torna o seu caráter na figura-chave do desvendamento do enigma: o tradutor-investigador Blake vai sabendo os detalhes sobre a Operação Noigandres através do velho provençalista. O professor conta-lhe o que ouviu desintencionalmente na noite em que a gerência da empresa britânica e o prefeito da cidade combinaram o negócio ilegal sobre "a madeira do Paraná

[745] Lopes 2014: 16.

[746] Idem: 34.

[747] "Pela lei estadual 4552, de 10-02-1962, é criado o distrito de Lovat e anexado ao município de Umuarama.": https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/umuarama.pdf.

[748] Lopes 2014: 214.

[749] Breve biografia do professor Emil Levy: https://www.deutsche-biographie.de/gnd116966130.html#ndbcontent.

para o partido de Hitler"[750]. Sendo assim, uma personagem inteiramente ficcionalizada a nível de dados da sua biografia encarrega-se da função principal de desvendar os relacionamentos complicados do crime político-financeiro.

Os anacronismos da narrativa, desde os mais insinuantes até aos mais óbvios, continuam a manter o leitor numa posição interpretativa afastada de qualquer atitude histórico-científica. Oferecem-lhe a perspetiva de um observador exterior que aplica uma leitura crítica perante as informações cedidas pelo narrador e que constrói os seus próprios processos investigativos quer sobre os acontecimentos históricos, quer sobre os crimes cometidos.

O terceiro modo da ficcionalização de figuras documentadas é a alusão ao seu caráter, à sua personagem através de alteração parcial dos nomes, de dados referentes às biografias etc. O fotojornalista italiano do romance, Giuseppe Giuliani, saiu da empresa por ter descoberto as corrupções e injustiças cometidas pelos seus administradores. Blake procura-o para obter mais informações sobre os assuntos ilícitos da gerência e o caráter fortemente crítico, enérgico e inquieto do fotógrafo é "calcado no verdadeiro José Juliani, fotógrafo da CTNP"[751] que, pela observação de Marilu Martens Oliveira, "registrou com suas lentes a cidade incipiente"[752]. No texto, a sua figura aparece fortemente transformada e destacada conferindo-lhe o papel do crítico mais árduo das operações ilegais da diretoria da cidade e da empresa. A figura simbólica de um fotógrafo que observa e vigia tudo através das suas lentes e guarda as informações visualmente adquiridas para o futuro encaixa-se perfeitamente no contexto em que Giuliani aparece. Ele opta pela atitude de um observador exterior aos acontecimentos que, depois de ter ganho experiências sombrias no campo observado, decide abandoná-lo e continuar a sua vigilância de fora. A figura da história da cidade de Londrina, José Juliani, unifica-se em perfeita simbiose com a sua figura ficcionalizada pela obra, Giuliani: os dois pretendem deixar como herança as provas visuais e escritas sobre a sua época histórica gloriosa e inglória que definirá o futuro da sua cidade.

A ficcionalização das figuras históricas através dos três modos examinados, a nosso ver, constituirá uma complexa rede de relações entre o texto e as suas referências e alusões históricas. Percebe-se que as personagens que aludem à época histórica, aos anos 1930, ligam a narrativa a este período, mas as constantes discordâncias com os factos históricos afastam o leitor da época representada de tal maneira que se possa ler tanto a crítica da imagem e dos conceitos consagrados

[750] Lopes 2014: 351.

[751] Oliveira 2020: 233.

[752] Idem: 228.

sobre a época da neocolonização como os pontos de ligação entre os anos 30 do século passado e do presente da constituição do texto (e, por enquanto, do presente do leitor nosso contemporâneo).

O segundo grande grupo das estratégias narrativas que servem para construir uma fusão complexa entre a factibilidade histórica e a concepção ficcional descobre-se na ficcionalização de dois focos históricos essenciais da obra: a fundação e crescimento principalmente da cidade de Londrina e em parte do Estado do Paraná e a história da neocolonização do Sul do Brasil centrando-se no envolvimento da empresa Paraná Plantations Lda..

A cidade de Londrina foi fundada em 1934[753], dois anos antes do começo da trama. O seu batizado comemora-se no romance pelas palavras elogiosas do jornalista João Proença: "*[u]m lugar de esperança e sonhos. Um lugar para se começar de novo. Londrina, o nome gentílico das filhas de Londres, a mais brilhante das jóias que engastaram na obra assim selada pela companhia de terras*"[754]. As frases citadas aparecem no jornal Paraná-Norte em que o redator vangloria os novos e "bravos colonizadores [d]esta hinterlândia"[755]. A documentação histórica da escolha do nome da novíssima cidade publica-se, entre outros documentos, no Portal da Prefeitura de Londrina onde se articula a mesma explicação: "[o] nome da cidade é uma alusão e uma homenagem «as filhas de Londres», e foi feita pelo Dr. João Domingues Sampaio, um dos primeiros diretores da Companhia de Terras Norte do Paraná"[756]. A obra destaca fortemente a ligação entre a fundação e o crescimento da cidade relacionados com a atividade da empresa na altura britânica:

> "[a] cidade crescia a olhos vistos. O município já contava com mais de 30 mil habitantes, fato registrado pelo aumento de pensões, pequenas indústrias, lojas, casas comerciais, armazéns de secos e molhados, sorveterias e bares. E, apesar das dificuldades causadas pela crise iniciada em 1929, os esforços diplomáticos e a propaganda da Paraná Plantations estavam funcionando bem: um contingente humano cada vez maior se deslocava para a região. A eficiente propaganda da companhia não atraía apenas trabalhadores honestos e imigrantes ilustres que vinham começar uma nova vida. Golpistas, jagunços, picaretas[757] e pessoas de passado obscuro também buscavam aquela terra onde, como se dizia, «se andava em dinheiro». Havia inúmeras dificuldades naturais a uma cidade plantada na floresta, um lugar que menos de dez anos antes era uma coleção primitiva de casebres. O saneamento básico ainda era precário, e em dias quentes o cheiro do matadouro da cidade pairava no ar. O índice anual de homicídios havia saltado de cinco, em 1933, para vinte, em 1936. Além do mais, os homens usavam armas nas ruas como se fossem pentes. Com os negócios e as cidades sob

[753] https://www.londrina.pr.gov.br/index.php/historia-cidade.

[754] Lopes 2014: 203.

[755] Idem: 203.

[756] https://www.londrina.pr.gov.br/index.php/historia-cidade.

[757] Nota do autor: "Nome que se dava aos corretores que ludibriavam compradores de terras, no norte do Paraná". Lopes 2014: 46.

> sua responsabilidade crescendo dia a dia, o que a companhia menos desejava era propaganda negativa afetando seu empreendimento e afastando compradores em potencial"[758].

A descrição da cidade imita a objetividade e a análise circunspecta de um texto histórico-científico. O excerto procura apresentar-se minuciosamente preciso e exato para dar credibilidade às suas afirmações semelhantemente à apresentação da história oficial da cidade:

> "[p]orém, a grande novidade introduzida pela Companhia e que lhe valeria o «slogan» de «a mais notável obra da colonização que o Brasil já viu» foi a repartição dos terrenos em lotes relativamente pequenos. Os ingleses promoveram, desta forma, uma verdadeira reforma agrária, sem intervenção do Estado, no Norte do Paraná, oferecendo aos trabalhadores sem posses a oportunidade de adquirirem os pequenos lotes, já que as modalidades de pagamento eram adequadas às condições de cada comprador. A Companhia explicitaria a sua política: «Favorecer e dar apoio aos pequenos fazendeiros, sem por isso deixar de levar em consideração aqueles que dispunham de maiores recursos».
>
> Este sistema estimulou muito a concentração da produção – principalmente cafeeira, a explosão demográfica, a expansão de núcleos urbanos e o aparecimento de classes médias rurais. O projeto de colonização, além disto, trouxe outras inovações, como a propaganda em larga escala, transporte gratuito para os colonos, posse das terras em quatro anos, alguma assistência técnica e financeira, levantamento de toda a área e até o mapeamento do solo em algumas zonas"[759].

A construção planeada da cidade alude também à construção e ao crescimento drástico de várias outras cidades brasileiras nos séculos XIX e XX: Belo Horizonte, Aracaju, Goiânia, Brasília, etc. O motivo do planeamento pela perspetiva de pássaro dominando a terra sem se aproximar dela aparece na cena em que Lord Lovat e Adam Blake se aterram em Londrina e o tradutor comenta a sua primeira impressão, ainda aérea, sobre a cidade: "— Lá de cima achei curioso o traçado central da cidade — comentou Blake. — Tem o formato de uma noz, me pareceu. — Um grão torrado de café foi minha verdadeira inspiração — corrigiu o topógrafo […]. Afinal, é no café que jaz nosso futuro"[760]. A imagem da cidade vista de cima e com um distanciamento que não permite uma abordagem íntima, a do ser humano interessado pela terra, gente e natureza, simboliza a atitude arrogante do colono estrangeiro e também nacional que olha para a terra somente como para uma propriedade que serve exclusivamente para o desenvolvimento económico do homem produto da

[758] Lopes 2014: 46-47.

[759] https://www.londrina.pr.gov.br/index.php/historia-cidade.

[760] Lopes 2014: 62. O topógrafo histórico da cidade, Alexandre Razgulaeff, é também personagem ficcionalizada no romance. Pelas informações da página da Prefeitura da cidade, o topógrafo de origem russa "fincou o primeiro marco nas terras onde surgiria Londrina": https://www.londrina.pr.gov.br/index.php/historia-cidade.

civilização. O sociólogo Nelson Dacio Tomazi critica o discurso corrente do século passado que escondeu as consequências negativas desta atitude perspetiva de pássaro:

> "«[…] progresso, civilização, modernidade, colonização racional, ocupação planejada e pacífica, riqueza, cafeicultura, terra roxa, pequena propriedade, 'terra onde se trabalha', pioneirismo etc. É um discurso construído ao longo de todo o século XX, mas principalmente entre os anos 1930 e 1950, procurando criar uma versão, do ponto de vista de quem domina, para o processo de (re)ocupação desta região"[761].

A obra desvenda a parcialidade deste discurso e apresenta o lado sombrio e silenciado do desenvolvimento económico de Londrina e não só, mas o de várias outras cidades fundadas simultaneamente ao longo da linha do comboio: "[u]ma cidade a cada 15 quilômetros. Foi assim com Heimtal, Nova Danzig, Roland, Arapougas, Lovat e Apucarana, rumo a Maringá e ao outro lado do Ivaí, onde temos ainda todo este imenso território […]. — É um projeto de colonização bem ambicioso — disse o tradutor […]"[762]. O comentário de Blake poderá entender-se de duas maneiras: é um elogio ao trabalho que o Império Britânico irá concluir no Sul do Brasil, mas, ao mesmo tempo, pode ser uma observação irónica referindo-se a um processo colonizador que se intromete em grande escala e com avidez na formação de um território histórica, social, cultural, geográfica e economicamente alienígena e distante dele. Em resumo, a fundação e a primeira fase do desenvolvimento de Londrina apresentam-se na sua plena complexidade dando lugar a todas as contrariedades do seu passado.

Segundo a nossa observação, o retrato da cidade é o elemento ficcionalizante mais peculiar na obra uma vez que as referências à história apresentam a maior fidedignidade aos dados e aos documentos históricos. Ou seja, Londrina aparece na obra como uma personagem que desempenha o seu próprio papel, ao contrário das figuras históricas e outros eventos evocados, como veremos adiante. Este motivo peculiar sublinha que *O trovador* de Rodrigo Garcia Lopes é uma homenagem à história da cidade de Londrina. O seu retrato é o único elemento que a narrativa aborda com o distanciamento de um historiador que procura ser o mais fiel possível ao conhecimento adquirido dos arquivos históricos.

O segundo tema histórico em que a narrativa se concentra é um conjunto multifacetado do neocolonialismo concluído pela empresa inglesa, englobando um negócio do rei Edward VIII e a extensão rápida do nazismo na Europa e na América Latina. Apresentaremos a relação entre a

[761] Tomazi apud Oliveira-Esteves 2018: 43.

[762] Lopes 2014: 55.

história e a ficção literária referente ao neocolonialismo e ao que isto engloba sob o mesmo ponto porque os temas tratados estão em contínua conexão e desconexão e centram-se numa questão intrigante: as correlações do Brasil com as grandes potencias mundiais de poder político e económico e a sua (auto)colocação no mapa da política global.

O papel da empresa Paraná Plantations Lda. revela uma discrepância profunda entre a sua consideração por parte do colonizador e por parte do observador da colonização. Lord Lovat, um dos líderes deste processo histórico, vê no trabalho do seu império um ato beneficiador para os dois lados, colonizador e colonizado:

> "a companhia de terras e a ferrovia são uma coisa só. Eis a diferença entre esse empreendimento e as tentativas anteriores. Malha férrea combinada com uma colonização planificada e racional. […] O coronel Barboza Ferraz não quis vender a fazenda dele nem por 15 mil contos de réis! […] Foi melhor assim, pois em seguida compramos terras do governo do Paraná a um preço muito, mas muito baixo. Quando voltei a Londres, reuni alguns sócios e fundamos a companhia. Naquele mesmo ano adquirimos este território selvagem. Foi melhor assim, pois em seguida compramos terras do governo do Paraná a um preço muito, mas muito baixo. Quando voltei a Londres, reuni alguns sócios e fundamos a companhia. Naquele mesmo ano adquirimos este território selvagem. Sabe o que significa comprar 13 mil quilômetros quadrados de floresta pela bagatela de 700 mil libras esterlinas? Quase 20 por cento do estado do Paraná? […] No momento estamos concentrando nossa ação na venda de lotes e na colonização, além da extensão da linha férrea. […] Estamos falando de um empreendimento que oferece oportunidades a todos. Lotes com preços ao alcance do comprador, com estradas, ferrovia e água abundante. Sem falar do que isso significa para a Coroa na atual crise. […] E estamos contribuindo para o progresso de uma região inexplorada. O governo brasileiro nos agradecerá por isso um dia."[763].

O monólogo de Lovat patenteia a atitude ambígua do neocolonialismo onde o colono não só representa os interesses económicos e políticos do seu império, mas ao mesmo tempo acredita sinceramente no benefício que a sua atividade traz para a terra e a gente colonizadas. No entanto, a ambiguidade da sua posição matiza-se mais finamente através do relato de alguns detalhes delicados sobre o modo como a Grã-Bretanha adquiriu as terras férteis do Estado de Paraná. Insinua-se que o governo do Estado entregou as terras aos ingleses em negócio corrupto o que, pelos vistos, é um processo completamente razoável e aceitável por aquele colonizador que ambiciona trazer desenvolvimento económico para a terra.

Relativamente aos benefícios e até à generosidade com que o colono se caracteriza a si próprio, a obra dá um destaque à chamada Operação Triangular[764]:

[763] Lopes 2014: 34-35.

[764] Sobre a Operação Triangular vide Oliveira 2017: 33.

"Lovat viajou bastante pela Europa nos últimos anos, buscando parceiros para atrair colonos para as terras da companhia — explicou Proença. — Funcionou para gente de muitos países, italianos, japoneses… Na Alemanha, os problemas das novas restrições de divisas foram superados através da chamada «operação triangular». Foi um jeito de contornar os obstáculos que todas as pessoas que desejam emigrar da Alemanha para as terras da companhia estão encontrando desde que Hitler assumiu. Sem que o dinheiro saia da Alemanha, no caso dos imigrantes alemães. Há uma série de associações que estão tentando resolver este problema, até por uma questão humanitária. No caso, essa parceria se deu entre a companhia de terras, a Sociedade Sul-Americana e algumas empresas.
— A associação cultural do senhor Günther? — perguntou Blake, sacando a caderneta e uma caneta do bolso.
— Exato. É um órgão semioficial do governo alemão, cuida da colonização alemã na América do Sul. Quem deseja imigrar e se estabelecer aqui compra cartas de terras da companhia. Como o dinheiro não pode sair da Alemanha, a pessoa deposita numa conta vinculada da Paraná Plantations, em Berlim. Com o dinheiro, compra-se aço. A companhia emite uma carta de terra para o imigrante, um título, como garantia de que quando chegarem ao Brasil seus lotes estarão esperando por eles. Em troca, da Alemanha são enviados trilhos, vagões e outros materiais para a construção das pontes e da extensão da ferrovia pelas terras da companhia"[765].

O jornalista João Proença descreve a Operação Triangular a Blake do ponto de vista de um observador exterior aos acontecimentos, como se estivesse a preparar um relatório histórico sobre uma ação económica e humanitária. Blake toma igualmente o papel de um interessado neutro que pretende fazer entrevistas com testemunhas e conhecedores desta ação. O diálogo destacado segue o estilo de uma entrevista histórica que pretende ser objetiva e imparcial. Todavia, um outro diálogo entre Adam Blake e Ernest Günther, colono-fazendeiro e diretor da Sociedade Sul-Americana de Colonização, já mostra a operação triangular numa luz diferente:

"— O que fazemos não é um negócio, meu jovem. É um trabalho humanitário realizado através do que chamamos de operação triangular.
— A operação triangular?
— Creio que lorde Lovat tenha lhe informado como as coisas funcionam. […] A Alemanha envia aço para a construção da ferrovia à companhia e, como pagamento, garantimos lotes para os imigrantes alemães. Agora estamos fazendo isso com refugiados de outros países também. Tem sido uma forma bastante racional de ajudar essas pessoas e estreitar os laços de comunidade, apesar das restrições do nosso governo"[766].

Na perspetiva do rico fazendeiro, imigrante alemão também, o negócio da colonização apresenta feições exclusivamente positivas como se a ação humanitária tivesse sido o principal objetivo dos colonizadores. Günther mostra-se fortemente parcial para com o trabalho da sua associação, e o seu estilo exagerado levanta suspeitas relativamente a qualquer objetivo filantrópico da Sociedade. A

[765] Lopes 2014: 205-206.

[766] Idem: 296.

dubitabilidade do humanismo do colono será nitidamente expressa pela entrevista que Blake irá fazer ao fotojornalista José Giuliani sobre as condições dos imigrantes que chegam através da operação triangular:

> "[e] tem o fato de que muitos desses infelizes que chegam sem ter onde caírem mortos acabam tendo que trabalhar para a companhia, limpam a área onde tentam se estabelecer. Muitos acabam tendo as terras recompradas pela própria companhia, depois. […] A Companhia faz de tudo para camuflar problemas sérios como a violência, os conflitos de terra, a expulsão dos índios e dos posseiros, epidemias, desaparecimentos… […] Isso aqui é um negócio milionário. Há grandes interesses envolvidos. Quem sabe até a dívida externa brasileira"[767].

As condições descritas pelo imigrante italiano estão em forte contradição com a imagem que o diretor da Sociedade forma sobre a operação. Na opinião de Giuliani, a operação tem o objetivo de trazer mão de obra barata ou até gratuita para colonizar a terra. O lado sombrio da colonização do território revela-se perante Blake pelo diálogo em que Giuliani desvenda a reforma agrária que os colonos prometem concluir de acordo com a política de Getúlio Vargas:

> "— […] Se me permite a franqueza, me desagrada o ar esnobe e a arrogância da maioria de vocês, britânicos. Julgam-se os donos do mundo. Vêm para um novo lugar, mas, tão logo atingem o objetivo de explorá-lo até o último veio de ouro, vão embora, em busca de outra vítima. […]
> Blake franziu o cenho, temperou a garganta e disse:
> — Não exagere. Muito brasileiro está ganhando dinheiro com isso. Até outro dia a região aparecia nos mapas como «sertão desconhecido».
> — *Tutto bene,* a companhia faz melhoramentos, mas a que preço?
> — Certo. Mas não se pode negar que está sendo um exemplo de reforma agrária, de acordo com a política de Vargas. Foi o que li. Está dando chance a muita gente que não tem posses de se estabelecer por aqui.
> — Balela — exclamou Giuliani, oscilando os dedos da mão direita. — Mas *che* reforma agrária? Vocês britânicos compraram uma imensa área de mata virgem a preço de banana, numa das terras mais férteis do mundo. Pegaram essas terras griladas valiosíssimas, espantaram índios e posseiros, depois as lotearam, e agora estão revendendo muita coisa bem acima do preço, em muitos casos com mil porcento de lucro. […] Meu jovem, estão vendendo um pedaço do Brasil! Com um monte de terra fertilíssima, floresta e águas. Todo mundo sabe que a companhia está tendo lucros extraordinários. Aonde acha que eles vão parar? No Vaticano? Por que seus conterrâneos chamam isso aqui Eldorado?"[768].

A conversa estrutura-se conforme a dialética entre a tese e a antítese do diálogo platónico, neste caso sobre a ideia do colonialismo. Adam Blake enumera as suas teses sobre as vantagens da exploração da terra brasileira pelos colonos ingleses, mas o jornalista apresenta de ponto em ponto os seus

[767] Lopes 2014: 274-275.

[768] Idem: 276.

argumentos que provam que cada uma das vantagens mencionadas se revelam ilusórias, irreais ou até dissimuladas:

> "[o] que acha que um engenheiro florestal como Lovat, um dos maiores proprietários de terras da Inglaterra e do Brasil, alguém que esteve metido em comissões florestais, um notório representante de capitalistas ingleses, iria fazer aqui? Algodão, senhor Blake? Algodão? Apenas fez o que vocês, ingleses, vêm fazendo há séculos: ganham dinheiro com projetos imobiliários e monopolizam o transporte de pessoas e mercadorias. O governo brasileiro está abrindo os braços e as pernas para os ingleses, como sempre fez…
> Blake meneou a cabeça.
> — O senhor fala da colonização da companhia como se fosse um crime.
> — Acha que não há motivo, meio e oportunidade bastantes?
> — Pelo que entendi, se fosse depender do governo do Paraná, e com toda essa crise mundial, este lugar ainda seria um…
> — Que tal 1.316.500 hectares de mata virgem, quase 20 por cento do estado do Paraná, como motivo? […] Não dou vinte anos para o norte do Paraná estar todo desmatado — continuou Giuliani. — Logo não vai haver mais nada. Como aconteceu no estado de São Paulo.
> — Mas e quanto aos 10 por cento de reserva de cada propriedade que estão nos contratos? — ponderou Blake.
> Giuliani mostrou as palmas das mãos e deu uma risada.
> — Blake, aqui é o Brasil. Ninguém respeita isso. Daí a pressa em formar uma malha ferroviária na região. É preciso escoar a produção.
> — Lovat era um protetor da mata, ele defendia seu uso racional, ele jamais permitiria que…
> — Lovat conseguiu para a Inglaterra a maior quantidade de madeira que ela jamais teve, *capisci*? — disse o italiano. — Ou o senhor não sabia que a sua Inglaterra tem sido a principal compradora da madeira brasileira?
> — Não, eu não sabia.
> — O que está acontecendo no norte do Paraná é uma expropriação privada de um território imenso! E em pequenos lotes fica bem mais fácil e rápido desmatar. Se quer saber mais, a coisa acelerou mesmo depois da visita do príncipe. Pegue os documentos da sua empresa nos últimos seis ou sete anos. Será fácil verificar o quanto foi retirado e comercializado com a exportação de madeira de lei. […] Se pensarmos em madeira como matéria-prima importante em tempos turbulentos… Vê onde estou querendo chegar? Madeira é igual a lenha, carvão, combustível. Usada em fábricas, indústria de aço, armamentos, construção de ferrovias… No caso de uma guerra, acha que Lovat iria ajudar a suprir o Império Britânico com que recurso do Brasil, com algodão?"[769].

Giuliani julga a capitalização da floresta o propósito de Lovat. Blake ainda tenciona defender a missão do seu chefe excluindo a hipótese de se poder descobrir algum intento ilícito, mas o italiano contra-argumenta mencionando que bastarão as condições políticas favoráveis para que o processo colonizador não se limite a usar meios legítimos. No próximo passo do diálogo, Blake menciona a Giuliani o raciocínio das condições económicas desfavoráveis do estado de Paraná para este ser imediatamente criticado e derrubado com dados estatísticos sobre a enorme superfície ocupada pelos ingleses e com a sua prática na exploração radical do solo brasileiro. A regalia que os contratos da

[769] Lopes 2014: 278-280.

venda dos lotes em princípio ofereceriam através da retenção de dez porcento da propriedade será rapidamente abandonada. As condições morais precárias num país onde não se exige o cumprimento dos requisitos estabelecidos num contrato não defendem os interesses dos mais vulneráveis. No ponto culminante do diálogo, Blake usa o seu último argumento tentando definir Lord Lovat como protetor da mata, mas o seu raciocínio será outra vez destituído da sua força arguente: Giuliani informa-o sobre o facto de a Inglaterra ter-se tornado o maior comerciante da madeira do Brasil. Tal comercialização acelerada é explicada por uma futura guerra onde a Grã-Bretanha precisará da madeira do Brasil em grandes quantidades. Neste momento esboça-se perante Blake um outro crime, neste enquadramento, um crime internacional cometido, em parte, pelo Império Britânico contra um país latino-americano expropriando os seus bens naturais. A razão que torna este crime paradoxal é o facto de a Inglaterra andar a concluir uma operação militar para poder defender-se na guerra contra o nazismo, mas o papel sinistro que o rei de Inglaterra desempenha neste processo assombra a ideia da autodefesa justa. Neste ponto do enredo Blake inteira-se da existência de um crime cometido ao nível da política internacional, além dos assassinatos já conhecidos.

O diálogo entre Blake e Giuliani, portanto, estrutura-se contrapondo as teses do inglês e as contrateses do italiano. A conversa oferece a essência das noções e dos conceitos do neocolonialismo de maneira contrastante discutindo de ponto em ponto as dimensões e os aspetos relevantes: as suas razões e consequências históricas, económicas, ambientais, sociais e políticas. O diálogo, por conseguinte, ocupa um lugar peculiar no eixo da factualidade histórica vs. ficcionalidade da obra uma vez que revela uma tipificação dos métodos e processos de qualquer (neo)colonização. Consideramo-lo, por isso, o componente mais relevante que permite a *O trovador* oferecer uma abordagem universal da temática, libertando-o da contextualização restringida exclusivamente aos acontecimentos históricos dos anos 1930.

O último aspeto da nossa análise que revela o entrelaçamento de eventos históricos e de ficcionalidade é a relação entre as instituições colonizadoras e o partido nazi alemão, o Nationalsocialistische Deutsche Arbaiterpartei. Blake descobre vários documentos fortemente comprometedores sobre este relacionamento:

> "[e]ntre rascunhos de formulários, jornais velhos, um calendário de 1935, fichas de filiação com a sigla NSDAP, encontrou uma correspondência entre o Banco Alemão Transatlântico, na cidade de São Paulo, a Sociedade Sul-Americana de Colonização e a Paraná Plantations, que parecia registro de pagamentos e operações de câmbio. Todos os papéis estavam em alemão e terminavam invariavelmente com a saudação *Heil Hitler*. Vários traziam no cabeçalho o timbre de uma suástica com um pinheiro-do-paraná no centro. Blake deu um riso seco e bebeu mais um gole de uísque. Em seguida anotou alguns nomes que foram surgindo dos documentos: empresas como Krupp, Vereingte

> Stahlwerke e IG Farben. Ludwig Aerdelert, Werner Hoffmann, Otto Braun, Helmut Braun, Walter Grämer, Günther, Speiser, Eckstein e Martha Schröeder. Alguns documentos vinham do consulado em Curitiba. Outros, estavam assinados por Otto Braun, do Centro Agrícola"[770].

O fundo histórico do excerto citado é a extensão económico-financeira radical da Alemanha dos anos 1930 na América Latina, continente onde por essa altura surgiram várias filiais do partido nazi alemão[771]. Já na década de 30 do século passado, o Reich podia contar com o apoio ideológico e logístico-financeiro dos regimes latino-americanos na lavagem do dinheiro privado dos judeus ou dos inimigos do regime através do Banco Alemão Transatlântico. A lista encontrada por Blake entre os documentos da Paraná Plantations e da Sociedade Sul-Americana de Colonização apresenta nomes históricos de empresas com fortes ligações ao partido nazi ao lado de nomes fictícios. A empresa Krupp produziu armas para o Reich durante as duas guerras mundiais[772] e a IG Farben produziu o gás Zyklon-B[773]. Entre estes nomes facilmente identificáveis encontram-se alguns de personagens da obra: o padre Helmut Braun com a sua biblioteca notável, Martha Schröeder, aliás Lorinda, a proprietária do bordel de Londrina, e Ernest Günther, o diretor da Sociedade Sul-Americana de Colonização. O encaixe dos nomes históricos entre os fictícios produz um inventário que desenha até visualmente a inclusão da ideologia nazi no território brasileiro recentemente descoberto, ocupado e habitado por colonos nativos e estrangeiros. A apresentação simultânea destes nomes mostra que a ideologia não se reduz a desempenhar a função de um simples pano de fundo histórico para o enredo. Na nossa leitura, o nazismo com a ideia do aniquilamento do não-*Übermensch*, do ser humano pertencente a outra religião, cultura ou raça, está em paralelo com o radicalismo intolerante para com o nativo com que a neocolonização privou e a quem ocupou as terras. Por outras palavras, descobrimos uma analogia entre a apresentação do nazismo e do período do neocolonialismo o que torna o desenvolvimento do nazismo num dos pontos focais da narrativa. O catálogo dos nomes e entidades que efetuaram transferências bancárias legais e obscuras através da filial do Banco Alemão prepara dramaturgicamente a cena em que se revela o papel do rei Edward VIII a sua relação com a Alemanha nazi.

---

[770] Lopes 2014: 329.

[771] Sobre a presença do nazismo na Argentina e as operações financeiras da lavagem do dinheiro do NSDAP: http://www.wiesenthal.com/about/news/wiesenthal-center-argentina-nazi.html.

[772] https://www.dw.com/en/the-krupp-dynasty-glorified-and-vilified/a-15867835.

[773] http://www.holocaustresearchproject.org/economics/igfarben.html.

O cenário descrito no capítulo "Forte Belvedere, manhã de 4 de dezembro"[774] relata todos os pontos culminantes da operação que envolve o monarca e as consequências que, pela ficção, sofre por causa de participar em assuntos ilícitos. Na cena estão presentes, além de Edward, Winston Churchill e Sir Walter Monckton, o conselheiro do rei. Os dois administradores do estado apresentam-lhe os documentos que provam o seu envolvimento no assunto criminoso e referem-lhe alguns pormenores que o rei supostamente desconhece. Pelas informações adquiridas das autoridades no Brasil e em Londres, Wallis Simpson teve um caso amoroso com Erich Nussbaum, o contabilista da empresa inglesa. Nussbaum, ao mesmo tempo, era informante de Hitler, levando uma vida dupla entre a Inglaterra e a Alemanha. Ponto delicado do assunto é que o serviço secreto britânico tem provas sobre o envolvimento de Wallis Simpson na espionagem a serviço do governo alemão. Na mesma altura, Erich Nussbaum fazia visitas ao Fort Belvedere, antes de ser transferido para Londrina. Nestas condições, as provas sobre o envolvimento do rei na Operação Noigandres tornam a sua situação muito delicada. Edward tenta defender-se perante os seus conselheiros afirmando que

> "eu só estava trabalhando pelo Império, fechando contratos favoráveis aos interesses britânicos, como sempre fiz. É de conhecimento público que assinei vários acordos comerciais naquela ocasião, encontrei-me com o presidente Vargas, mas não me lembro de ter discutido nenhum esquema dessa natureza. Eu nada tenho a ver com crimes"[775].

Churchill pergunta-lhe se tem conhecimento sobre a Operação Noigandres informando o rei de que o relatório de Nussbaum revela todos os pormenores. Segundo o documento, o Banco Alemão Transatlântico

> "foi identificado, com provas, como um braço estratégico do partido nazista no Brasil. Nussbaum era responsável pela Operação Triangular envolvendo a Paraná Plantations, a sociedade administrada por Ernest Günther e o governo alemão. Ele fraudava a companhia. Eles confirmaram as remessas de dinheiro, de grandes quantidades de madeira brasileira e dos lucros da companhia para a Alemanha. Erich Nussbaum construiu uma sofisticada operação de desvio de dinheiro e matéria-prima para o rearmamento do Reich. Ele fraudou a Paraná Plantations e outras companhias. […] A empresa da qual o senhor é um dos sócios majoritários está um caos"[776].

A comprovação da amalgamação das duas operações, a Triangular, legítima e a favor dos interesses do Império Britânico, e a Noigandres, ilegítima, que prejudica não só a empresa Paraná Plantations Lda., mas também a Coroa Inglesa, revela que o negócio à partida beneficiário se tornou uma das

[774] Lopes 2014: 382-390.

[775] Idem: 386.

[776] Idem: 386-387.

fontes ilegais do financiamento do armamento da Alemanha. Neste ponto da revelação incontestável da conexão entre as duas operações, Edward ainda não reconhece as possíveis consequências do escândalo internacional em que desempenha um papel fundamental. Churchill precisa de lhe chamar a atenção para a gravidade da situação:

> "— Esta ligação, eu garanto, não será entendida como um gesto de cooperação internacional da Inglaterra para com a Alemanha. Não agora, quando as coisas indicam que nos encaminhamos para uma outra guerra. […] Imagine quando estas informações caírem nas mãos das velhas raposas da imprensa.
> — É mesmo? — retrucou o rei, cruzando as mãos sobre o peito e levantando o queixo. — Do que poderiam me acusar?
> Churchill olhou com desconforto para Monckton. O político se ajeitou na cadeira e respondeu, mordendo os lábios, demonstrando impaciência:
> — De alta traição ao Império Britânico, senhor"[777].

A acusação mais grave contra um monarca banaliza a reação de repulsa que a notícia do casamento do rei com uma mulher divorciada, americana e plebeia causou no povo britânico. A relação do rei com Wallis Simpson poderá servir como propósito oficial para a sua abdicação ao trono:

> "— Não é mais uma simples questão de se Vossa Alteza pode ou não se casar com a senhora Simpson… […]
> — O que propõem?
> Churchill hesitou um pouco, balançou a cabeça redonda e aconselhou:
> — Todos estão contra o senhor. Se me permite dizer, a saída mais honrosa e inteligente para Vossa Majestade seria negociar com Baldwin: ele encobriria este caso, aceitaria suas explicações e apresentaria o motivo do casamento com a senhora Simpson como uma questão constitucional. Todavia, o preço por este imbróglio internacional em que o senhor se meteu lhe custaria caro.
> — E qual seria o preço?
> — A sua abdicação — disse Churchill.
> — Jamais! […]
> — Seria uma cortina de fumaça para evitar que a crise se alastre e os estragos sejam ainda maiores — acrescentou Monckton. — Mas antes vamos negociar com Baldwin. […] Vai dizer que Vossa Alteza terá de renunciar ao trono, sob pena de demissão imediata de todo o Parlamento. Uma hipótese que já está sendo aventada na casa, por conta de sua decisão de se casar com a senhora Simpson. Se não aceitar, o rei corre o risco de ser acusado de traição contra seu próprio país.
> — Deva haver outra saída.
> Churchill pigarreou e disse:
> — Sim, o senhor permanece no trono, dissolve o Parlamento e sofre as consequências de uma guerra civil"[778].

[777] Lopes 2014: 387.

[778] Idem: 388-389.

A nosso ver, o capítulo "Forte Belvedere, manhã de 4 de dezembro" explana uma questão fundamental da obra em relação às suas referencialidades histórico-ficcionais. De acordo com a obra, o rei do Império Britânico, uma das potências mais notáveis no plano político, económico e cultural do mundo de então, será obrigado a abdicar do trono por uma razão desconhecida pela maioria dos seus contemporâneos: por ser cúmplice de funcionários corruptos alemães e brasileiros que infligiram uma severa fraude fiscal contra os bens da Grâ-Bretanha colaborando com os partidos nazistas alemão e brasileiro, apoiando, deste jeito, o armamento da Alemanha. A verdadeira razão da abdicação de Edward VIII não é o seu casamento com uma plebeia divorciada, mas sim a sua participação num crime cujo núcleo se situa num país latino-americano, naquela altura considerado subdesenvolvido. O Brasil dos anos 1930 desempenha um papel menos destacado no decorrer da história global, exercendo pouca ou nenhuma influência sobre as decisões político-económicas tomadas maioritariamente pelos grandes impérios europeus sobre as guerras europeias ou coloniais. No entanto, de acordo com a obra de Rodrigo Garcia Lopes, o episódio histórico da cidade de Londrina colocam-na, e através dela, todo o país, no centro dos acontecimentos históricos mais influentes: a abdicação do rei Edward VIII explica-se por um crime cometido e desvendado no Brasil, num país que se situa na margem nos relatos históricos referentes aos antecedentes da Guerra Mundial. Mas *O trovador* subverte a relação entre o centro e a periferia económicos, culturais e políticos demonstrando a especial relevância do marginal junto do central, como Linda Hutcheon observa no seu *A Poetics of Postmodernism*[779]. A obra priva a observação histórica de uma visão totalizadora e unilateral que explicou a abdicação do rei com uma razão que nos anos 1930 correspondia à lei monárquica e aos preceitos morais dos cidadãos britânicos e europeus. Oferece uma perspetiva nunca antes conhecida, nem pela ficção literária[780], equiparando duas cidades, Londres, a capital de um império radicalmente estendido em três continentes e uma cidade brasileira recentemente fundada, Londrina. *O trovador* oferece uma alternativa para a pluralidade descrita por Hutcheon mostrando que a ficção consegue criar aquela comunidade descentralizada em que não existe uma cultura desenvolvida e uma outra subdesenvolvida, conforme o pensamento binário presente na consideração das diferenças entre culturas, etnias, classes sociais, etc., predominante antes do pensamento pós-moderno, mas apenas culturas com todos os seus cunhos particulares. Tendo perdido a perspetiva centralizada, apenas se observam diferenças, sem a intenção de sacralizar

[779] Vide Hutcheon 1988: 12.

[780] "A colonização do Norte do Paraná, uma verdadeira saga de nossa história recente, e as atividades de companhia loteadora britânica Parana Plantations (que no Brasil se chamava Companhia de Terras Norte do Paraná), são pouco documentadas e conhecidas entre nós, seja na forma de estudo historiográfico ou como base para obras de ficção, como é o meu caso." "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O trovador" (por cortesia do autor, sem numeração de páginas).

qualquer uma relativamente às outras. Segundo a nossa observação, *O trovador* de Rodrigo Garcia Lopes é uma obra subversiva referente à época neocolonialista. Desenha uma cidade, um estado e até o próprio país de um ângulo do qual o observador começará a ver o globo do nosso planeta, de maneira a perceber melhor a existência de diferentes focos geográficos, históricos, culturais, económicos e políticos.

IV.4.4. As referências intertextuais

A obra trabalha maioritariamente com intertextos explícitos revelando nitidamente as suas conexões literárias e culturais desde a Idade Média até ao presente. No entanto, as relativamente poucas alusões implícitas e encobertas relacionam o romance com ficções policiais com os quais apresenta paralelismos, principalmente a nível dos seus processos investigativos. Marilu Martens Oliveira enumera a grande maioria das obras evocadas implícita e explicitamente:

> "Umberto Eco, Arnaut Daniel, Arnaut de Mareuil, U. A. Canello, Joseph Conrad, Conan Doyle, G. K. Chesterton, Sinclair Lewis, Agatha Christie, Levi-Strauss, Emil Levy, William Blake, Ezra Pound, Augusto de Campos, Rainer Maria Rilke, Dante Alighieri, J. M. Rayounard, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Marx, Nostradamus, entre outros"[781].

Da sua lista de intertextos implícitos, consideramos ter uma relevância essencial a alusão a *O nome da rosa,* de Umberto Eco. De acordo com a pesquisadora,

> "*O nome da rosa* […] apresenta similitudes com *O trovador,* de Rodrigo Garcia Lopes (2014). A obra do semiólogo italiano parte de um manuscrito encontrado, e a do brasileiro de um bilhete com um poema provençal; ambas têm uma dupla de investigadores procurando descobrir quem é o criminoso; e nelas há sutis cenas de amor/sexo, na de Eco, com ênfase menor ainda. São romances históricos, conforme o estabelecido por Esteves (2010), colocando em destaque, como pano de fundo, determinados momentos e eventos da história de seus respectivos países, assim como enfocam livros/ biblioteca/ intertextualidade/ elementos paródicos e metaficcionais"[782].

A referência à obra do semiólogo italiano sublinha o caráter da ficção policial intelectual do romance de Rodrigo Garcia Lopes. Para a solução dos dois crimes, o medieval e o do século XX, serão precisos investigadores letrados que terão de desempenhar o papel do leitor-modelo do próprio Eco, que consegue descobrir todas as alusões, referências e, de certa maneira, mensagens do texto literário.

---

[781] Oliveira 2020: 235.

[782] Oliveira: "Sherlocks e trovadores na terra roxa: Um romance policial londrinense" (artigo inédito, por cortesia da autora).

O motivo da biblioteca do padre Helmut Braun (o nome dele é "talvez alusão paródica à personagem-detetive Padre Brown, criação do inglês G. K. Chesterton"[783]) refere-se, tanto no romance italiano como no brasileiro, à existência de um conhecimento acumulado no único espaço apropriado para este fim. Ambas as bibliotecas escondem conhecimento secreto e ilícito, inacessível ao público e aberto somente aos iniciados. A chave da solução dos crimes encontra-se nestes repertórios particulares, reservados e excludentes. Mas os investigadores-tradutores, tendo lutado contra os esforços dos bibliotecários que tentam impedir os seus processos investigativos, acabam por ser iniciados. Veremos a função dos livros referenciados da biblioteca particular do padre Braun na revisão dos intertextos explícitos.

Outro motivo importante da obra é o xadrez, a nosso ver, pela sua estrutura complexa e regrada e pelas suas combinações possíveis praticamente intermináveis. O jogo representa o combate entre dois adversários inimigos com pensamento reflexivo e minuciosamente arquitetado. Na obra, o jogo de xadrez é referido três vezes. As duas primeiras menções aparecem logo no início, no capítulo "A carta"[784], relacionadas com o rei e a sua amante. A primeira referência aparece na descrição do chão da sala de estar do Forte Belvedere: "[o] chão de mármore branco e negro dava ao ambiente o aspecto de um tabuleiro de xadrez"[785]. A segunda alusão retrata o primeiro aparecimento de Wallis Simpson que "vestia um conjunto xadrez"[786]. O motivo antecipa o jogo que se exercitará entre o investigador Adam Blake e o assassino Erich Nussbaum desde a chegada do inglês a Londrina até à morte do criminoso. Além disso, alude cataforicamente ao facto desvendado no final da investigação pelo qual o principal motivo deste jogo cruel é a vingança de um amante abandonado contra o rei e a mulher adorada. A terceira referência ao xadrez constitui uma descrição simbólica do lugar dos crimes descrevendo Londrina de cima, de perspetiva aérea, durante a chegada de Blake e Lovat à cidade: "[o] pontilhado de casas tinha um círculo central e ruas traçadas num formato de tabuleiro de xadrez"[787]. O xadrez como motivo, portanto, entrelaça as personagens-alvo principais dos assassinatos ficcionais, o rei e a sua amante e a cidade brasileira, o protagonista geográfico de *O trovador*.

---

[783] Oliveira: "Sherlocks e trovadores na terra roxa: Um romance policial londrinense" (artigo inédito, por cortesia da autora).

[784] Lopes 2014: 11-13.

[785] Idem: 11.

[786] Idem: 13.

[787] Idem: 36.

Na literatura policial referenciada pela obra através do motivo de xadrez, o jogo desempenha o papel de um torneio intelectual em que a vida dos adversários está em jogo. No conto *Savaronoff*[788] (1927) de Agatha Christie, o criminoso mata o seu adversário com o bispo branco, conhecendo o sistema de abertura do outro, calculando que no terceiro passo a vítima irá colocar a sua figura metalizada no quadro b5 eletrizado. O investigador Poirot só consegue desvendar o crime conhecendo os passos da famosa abertura Rui Lopez aplicada pela vítima. No romance *A defesa Lujin* (1930), de Vladimir Nabokov, apresentam-se paralelamente o enlouquecimento do protagonista Lujin e a estruturação do processo de aprendizagem deste génio do xadrez. O jogador, até ao desfecho trágico, desenvolve o seu próprio sistema de defesa contra o mundo inteiro que considera o seu inimigo perigoso. A combinação final da defesa de Lujin será assim o seu autoextermínio, não encontrando outra solução contra o seu adversário principal, o universo à sua volta. O romance foi adaptado por Marleen Gorris em 2000 para o cinema, com o título *The Luzhin Defence*. A nossa última obra referenciada com o motivo de xadrez na literatura policial é o romance *La tabla de Flandres* (1990), do autor espanhol Arturo Pérez-Reverte. A narrativa centra-se numa pintura medieval que representa dois homens ao lado de um tabuleiro de xadrez e uma mulher junto da pergunta ocultada pelo pintor: quem derrubou o cavalo? Julia, encarregada do trabalho de restauro do quadro, e os seus amigos envolvem-se no jogo tendo percebido que a resposta se descobrirá através da reconstrução do jogo medieval concluindo-o pela ordem contrária dos passos. O jogo tornar-se-á perigoso para as personagens, que se vão transformando em figuras de xadrez ameaçadas.

Comum nos policiais referidos e n'*O trovador* é a inteligência requerida tanto da parte do criminoso como da do investigador e do leitor. Os dois terão de entender e aplicar bem as regras, caso contrário perderão o jogo com que perderão a vida. As semelhanças da obra de Lopes com os romances de Christie e de Pérez-Reverte residem na luta ao mesmo tempo intelectual e mortal entre dois adversários instruídos. O protagonista-investigador será alvo de várias investidas do criminoso que, do outro lado, prepara um jogo demorado com vários truques, manobras, artimanhas para surpreender, assustar ou ameaçar o investigador. As nossas obras referidas com o motivo de xadrez nunca se concentram numa narrativa uniangular, antes pelo contrário, cada passo concluído no tabuleiro revela novos crimes e novas motivações abordando os acontecimentos narrados de um enredo complexo de regras, códigos, princípios e causas. O romance de Nabokov, mais apropriado como *thriller* do que romance policial uma vez que não existem criminosos no enredo, apresenta, a nosso ver, uma relação mais peculiar com *O trovador*. A revelação narrativa do processo de

[788] Saiu no volume *The big four* editado em 1927 entre 11 contos relacionados por crimes de espionagem internacional.

enlouquecimento do protagonista-criminoso, Nussbaum, por ter sido enganado e abandonado pelo amor da sua vida, desenvolve-se paralelamente com o jogo mortal que inventou e que decidiu concluir. As duas personagens, Lujin e Nussbaum, consideram o mundo à sua volta um inimigo perigoso contra o qual terão de lutar mesmo a custo da própria vida. As quatro obras, portanto, terão em comum uma estruturação complexa e emaranhada do(s) crime(s) cometidos e o investigador terá de concluir um trabalho delicado e artificioso cujo fio condutor é o seu pensamento lógico.

O último intertexto que consideramos estar no limiar da referência literária implícita e explícita encaixa-se numa observação de Blake sobre o potencial de Londrina entusiasmadamente descrito pelo lorde. De acordo com Marilu Martens Oliveira,

> "[…] Lord Lovat enumera as maravilhas da Pequena Londres para Blake, recém-chegado à região: «— Apenas no Canadá vi tamanho potencial, meu jovem. Isso aqui é a nova Califórnia. O novo Eldorado!». Comentário recebido com um olhar cínico, e logo depois com uma resposta mordaz, aludindo ao livro de Joseph Conrad: «Direito da Escócia para o coração das trevas» (Lopes 35). Lembramos que essa obra enfoca a selva africana e as atrocidades da exploração colonialista por parte do branco europeu: o assassínio, a mutilação e a escravização dos semelhants em troca de riqueza. «O horror! O horror!». Logo, é somar e concluir: aconteceu o mesmo com a terra roxa brasileira, mas em muito menor grau de carnificina."[789].

A alusão a *Coração das trevas* (1902), de Conrad, ganhará a feição do intertexto explícito por revelar a erudição literária de Blake que, sendo um homem letrado, já podia ter conhecimento sobre a obra de Conrad. Por outro lado, como Oliveira destaca, o comentário amargo do inglês interliga *Coração das trevas* com os acontecimentos de *O trovador*, conseguindo observar as maravilhas mencionadas por Lovat desde a perspetiva das terras colonizadas. O facto de a reflexão sarcástica ter sido formada por um inglês, à partida colonizador, logo após a sua chegada ao Brasil, permite matizar a questão sobre o neocolonialismo. O colonizador jovem já consegue ver mais cinzeladamente o papel que oficialmente desempenha neste processo, percebendo imediatamente as possíveis consequências — e já conhecidas num outro continente — da sua presença na terra roxa.

A maioria dos intertextos explícitos, como referimos acima, situam a obra num contexto literário e cultural mais amplo. Entre estas alusões, encontra-se uma menção que à partida não recebe destaque no decorrer dos acontecimentos: Lady Laura Lovat, a esposa do lorde escocês, está a ler "*Os crimes ABC*, o novo romance de Agatha Christie"[790], quando o seu marido volta do Brasil. A ficção policial de Christie saiu em 1936, sendo assim a obra mais recente da autora inglesa durante o

[789] Oliveira 2020: 231.

[790] Lopes 2014: 152.

decorrer dos acontecimentos. Apesar da sua única e secundária referência, a obra demonstra paralelismos importantes a diferentes níveis. Primeiro, os crimes cometidos estruturam-se com o propósito de esconder a morte do único alvo do criminoso. Na obra de Christie, o delinquente mata quatro pessoas para poder disfarçar o objetivo de matar o seu irmão pela herança familiar. Em *O trovador*, Nussbaum desenvolve um sistema complicado de crimes com o propósito de se vingar pela infidelidade de Wallis Simpson. O contabilista nunca chegará a realizar o seu plano e será morto no Brasil, sem poder aproximar-se do monarca britânico. No final, em ambas as obras se descobre que o assassino é uma personagem diferente da suspeitada tanto pelas autoridades e como pelos investigadores amadores. No romance inglês, o assassino manda várias cartas a Hercule Poirot indicando o lugar e a data da sua próxima ação, enquanto na obra brasileira o homicida, além da carta mandada para o casal com o poema provençal, deixa vestígios, mensagens escritas, noz-moscada e também cartas depois de ter matado a sua próxima vítima. Destacamos a importância das cartas nos dois romances: em ambas as ficções será preciso descodificar a mensagem delas porque a solução se encontra numa única palavra-chave. No caso de *Os crimes ABC*, é o alfabeto com que o criminoso tenta enganar as autoridades enquanto em *O trovador* será a palavra noigandres, do poema de Arnaut Daniel, através da qual o assassino tece o fio condutor das suas ações e, por conseguinte, dirige os passos das autoridades e de Blake. A obra de Christie encaixa-se na linha de referências literárias explícitas, mesmo assim, tanto como as outras referências de ficção policial revela paralelismos com *O trovador* na forma como os processos investigativos são concluídos.

No romance de Lopes, a imprensa desempenha um papel de destaque por informar as personagens principais e o leitor sobre a história da cidade, as migrações, os investimentos da empresa, as obras dos ingleses, além disso Blake obtém informações sobre os antecedentes das ocorrências através de artigos mais antigos. Entre as notícias diárias, os artigos e os anúncios descobre o suplemento cultural *Páginas alheias,* do padre Braun. Foi aí que primeiro se publicou a tradução do poema medieval e é aí que Blake encontra a tradução portuguesa do poema *A pantera* de Rainer Maria Rilke[791]. O animal feroz, autónomo e independente no seu meio ambiente natural torna-se um bicho derrotado, esmorecido e enfraquecido atrás das grades. O felino robusto mas vencido e fechado pelo ser humano poderá simbolizar a mata virgem ocupada e destruída pelo colono. O desmatamento, a ocupação do território intacto e selvagem aparece através deste poema de maneira subtil, só com uma alusão ao título da famosa obra do poeta austríaco. Ou, de uma diferente abordagem, a pantera fechada e enfraquecida poderá referir-se cataforicamente a Erich Nussbaum, o

[791] Vide Lopes 2014: 200.

amante de origem também austríaca[792], forte e apaixonado, mas vencido por uma força contra a qual é incapaz de lutar.

Entrando na famosa biblioteca do padre Braun, Blake encontra vários livros não só com referências à sua questão inicial sobre a arte e o poema de Arnaut, mas as obras clássicas do repertório produzem uma conexão também simbólica entre o poeta e poema medievais e algumas personagens do romance. Uma destas referências é a *Divina comédia* em que o padre se lembra de ter lido uma frase sobre Arnaut:

> "— Como fui me esquecer! *Il miglior fabbro del parlar materno*. Foi como Dante o chamou na *Commedia*.
> — Dante Alighieri?
> — Sim. Há uma passagem com Daniel no canto 26 do «Purgatório».
> — «O melhor artífice da língua materna.» Um belo elogio.
> — Ele está se referindo não ao latim, nem ao italiano, mas ao provençal — esclareceu Braun"[793].

Isto significa que na língua provençal, de acordo com o inventário medieval de letrados e literatos mais conhecido pela cultura europeia, a *Divina Comédia*, o poeta mais erudito e instruído é aquele Arnaut Daniel, cujo poema desempenha a função da referência intertextual mais essencial de *O trovador*. Pela nossa observação, descobre-se aqui uma analogia entre o poeta e o contabilista da empresa e não só por este também se intitular trovador. Esta analogia exibe-se pela mestria profissional dos dois: o contabilista, por um lado, é considerado pelos seus chefes um excelente funcionário[794], além disso, a genialidade construtiva com que emaranha os crimes patentear-se-á durante a narrativa. O fio de ligação entre os dois trovadores, através da alusão à obra de Dante, é a vocação e o perfeccionismo no trabalho a que se dedicam.

O padre, que no início da visita de Blake tenta estar ao seu dispor para resolver o problema da tradução da palavra noigandres, procura três livros primordiais referentes à questão: "[u]m deles era *Leben und Werke der Troubadours*, de Diez. O outro, *La Vita e le Opera del Trovatore Arnaldo Daniello*, de Canello, de 1883. E o último, *Petit Dicionnaire Provençal-Français*, de Levy, de 1909"[795]. Os três manuais sobre a literatura medieval servem como guiões duplos para o tradutor-

[792] Vide Lopes 2014: 24.

[793] Lopes 2014: 216.

[794] Vide Lopes 2014: 25.

[795] Lopes 2014: 215.

investigador: põem em paralelo, pela primeira vez na obra, a interpretação literária e a investigação policial. O padre começa a ler para Blake um excerto sobre Arnaut retirado do livro de Canello:

> "— Apesar da origem nobre, Arnaut estudou Letras, isto é, latim, teria sido viciado em jogo e perdido muito dinheiro nos dados, obrigando-o a se apresentar como trovador itinerante, de castelo em castelo. Frequentava a corte do rei Ricardo Coração de Leão, da Inglaterra, assim como seu amigo, o grande Bertran de Born. E por ter se apaixonado pela mulher de um rei teria se exilado para a vida monástica. Nunca mais foi visto"[796].

A passagem prognostica o paralelismo entre os dados biográficos de Arnaut e Nussbaum: o amor pela mulher do rei, a vida boémia, problemas de jogo e de dinheiro e depois do amor ilícito, o exílio. O leitor e o investigador, que a nível da aquisição das informações não apresentam diferenças cronológicas durante toda a narrativa, ainda não conseguem identificar estas paridades por causa da falta de dados sobre a vida do contabilista. Portanto, a apresentação dos episódios mais importantes da vida do trovador medieval já aqui antecipa a verdadeira razão dos crimes, ainda nem todos cometidos neste ponto do enredo. No entanto, o próximo excerto revela mais detalhes sobre a causa amorosa:

> "[o] padre continuou a ler:
> — «E ele amava uma alta dona da Gasconha, mulher de Guillem de Bouvila, mas não se crê que a dona jamais tivesse dado o prazer do direito de amá-la. Por esse motivo ele diz numa canção: '*Eu sou Arnaut, que amassa o ar/ Como quem caça a lebre com o boi/ E nada contra a corrente*'.» Ele faz um trocadilho difícil de traduzir entre *amas l'aura*, amassar o ar, e *ama Laura*. Típico Arnaut Daniel"[797].

Destaca-se o motivo da mensagem escrita pelo trovador para a mulher amada, em que o poeta esconde as suas emoções e o nome da mulher. As referências serão decifráveis só pelos iniciados, conhecedores da arte trovadoresca e da vida do autor. O excerto alude à dificuldade da traduzibilidade dos versos do poeta, herméticos como a palavra noigandres no seu poema, não só no texto medieval, mas no contexto do romance também. Neste ponto, na biblioteca do padre alemão, os textos e explicações conferidas por Braun a Blake revelam os segredos criminosos amorosos da narrativa, mas, como referimos acima, a única personagem que neste momento consegue decifrar as mensagens secretas da poesia é o padre que, por suspeitar da verdadeira motivação de Blake, se torna inimigo deste e o manda embora. Afinal, o seu conhecimento secreto custa-lhe a vida, ou seja, os iniciados poderão sofrer o perigo de morte caso se suspeite que desvendam o mistério aos não

[796] Lopes 2014: 214-215.

[797] Idem: 216.

iniciados. Perante a dupla investigador e leitor desvela-se que a chave da solução se encontrará não só na poesia e na palavra noigandres, mas também na biografia de Arnaut Daniel. No entanto, nesta fase ainda só se percebe que a investigação terá de se concentrar com mais intensidade na poesia medieval, sem se compreender a importância dos detalhes, das mensagens ocultas e das alusões a dados biográficos. Neste capítulo intitulado "O trovador"[798], Blake dá o primeiro passo para relacionar a poesia com o crime.

As referências culturais não literárias da obra encaixam o enredo numa perspetiva político-ideológica bem definida e determinada. Quando Blake visita José Giuliani, o crítico mais informado e mais acérrimo da neocolonização, o inglês nota que a biblioteca do fotojornalista expressa determinadamente a posição ideológica deste. Destaca-se *O Capital* de Marx (a propósito, Marx é o nome do cão do fotógrafo[799]) e *Le Profezie* de Nostradamus[800]. As duas obras mencionam-se juntas realçando não só a sua diferença a nível científico-cultural, sendo a primeira um dos alicerces da ideologia anticapitalista e a outra uma obra visionária fortemente criticada ao longo dos séculos. A semelhança entre as duas obras baseia-se em tratarem questões referentes ao futuro da Humanidade. Enquanto Marx anunciava o fim do capitalismo através da revolução dos Povos, chegando à vitória do Socialismo, apresentando, portanto, um projeto bem determinado para a Humanidade, as profecias de Nostradamus ofereciam prognósticos vagos, confusos e facilmente interpretáveis em diferentes sentidos. A associação irónica das duas obras revela que, da perspetiva das gerações posteriores, a ideia do futuro é um conjunto de acontecimentos imprevisíveis tanto pela ciência político-histórica como pelas profecias visionárias. Portanto, a nosso ver, no presente das personagens da obra não se poderão prever as consequências das ações sócio-económicas, ambientais, culturais e humanas da época em que vivem, neste caso, do neocolonialismo.

Os intertextos implícitos e explícitos acima referidos situam *O trovador* numa interreferêncialidade complexa. Posicionam-no dentro da literatura policial desde os romances mais clássicos de Agatha Christie, produzindo até elos de ligação com a ficção policial pós-moderna talvez mais fundamental do século XX de Umberto Eco. A estruturação da investigação policial traz referencialidades com obras em que se apresenta a luta da genialidade humana representada por duas forças adversárias, e as referências ideológicas marcam a perspetiva político-histórica da obra. No entanto, a nosso ver, os intertextos poéticos representam a peculiaridade mais destacável da obra. Os três manuais sobre a literatura provençal introduzem o motivo que consideramos o mais essencial

[798] Lopes 2014: 211-224.

[799] Vide Lopes 2014: 271.

[800] Idem: 272.

desta ficção policial: a metaforização mútua entre a interpretação do poema medieval e o processo da investigação policial dos assassinatos. Por conseguinte, debruçar-nos-emos sobre a análise do poema de Arnaut Daniel e os possíveis significados da sua misteriosa palavra-chave, noigandres, junto dos passos paralelos que o investigador Adam Blake terá de dar para desvendar o crime do seu trovador contemporâneo.

IV.4.5. Interpretação literária e investigação policial

> "Dos gêneros narrativos, acho que o policial é o que mais se aproxima da poesia, pelo menos para mim. Lembre que Poe, o pai do romance policial, em Filosofia da composição, parte de um poema («O corvo») para explicar o procedimento construtivo «de trás para frente» que é característico de uma boa história policial"[801]

Pouco antes da publicação de *O trovador*, numa entrevista de 2014 a Cláudio Portella, Lopes sublinha o paralelismo estrutural entre ficção policial e poesia, presente já no berço da literatura policial. A construção paralela descobre-se no seu romance não somente entre a interpretação do poema medieval e o procedimento investigativo, mas, ao mesmo tempo, na apresentação de duas épocas históricas e de dois espaços geográficos distantes.

O poema menciona um terreno da Antiguidade situado entre dois rios como uma terra longínqua que separa o trovador medieval da sua amada. Esta referência a uma terra antiga e remota faz uma associação à Londrina dos anos 1930. Blake lembra-se de citar duas linhas do poema quando descobre que os habitantes e administradores de Londrina mencionam a jovem cidade como um lugar maravilhoso que se situa entre dois rios:

> "*— não quero, lá onde ela guarde seu valor,*
> *Me apossar do entre o Tigre e o Meandres.*
> […]
> As terras da companhia ficam entre dois grandes rios, Piquiri e Tibagi. A canção fala de um lugar parecido com o Éden. E aqui todos se referem a cidade como o novo Eldorado, um paraíso terrestre. O poema também fala de Alexandre, que é o nome do homem que mediu boa parte dessas terras. Alexandre Razgulaeff"[802].

O tradutor depara com três referências que interligam Londrina ao espaço ancestral. Primeiro, a localização da cidade entre dois rios, segundo, a designação de Londrina como Eldorado, a terra

[801] Portella: http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Rodrigo-Garcia-Lopes.

[802] Lopes 2014: 56.

prometida, e terceiro, a menção de uma figura histórica que assistiu ao parcelamento das terras ainda por descobrir. Os três paralelismos sublinham a excelente situação geográfica da cidade e o proveito que isto proporcionará aos seus habitantes. Portanto, a citação das linhas do poema alicerça, logo depois da chegada do tradutor, uma conexão espacial entre um sítio referido pelos trovadores (medieval e contemporâneo) e o terreno dos crimes e da sua investigação. No romance, esta alusão é o primeiro momento em que o tradutor, ainda inconscientemente, consegue decifrar uma das mensagens do trovador seu contemporâneo.

Pela ordem cronológica, a alusão seguinte ao poema provençal deixa descobrir o amor não correspondido como elemento-chave da investigação e da interpretação. O tema aparece quando Lovat e Blake encontram, na casa dos Müller, uma caixa com fotografias e documentos sobre a visita do rei Edward a Londrina em 1931. No cartão de visita de Ernest Simpson, na altura casado com Wallis Simpson, leem uma mensagem ainda misteriosa para os dois: "[o] *poder destrutivo do amor não correspondido é um dos grandes temas da canção dos trovadores*"[803]. O segundo passo que o tradutor terá de dar para encontrar o sentido do poema no contexto dos crimes é a revelação de que aqui "feriram o orgulho de alguém"[804]. Numa próxima ocasião, durante uma conversa com o lorde Lovat, Blake insiste em descobrir algum sentido relacionado com os crimes numa das estrofes do poema:

> *"— [e]m fingir no jogo eu me esmero,*
> *e um dia leva um ano para passar,*
> *e pesa saber que, por Deus, não me permito*
> *abreviar o tempo com a minha arte,*
> *pois a espera longa definha os amantes:*
> *Lua e Sol, como demoram para se pôr!*
> *Lamento que essa luz nunca debande"*[805].

Ao comentário de Lovat, que ironiza sobre a insistência com que o seu protegido tenta descobrir o sentido misterioso, Blake responde: "— E como poderia evitar? Eu sou tradutor".[806] E continua: "— Ele deve significar alguma coisa. Alguém poderia estar passando uma mensagem cifrada, como a citação que estava no verso do cartão"[807]. Blake acaba de perceber que o seu único caminho viável

[803] Lopes 2014: 95.

[804] Idem: 95.

[805] Idem: 97.

[806] Idem: 97.

[807] Idem: 98.

durante a investigação policial corresponde ao trabalho do tradutor, ao contrário do seu chefe, que insiste em usar métodos investigativos detetivescos. A sua função literária-policial destaca-se em várias outras situações. No seu primeiro encontro com a futura namorada, Regina pergunta-lhe a sua profissão. Blake responde que é tradutor, mas Regina, no primeiro momento, não percebe o que isto significa: "— Ah, então é alguém que vive da palavra dos outros?"[808]. Blake dá-lhe uma explicação que parece simplificar o entendimento do seu trabalho: "— Eu traduzo o que as pessoas falam ou escrevem. […] Digamos que eu facilito a comunicação entre as pessoas que não falam a mesma língua"[809]. A nosso ver, a resposta que tenta simplificar a função de um tradutor, aponta, ao mesmo tempo, para a complexidade do seu papel no enredo. O tradutor interliga pessoas que, sem ele, seriam incapazes de entender-se. O impedimento de entendimento tem diferentes razões a vários níveis. No primeiro nível, no Babel brasileiro da primeira metade do século XX, sem o seu conhecimento seria impossível a instalação de milhares de imigrantes. Mas, a nível da investigação, ele é a única personagem que consegue estabelecer uma conexão entre vários fios narrativos e tempos históricos: conseguirá entender o poema, decifrando a palavra noigandres, formando um elo de ligação entre personagens e acontecimentos com oitocentos anos de diferença, será capaz de descobrir a relação entre grandes potencialidades políticas, amantes abandonados e vingativos, forças e interesses económicos locais e estrangeiros. Blake, portanto, traz uma solução e, ao mesmo tempo, constitui uma ameaça para várias personagens, sendo tradutor não só de palavras e de poesia, mas de situações e de relações humanas e sócio-económicas. Por conseguinte, os funcionários da Paraná Plantations Lda., logo que percebem esta capacidade do tradutor, tentam afastar-se dele rotulando-o de homem em quem não se pode confiar: "— Tradutores não são poetas, Ernest, e nem sempre são confiáveis. Conhece o adágio *tradutor, traidor*?"[810]. A frase sobre Blake é proferida numa conversa entre os gerentes da empresa. Alexandre Razgulaeff expressa a sua desconfiança para com o tradutor, apontando, pela primeira vez na obra, a possibilidade de um tradutor trair aquilo que consegue ler. A sua interpretação é só uma versão, ao contrário da obra do poeta. Neste ponto o texto refere-se cataforicamente à relação que se desenvolverá entre Blake, o tradutor e Erich Nussbaum, o trovador do século XX. O cartógrafo russo revela esta relação inconscientemente, mas a sua observação reflete-se sobre o jogo intelectual e perigoso que se abrirá entre os dois protagonistas. O poeta produz a sua obra, elabora-a com detalhes minuciosos e guia o seu tradutor de maneira a este nunca poder descobrir o verdadeiro sentido da obra. Começa-se, então, um jogo em que o tradutor fará

[808] Lopes 2014: 110.

[809] Idem: 110.

[810] Idem: 190.

várias tentativas de interpretação e muitas versões que terá de rejeitar e durante o seu trabalho andará por várias falsas pistas até encontrar a única e verdadeira interpretação.

Para começar a sua pesquisa histórico-literária, Blake precisará de informações detalhadas sobre o contexto histórico do poema e sobre a arte e a vida de Arnaut. O padre Braun, na visita do inglês à sua famosa biblioteca, lê-lhe um trecho da obra de Canello sobre o poeta:

> "«[c]onhecido como poeta difícil, mestre das rimas e da arte de combinar palavras e música, de esquemas intrincados como a *sestina*, que ele inventou, e da linguagem obscura, do *trobar clus*.»
> Blake parou de escrever e ergueu os olhos da caderneta.
> — *Trobar clus*?
> — É o nome que se dava ao estilo difícil e obscuro das canções desse trovador.
> — De onde vem mesmo esta palavra, *trobar*?
> — Significa encontrar, procurar, inventar, descobrir, mister Blake. E *clus* quer dizer fechado. Ou seja, uma poesia fechada, hermética, para poucos.
> — Entendo.
> — Levy diria que isso era uma estratégia retórica. Diz aqui que a poesia de Daniel é rica em palavras de duplo sentido.
> Blake assentiu e anotou rapidamente: «turbar: tornar escuro, perturbar». «Público seleto.»"[811].

A obra *La Vita e le Opera del Trovatore Arnaldo Daniello* de Canello, publicada em 1883, apresenta Arnaut Daniel como mestre de uma linguagem enigmática, engenhoso e inventivo que transmite sentidos ocultos. O hermetismo da sestina elaborada por Arnaut alegoriza a intenção de dificultar a compreensão da mensagem enviada pelo trovador moderno: o poema só é decifrável pelos iniciados e instruídos. Os estranhos, alheios a esta linguagem, a esta arte de *trobar*, por enquanto, ficarão alienados do significado. Mas o tradutor acrescenta mais um sentido à interpretação da poesia *trobar clus.* No seu apontamento, ganha o significado de tornar alguma coisa escura que poderá ter diferentes sentidos: a poesia hermética de Arnaut, além de fechada, poderá ser tenebrosa e sombria para os que a querem a conhecer. Blake, neste ponto, corresponde inconscientemente à função inconfiável do tradutor descrito por Razgulaeff, fazendo uma alteração ortográfica ligeira na palavra *trobar* mudando a letra 'o' para 'u' e trocando a ordem das letras 'r' e 'u' cuja consequência é o acréscimo de mais um sentido importante: esta poesia é perturbante, e não só fechada. O tradutor-traidor avançará com a explicação etimológica da palavra-chave da poesia de Arnaut, mas este avanço transmite a interpretação do investigador-interpretante comprometido pelos acontecimentos criminosos recentes. O poema hermético medieval começa a abrir-se e a ganhar novos sentidos desde que um tradutor resolve investigar todo o seu campo semântico. Blake, a partir deste momento, deixa

[811] Lopes 2014: 215.

de ser alienado e, como nota na última observação que regista no seu caderno, percebe que o decifrador do significado terá de ser um membro do público selecto da sestina de Arnaut. As referências semânticas da palavra selecto ganharão igualmente duplo sentido: o público versado e selecionado considera-se um grupo fechado dos iniciados intelectuais, mas a palavra significa também distinto, superior, acima da média. O segundo sentido alude ao público nobre do poema, quer ao medieval francês quer ao da corte real inglesa do século XX. A interpretação de Blake trabalha com o mesmo hermetismo e a aplicação de duplos sentidos que caracteriza o trovador medieval e o seu seguidor. O tradutor inglês entende que precisará de entrar neste jogo de decifração dos duplos sentidos recorrendo outra vez à investigação mais ampla do campo semântico dos vocábulos relacionados com a obra de Arnaut. A partir do seu encontro com o padre Braun e até ao fim da obra, Blake andará a dar passos para se aproximar cada vez mais deste sentido hermético, tentando decifrar as mensagens dos dois trovadores. Contudo, deste momento em diante, terá de entender que um interpretante, à partida alienado, poderá pagar com a sua vida a revelação dos segredos. Uma vez que o hermetismo seja violado e forçosamente aberto aos não iniciados e não selectos, o tradutor entrará numa situação delicada porque a decifração do sentido das palavras herméticas corresponde à decifração dos crimes. Inicia-se, então, um jogo mortal entre o trovador moderno e o tradutor. O jogo será sempre dirigido pelo trovador que guiará e, simultaneamente, impedirá a investigação do interpretante. Nesta luta, o texto, o poema medieval, fará o mesmo jogo duplo que o seu trovador: abre-se e fecha-se perante o tradutor indicando-lhe o caminho e exigindo-lhe um processo de pesquisa demorado e minucioso. Este processo revela-se na explicação do padre sobre os termos de *envoi* ou tornada e a função do jogral no poema:

> "Blake assentiu, indicou a carta e perguntou:
> — O trovador parece se despedir nos três últimos versos. É alguma convenção?
> — Este é o *envoi*, ou *tornada*, os versos em que o trovador se dirigia ao *jogral*, o intérprete encarregado de levar a executar sua canção, quando ele mesmo não o podia fazer.
> Blake anotou a informação e ergueu os olhos de novo para o padre. Braun retomou a leitura do livro de Canello:
> — «No caso dos versos densos e cerrados de Daniel, é comum que no *envoi* ele se refira à própria canção e à dona que irá recebê-lo. É ali que o trovador, por convenção, revela sua identidade.»
> — Algo como um *post scriptum* — opinou Blake.
> Braun concordou com um gesto de cabeça."[812].

A explicação da estruturação do poema medieval enumera os elementos do jogo duplo: o poema e o seu trovador escondem e revelam simultaneamente as informações fundamentais do texto. O

[812] Lopes 2014: 216-217.

trovador, neste caso, dirige-se ao seu intérprete, o jogral, que terá de cantar o seu verso ao público, uma vez que o próprio poeta não está disponível. Escondido, manda mensagens ao seu público selecto através de um colega, um intérprete, sinónimo do tradutor. Blake inteira-se aqui de que o trovador convencionalmente revela a sua identidade, mas também de uma maneira escondida e fechada. O trovador, no contexto do enredo, manda mensagens ao intérprete da sua obra que incluirá, como agora Blake percebe, as informações mais relevantes dos crimes. Neste *post scriptum* deixará também a sua assinatura oculta, cuja revelação será a essência do trabalho do Blake. A explicação do padre sobre os elementos necessários da lira trovadoresca inclui também as personagens principais do poema provençal e a relação entre estas:

> "— O objeto do culto amoroso dos trovadores era em geral uma mulher casada, sendo o adultério um tema bastante comum. Faz parte da ética do amor cortês o trovador se dirigir à dona do castelo, à senhora do rei, respeitosamente, em verdadeira adoração, de um modo quase esotérico. Casamento não tinha nada a ver com amor, era um arranjo econômico, uma questão de *status quo*. Por isso a prudência na convenção do *senhal.*
> — *Senhal*?
> — Uma palavra que dois trovadores compartilhavam, como uma forma de reconhecimento mútuo. Era usado também como um pseudônimo poético que os trovadores costumavam utilizar para seu amor proibido. Para proteger a amada do escândalo e da exposição. Sobretudo do marido.
> — Entendo — murmurou Blake"[813].

A estruturação temática da sestina de Arnaut expõe, então, todos os elementos para Blake entender a causa dos crimes e também apresenta a primeira alusão ao pseudónimo, o senhal, do trovador. A mensagem do assassino, Nussbaum, é clara para o casal real, mas é também revelável por um bom decifrador a custo de um trabalho minucioso durante um longo processo de iniciação.

A última alusão à biografia de Arnaut Daniel revela-se num episódio narrado também pelo padre[814]. Arnaut participou num torneio poético na corte de Ricardo Coração de Leão em Inglaterra. Ele e o outro trovador ficaram fechados nos seus quartos durante dez dias para escreverem um poema. Arnaut não teve ideias, mas um dia ouviu o seu colega cantar a sua canção. Aprendeu-a e no dia da revelação dos poemas pediu para ser o primeiro e cantou o poema do adversário como se fosse dele. O outro trovador protestou, mas o rei gostou da troça de Arnaut. Neste ponto da conversa, entre o padre e o tradutor começa a desenvolver-se um desentendido por causa da interpretação deste episódio:

[813] Lopes 2014: 217.

[814] Vide Lopes 2014: 218.

"— Mas isso é fascinante… — murmurou Blake, olhando pensativo para a página. — E ocorreu na corte de Ricardo Coração de Leão, da Inglaterra…
— O que disse?
— Desculpe-me, padre. Estava pensando alto.
— Por que o espanto, senhor Blake?
— Bem, o que ele fez foi plágio. Uma fraude!
Braun uniu os lábios e balançou a cabeça, em sinal de protesto.
— Creio que o senhor não tenha entendido a graça do episódio. O rei considerou que o trovador havia preparado tão bem a armadilha para seu desafiante, havia interpretado a canção do outro com tanta perfeição e autoridade, que merecia ser ele o vencedor. Obteve um tal efeito, como se fosse original.
— *Copycat*.
— O que disse?
— Um imitador. É o nome que se dá para criminosos que imitam os crimes de outros criminosos. No caso do nosso Trovador, não há dúvida de que ele atingiu seu objetivo. A vaidade, o orgulho ferido, o motivaram à vingança. Diria que ele cometeu um crime perfeito.
O rosto de Braun se ensombreceu. Disse, franzindo os olhos:
— Creio que o senhor não entendeu. Foi um jogo, uma brincadeira, não entende?"[815].

O diálogo citado revela com exatidão as diferenças interpretativas do padre e de Blake. Braun ainda não conhece a carta com o poema enviada para o rei, mesmo assim, a sua explicação, sem ser intencional, oferece mais pistas sobre a intenção do trovador moderno: imitar um outro trovador para vencer uma competição. Nussbaum usa não só o poema de Arnaut Daniel, mas imita um episódio da vida do poeta em que, com a apresentação perfeita do verso de um colega, vence o seu adversário. Nussbaum encaixa os seus crimes num contexto literário onde usa todos os elementos essenciais do poema provençal: o tema do amor proibido, paixão pela mulher de um soberano, assinatura do trovador por decifrar e as ferramentas poéticas como o hermetismo, a exigência de conhecimento poético para o entendimento das mensagens mandadas para o público. Além das replicações literárias, o trovador moderno integra na sua obra um episódio biográfico de Arnaut relevante para o seu caso, oferecendo todos os elementos, através da literatura e da história da literatura, que o tradutor terá de decifrar para desvendar os crimes. As interpretações do padre e do tradutor, neste momento, só poderão ser contraditórias. O padre desempenha o papel do alienado, uma vez que ainda não leu a carta, e Blake o do iniciado, conhecedor do conteúdo desta. Quando o tradutor lhe mostra a carta e explica a sua suspeita sobre a relação entre esta e os crimes, Braun torna-se nervoso e manda-o embora. Neste ponto do diálogo, o padre e o tradutor trocam os papéis: Braun tenta esconder o seu conhecimento sobre o verdadeiro significado da carta-poema, mas com esta atitude permite a Blake perceber que está iniciado e envolvido no assunto. O inglês, por conseguinte, dá-se conta de que os seus conhecimentos são mais escassos, portanto, torna-se outra vez mais estranho e

[815] Lopes 2014: 219.

alienado. Revela-se aqui um dos *Leitmotivs* da obra: a competição intelectual e mortal entre duas forças adversárias e inimigas para ocultar o significado e para tentar descobri-lo.

Agora chegamos ao ponto que consideramos o mais essencial na revelação da mensagem escondida pelo trovador moderno. As funções acima referidas pelos termos como *trobar clus*, jogral, senhal, *envoi/*tornada são elementos ou técnicas da poesia medieval conhecidos pelos especialistas da área, cuja revelação espoleta em Blake o seu processo de iniciação. Contudo, este percebe que existe uma palavra misteriosa cujo extenso campo semântico engloba o significado que será a solução dos crimes: noigandres. O tradutor, depois de ter furtado os três livros técnicos do padre sobre a poesia provençal e, mais precisamente, sobre a obra de Arnaut, confronta-se com a confusão secular acerca da explicação do seu sentido minuciosamente descrito no capítulo "A palavra"[816]:

> "Blake endireitou-se na cadeira e abriu o livrinho de Lavaud. Para o mesmo verso havia a solução do italiano:
>
> *e grão o gáudio e o odor de noz real.*
>
> Voltou ao provençalista francês, que traduzira:
>
> *o prazer o grão, e o odor que afasta o tédio.*
>
> E na nota de Lavaud, a tradução de Raynouard:
>
> *e o grão a alegria e seu perfume, antídoto contra o tédio.*
>
> — Antídoto contra o tédio? De onde ele tirou isso? […] — A única palavra em provençal que não foi traduzida — refletiu em voz alta. — Por quê? Que diabos quer dizer *noigandres*?"[817].

Nesta cena noturna e solitária de Blake revelam-se as diferentes versões do sentido da palavra noigandres e o demorado processo histórico-literário da sua etimologia corresponde às etapas confusas da investigação criminal: existem várias alternativas etimológicas erradas da mesma forma que as autoridades (britânicas e brasileiras) seguem diferentes falsas pistas. Blake precisará de conhecer todas as explicações da palavra para chegar a entendê-la, uma vez que, mesmo as etimologias que ao longo dos séculos acabaram por se revelar erradas, o ajudam a perceber as mensagens secretas do seu trovador:

[816] Lopes 2014: 232-236.

[817] Idem: 234.

> "*[e]m 1904, em leitura polêmica e heroica, o eminente provençalista Emil Levy rejeitou todas as hipóteses anteriores, afirmando estarem embasadas em uma leitura errônea, acreditando se tratar não de uma palavra* (noigandres)*, mas de duas* (enoi gandres)*. Para Levy, a chave interpretativa para a misteriosa palavra do poema de Daniel estava em* gandres*. […] [O] provençalista alemão interpretou-a como o infinitivo de gandre, outra forma de gandir (afastar, banir, proteger, garantir-se contra). A tese de Levy, em clave romântica, afastou a leitura de* noi *como* noix*, ou como* «noce reale» *(noz real, Canello). […] Na trilha da emenda imposta por Emil Levy,* olor de e'noi gandres *foi traduzido como* «*aroma que protege da tristeza*» *(Appel),* «*olor que bane o tédio*» *(Bartsch),* «*o cheiro que afasta o* ennui» *(Stein). A partir de 1904, o sentido da palavra* noigandres *como* «noix muscade» *desaparece das leituras posteriores. Considerado um grande enigma literário, a misteriosa palavra de Arnaut Daniel não aparece nas canções de nenhum trovador de seu tempo e talvez nem mesmo exista*"[818].

O professor Levy, depois de ter analisado todas as explicações até lá encontradas, em 1904 concluiu que estavam erróneas. O cientista passou por um processo demorado de reinterpretação, igual como Blake que teve de analisar e rejeitar as opções erradas uma atrás da outra. Portanto, o professor medievalista e o tradutor-investigador desempenham uma função semelhante na narrativa no sentido de serem os únicos entre muitos que conseguem decifrar a mensagem dos seus trovadores. Blake, que já conhece todos os sentidos possíveis da palavra-chave, descobre a interligação entre um antigo e recusado sentido de noigandres, a noz moscada, e as mortes:

> "— *Holy shit!* — gritou Blake […] e retirou o telegrama de Sinclair de dentro da caderneta, desdobrou o papel e leu:
> CAUSA MORTIS LOVAT INJEÇÃO INTRAVENOSA MYRISTICA FRAGRANS NOZ-MOSCADA
> O tradutor inclinou-se para fazer algumas anotações em sua caderneta:
> *<u>Vítimas / cenas dos crimes</u>*
> *Nussbaum (nuss = noz em Al., baum = árvore. Nogueira)*
> *Lorinda (nozes no quarto)*
> *Lovat (resíduo de Myristrica fragrans = noz-moscada)*
> *Braun (manuscrito na boca com a palavra noigandres)*"[819].

O inglês percebe que o assassino-trovador conhece não só o poema medieval, mas tem conhecimento sobre toda a polémica literária em que este ficou envolvida. Aproveitando as análises etimológicas que surgiram ao longo dos séculos, encaixa na sua moderna obra literária e criminosa todos os sentidos que a palavra ganhou nos últimos oitocentos anos. Com esta atitude criativa, ativa um importante cânone que, tendo visto a rica literatura etimológica da palavra, enriquece e amplia as suas possíveis referências. O trovador moderno, de facto, sabe mais do significado da palavra do que

[818] Lopes 2014: 235-236.

[819] Idem: 236.

o seu colega medieval porque já lhe conhece o contexto literário e estrutura o seu poema de maneira a encaixar nele todos os sentidos, incluindo aqueles que nunca foram conhecidos por Arnaut. O novo poema engloba no seu campo semântico toda a história etimológica de noigandres e o investigador-interpretante percebe que terá de procurar um assassino cujas características correspondam a todos os sentidos deste extenso campo semântico.

Depois de ter feito as investigações etimológicas, na próxima etapa Blake recorre a um outro método essencial na decifração de sentidos, nomeadamente, à produção literária de anagramas:

> "[e]screveu a palavra *noigandres* e partiu para um passatempo que aprendera com o pai. Ele ensinara que os anagramas mais perfeitos são aqueles que funcionam como tradução, comentário ou reflexão sobre a palavra escolhida. É um jogo em que a palavra faz gerar cópias dela mesma, mas em novas combinações e sentidos. Depois de um demorado processo de desmembramento, inversões, possibilidades de sentidos ocultos, o tradutor encarou a página. A página aberta da caderneta trazia[820]:

INSANER GOD	(*um Deus mais insano)*
SIGNORA END	*(Signora, Fim)*
AN ED SNORING	*(um Ed roncando)*
AN END SIGNOR	*(um fim, senhor)*".

Como Eduardo Ferreira conclui na sua análise sobre a relação entre o trovador e a tradução, o tradutor descobre que "são muitas as combinações possíveis. E cada uma delas gera nova profusão de sentidos. Vicissitudes da tradução, empecilhos para todo tradutor. O texto nem sempre é feito para ser fácil"[821]. Blake entende que a antiga técnica do seu pai, a construção de outras palavras e expressões com base de noigandres, lhe permite descobrir ainda mais sentidos ocultos. Através da apresentação até visual destas construções chegará a descobrir detalhes da intriga amorosa que causou as confusões na cidade: existe uma potência sobrenatural que se mostra insensata "*(um Deus mais insano)*"[822], por conseguinte, termina-se um acontecimento relacionado com uma dama "*(Signora, Fim)*"[823], entra na trama um homem chamado Ed (Edward?) que tem dificuldades em falar sãmente "*(um Ed roncando)*"[824] e, por fim, a participação de um senhor nos acontecimentos termina

[820] Lopes 2014: 324-325.

[821] Ferreira: http://rascunho.com.br/o-trovador-e-a-traducao.

[822] Lopes 2014: 325.

[823] Idem: 325.

[824] Idem: 325.

"*(um fim, senhor)*"[825]. Neste ponto da narrativa, os sintagmas ingleses acima traçados ainda deixam a sua interpretação aberta, por isso Blake continua a sua pesquisa suspeitando que o desenho analítico visual do noigandres o guiará para mais pistas de entendimento interpretativo:

> "[d]essa vez escreveu a palavra noigandres deixando espaços maiores entre as letras. Inclinou levemente a cabeça, encarando a página. Ergueu a caneta. Outra palavra começou a se desfiar sob o seu lápis:
>
> n o i g a n d r e s
>
> o
> n
> d
> r
> i
> n
> a
>
> «Falta o L para ser um anagrama de Londrina», escreveu. — L de Lorinda, Lovat, Levy… — murmurou Blake"[826].

O método de anagramas resulta eficaz uma vez que revela a leitura de elementos fundamentais do enredo como o nome da cidade, o de dois mortos e o do pesquisador medievalista. Blake continua nesta pista e o seu próximo e último anagrama deixa ler o nome do prefeito da cidade, figura envolvida nas fraudes:

"NOIGANDRES
N I ~~L~~ S
O
~~N~~
GA RE
ND
NILSON GARDEN"[827].

Os anagramas desenhados pelo tradutor abrem uma importantíssima referência literária da obra: alusão aberta à poesia concreta brasileira, mais precisamente, ao Grupo Noigandres, à poesia visual iniciada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Wlademir Dias Pino, Ferreira

[825] Lopes 2014: 325.

[826] Idem: 326.

[827] Idem: 335.

Gullar, Ronaldo Azeredo[828] e de vários outros inovadores deste movimento da literatura brasileira. O ensaísta António Risério traça, no seu artigo "Formação do Grupo Noigandres"[829], o processo literário que os poetas brasileiros referidos percorreram em 1952, para gerarem uma nova vertente literária que transgredisse as fronteiras entre poesia e visualidade e que transformasse a estrutura sintática tradicional da poesia linear, abrindo novas pistas perante a interpretação textual:

> "[p]or fim, «noigandres». […] Tudo começa com um verso misterioso de Arnaut Daniel, na canção «Er vei vermeills». […] O mistério […] concentrava-se numa única expressão, que coincidia ser o sintagma final do texto: «noigandres». E quando Ezra Pound […] topou com a velha dificuldade dos lexicógrafos, recorreu ao provençalista alemão Emil Lévi […]. Cerca de um quarto de século mais tarde, no Brasil, os irmãos Campos e Décio Pignatari, em busca de combustível para a viagem sígnica a que davam início, fixaram sua atenção na aventura crítico-poética de Pound. Foram ao «Canto XX» e aí pescaram o nome para o grupo que acabavam de formar. A expressão provençal fora «tomada como sinónimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe», informa, em comentário retrospectivo, a sinopse do movimento «concretista», estampada em apêndice à «Teoria da Poesia Concreta». A referência a Arnaut Daniel é reveladora em si mesma. […] Exemplo de artista capaz de gerar novas matrizes estéticas. Deste ângulo, «noigandres» seria uma denominação poética para a invenção. […] E assim enriquecido de nova aura semântica — enigma linguístico a ser decifrado na prática poética —, o termo ingressaria na cultura literária brasileira"[830].

As relações intertextuais entre a inventiva poesia medieval de Arnaut e a do século XX, do Grupo Noigandres, encaixam a obra de Lopes numa tradição literária brasileira sem a qual, exemplifica *O trovador*, não existe solução para os crimes dos anos 1930. A referencialidade à poesia concreta é, na obra, anacrónica uma vez que a formação do Grupo Noigandres aconteceu aproximadamente vinte anos depois da época representada pelo romance. Mesmo assim, o romance do século XXI comunica abertamente com aquela vertente literária que Omar Khouri descreve em 2006 como um

> "movimento internacional [que] nasce dos esforços conjuntos do Trio Noigandres […]. […] através de um cuidadoso exercício comparativo, poderemos concluir que a melhor poesia concreta produzida mundialmente foi a do Brasil [e que a] Poesia Concreta obrigou os apreciadores das Letras a repensar a tradição"[831].

---

[828] Vide Clüver: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm.

[829] Risério 1978: http://www.codigorevista.org/nave/index.html#/ebusca2=Antonio%20Ris%C3%A9rioebusca=eindice2=codigo11_0020eindice=codigo01_0001.

[830] Idem.

[831] Khouri 2006: 21-22.

A obra de Lopes convoca essencialmente o trabalho descrito por Khouri como o repensamento daquela tradição que colocou a literatura brasileira, em meados do século XX, no centro das atenções de diferentes grupos literários e letrados. *O trovador* repensa e reorganiza os acontecimentos históricos[832], no seu caso através da ficcionalização literária, tanto como a poesia concreta rompeu com a tradição literária poética com o projecto de "criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil"[833] — declaram os irmãos Campos e Décio Pignatari no seu plano piloto para poesia concreta. O poema medieval de Arnaut Daniel, este objeto útil, torna-se uma combinação de sentidos e ao mesmo tempo uma fórmula que contém todas as referências necessárias para o desvendar dos crimes. A descoberta das possíveis visualizações da palavra noigandres e a formação de anagramas com as suas letras recorrem ao mesmo processo que os poetas do Grupo Noigandres descreveram como a libertação, "na medida possível, da sintaxe oral, meramente linear"[834]. O plano piloto relata também "a criação de textos em que a sintaxe deriva do próprio desenho dos signos usados"[835], ou por outras palavras, destaca que foi a poesia concreta que descobriu a possibilidade de usar o espaço gráfico como um elemento constituinte do significado. Nesta poesia o campo semântico das palavras, o significado dos sintagmas e das frases reestruturam-se através da sua representação visual e gráfica. Justaposição e desmembramento são métodos recorrentes da poesia concreta que ressuscitam no trabalho investigativo e interpretativo de Adam Blake: ele descobre novos elementos essenciais do crime através da justaposição da palavra noigrandres chegando a receber os quatro sintagmas ingleses e o desmembramento inteiro da palavra-chave revelar-lhe-á um nome importante relacionado com os crimes financeiros. O propósito dos poetas de meados do século XX e de Adam Blake é idêntico: revelar novos sentidos e descobrir relacionamentos até então ocultos entre os significados das palavras através da sua visualização gráfica. Blake, depois de ter percebido que os possíveis sentidos do noigrandres o irão conduzir na investigação policial, decide usar a escrita criativa para se aproximar da solução. A ressintetização dos signos desenhados em papel constrói o novo significado dos acontecimentos. A nosso ver, o capítulo "A palavra" desempenha a função de abordar a questão da investigação policial do ponto de vista semiótico: a investigação policial corresponde à análise, à reorganização e a ressintetização dos signos léxicos e sintáticos.

---

[832] Vide no ponto IV.4.2.3.

[833] Campos et al 1958: https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1.

[834] Idem.

[835] Idem.

Através deste jogo literário Blake descobrirá vários e importantes fragmentos dos acontecimentos, mas ainda não consegue sintetizá-los de maneira a reconstruir o crime na sua integridade. Na estrutura fragmentada da sua investigação policial descobrimos um outro desígnio típico da linguagem poética da poesia concreta. Augusto de Campos define esta linguagem

> «...conceived intersemiotically as a fragmentary structure […] conjoining visual mural and musical score.» Its formal suppositions include «the ideogrammatic method, the collage and metalanguage of Pound's *Cantos*, the vocabulistic kaleidoscope of Joyce and its textual polyreadings, the atomization and syntactical dislocation of cummings, and the minimalist and molecular prose of Gertrude Stein»"[836].

Entre os componentes dos crimes descobertos por Blake através da sua poesia visual não existe uma conexão linear, mas representam, tanto como os elementos da linguagem poética da poesia concreta, uma colagem textual-visual que oferece uma leitura polissémica. Nesta fase da sua investigação, Blake, o aprendiz de poesia e de investigação criminal, terá a obrigação de extrair dessa polissemia uma única leitura e descobrir a relação entre as palavras e sintagmas acumulados (cummings) constituídos pela sua própria poesia concreta para entrar no grupo dos iniciados. Tanto como os leitores da Poesia Concreta.

Para Adam Blake conseguir reduzir a polissemia dos componentes da sua investigação a uma única interpretação deverá enfrentar o trovador seu contemporâneo. O capítulo "O castelo"[837] apresenta este primeiro e último encontro entre trovador e tradutor, criminoso e detetive amador onde Eric Nussbaum revela o motivo, o planeamento e a execução dos seus crimes. Orienta os acontecimentos de maneira a poder explicar todos os segredos da sua *œuvre* minuciosamente elaborada. A sua obra só assim será concluída: o trovador entregará a mais precisa interpretação do seu poema moderno ainda mais rico em sentidos do que o poema medieval. O autor é o único que conhece a obra na sua totalidade:

> "— Ora, Blake… Não menospreze minha obra de arte. Deixe-me dar uma última lição antes de matá-lo. Talvez o seu erro tenha sido apenas este: enquanto você traduzia, eu escrevia uma nova obra.
> Nussbaum riu e prosseguiu:
> — Tradução é como uma mulher. Se é bonita, não é fiel. Se é fiel, é quase certo que não seja bonita"[838].

---

[836] Cita Johanna Drucker apud Jackson 2002: https://www.researchgate.net/publication/274175200_Brazilian_world_-concrete.

[837] Lopes 2014: 365-381.

[838] Idem: 375.

Durante todo este processo investigativo-literário, o autor e o interpretante trabalham paralelamente, mas produzem duas obras individuais: a obra e a sua interpretação. O tradutor-investigador terá de perceber que o único intepretante que realmente conhece uma obra é o seu autor.

Em *O trovador* de Rodrigo Garcia Lopes exibe-se uma polissemia, mas, de acordo com a ficção policial clássica, existe um único sentido que o investigador policial e interpretante literário, Adam Blake, procura. No desfecho da obra, o perseguidor deste sentido único terá de perceber que, sem as revelações do autor, a sua obra de interpretação não poderá ser perfeitamente concluída. A poesia do trovador moderno fecha-se perante aqueles que o seu autor não deixa aproximarem-se. Esta poesia tem excluídos sendo só para os seus iniciados, tanto como a poesia concreta: é um enigma linguístico desenvolvido num romance policial de enigma, portanto, clássico.

IV.4.6. Conclusão

O romance policial histórico-artístico mais recente da presente análise, *O trovador*, ao contrário das outras duas obras policiais artísticas do fim do século XX, apresenta fortes padrões da ficção clássica. A particularidade mais característica destacável, para nós, demonstra-se no desfecho da obra que não deixa nenhum enigma sem solução. Oferece a decifração completa do código hermenéutico de Barthes, aproximando as duas narrativas (a fábula e a trama[839]) até lá paralelamente decorridas para que no final consiga interligá-las. Desta convergência resulta a descoberta de uma única interpretação que, portanto, elimina todas as outras até aí existentes. A abordagem epistemológica das questões da história e do comportamento humano traz uma restituição da ordem social ao seu leitor. Expressa declaradamente que a ordem dissolvida pelos crimes poderá ser recuperada tanto ao nível privado, humano, como ao nível da sociedade.

O trovador transmite uma imagem subversiva sobre o Brasil a dois níveis, histórico e cultural, se a observarmos a partir das questões do centro e da periferia. Como concluímos na análise dos aspetos históricos, apresenta-se aqui um Brasil, na época de entre guerras, que interferiu radicalmente nas decisões políticas das grandes potências político-económicas da Europa de então. Aconteceram alguns crimes num povoamento ainda insignificante no *mapa mundi* que, finalmente, alteraram o decorrer da história da Grã-Bretanha e exerceram influência sobre a estratégia bélica da Alemanha. Segundo a alternativa histórica oferecida pela obra, a imagem de um mundo centralizado

[839] Vide Todorov 2006: 97-98.

na Europa é um retrato errôneo e enganador, uma vez que sem a apreciação das ocorrências no mundo na altura considerado periférico não se chegará a conhecer a história na sua totalidade. E *O trovador* mostra-se conhecedor desta plenitude, e oferece-a de maneira a alterar a perspetiva da observação histórica dos anos 1930.

A obra destaca a importância da relativização da perspetiva hegemónica europeia do ponto de vista cultural também. As alusões intertextuais abertas aos processos criativos da poesia concreta colocam a cultura brasileira, mais uma vez, num lugar de destaque no mapa mundial cultural. *O trovador* corrói a autoimagem homogénica constituída pela literatura europeia de então. Uma cultura com tendência para esta hegemonia terá de assumir que a centralização da cultura, a falta do reconhecimento da igual importância do local e do particular, do regional e do colonial trará o risco da criação de uma imagem ofuscada e parcial, portanto, errada sobre si própria também. De acordo com a obra, a própria Europa chegará a falsas conclusões sobre a sua história, cultura e literatura sem a (re)consideração do papel do Brasil, ou, num contexto mais amplo, de uma cultura que, no decorrer dos séculos, foi considerada como periférica.

V. Conclusão

O objetivo da presente tese foi apresentar as particularidades do romance policial artístico, um novo subgénero temático que surgiu nas últimas três décadas da literatura policial brasileira. Partimos da proposta de que a representação literária do crime poderá levantar questões sobre os seus próprios processos representativos. Na autorrenovação do género policial descobrimos, então, vários paralelismos entre a própria criação e interpretação artísticas e a investigação policial.

Abordámos os tais paralelismos através da análise dos seguintes aspetos: a figura do detetive e a crítica social que este pode representar; a existência ou inexistência do crime descrito pelos narradores; os tipos da narrativa autodiegética ou extradiegética; as atitudes leitorais ou interpretativas; o papel da metatextualidade, intertextualidade e intermedialidade nas interligações literárias e artísticas das obras.

Concluímos que as três figuras investigadoras-protagonistas segundo a nossa classificação, após a análise dos três romances escolhidos, têm em comum trabalhar com a linguagem, ou seja, têm a profissão de produzir textos. Apresentam características semelhantes: são cultos, inteligentes e decidem realizar as suas investigações individuais para provarem a sua inocência. Em comum têm ainda o facto de a sociedade os considerar "fallen angels"[840] ou, por outras palavras, ocupam um lugar estimado na sociedade antes de serem acusados dos crimes. Gustavo Flávio, o único assassino dos três protagonistas, fez o crime por amor, a pedido da sua amante-vítima; Antônio Martins nunca percebe se realmente cometeu o abuso sexual; Adam Blake, a figura intrínseca e ao mesmo tempo extrínseca no Brasil dos anos 1930, não cometeu crimes em Londrina, mas traz consigo um passado sombrio. Portanto, levanta-se a questão da inocência vs. culpabilidade dos três protagonistas-investigadores que estão até um certo ponto envolvidos nos assuntos investigados o que, para nós, metaforiza o papel do interpretante que nunca poderá ser alheio e estranho ao que pretende descodificar. Na interpretação não existe uma visão totalmente exterior e o envolvimento na investigação policial alegoriza o processo da interpretação. Os protagonistas encontram-se no limbo entre o envolvimento e o distanciamento quer a nível dos crimes, quer a nível da sociedade em que vivem. Precisam de manter um distanciamento da sociedade em que os crimes acontecem para ganhar a perspetiva do interpretante que olha para os acontecimentos de um ângulo exterior. Por conseguinte, são figuras envolvidas, mas de certa maneira solitárias também: Flávio vive vários anos distanciado da sociedade e só pode voltar mudando a sua personalidade; Martins, o crítico de arte

[840] Scaggs 2005: 77.

tem de manter algum distanciamento das obras teatrais e dos autores para poder escrever com objetividade; Blake, o inglês, representante da neocolonização britânica no Brasil, possui o olhar crítico do forasteiro. A atitude antagónica dos protagonistas frente às autoridades e, num sentido mais amplo, à sociedade inteira, também metaforiza a sua posição individualista na interpretação artística. No entanto, a visão deles é parcial, da perspetiva que ganham no enredo não podem observar e entender todos os elementos e motivos dos acontecimentos. O mundo que conseguem observar não se pode metaforizar pelo *Panopticon* de Bentham[841] uma vez que o mundo observado por eles inclui o próprio ponto de observação também, ou seja, são, concomitantemente, os observadores e os observados do *Panopticon*. A sua visão limitada no processo policial, a sua posição paralelamente incluída e excluída, a questão da inocência vs. culpabilidade são componentes metafóricos dos interpretantes-protagonistas das obras de arte analisados ou produzidos por eles próprios.

Do ponto de vista da crítica social entretecida na narrativa e representada pelas três figuras detetives, pela sua atitude investigativa e a relação antagónica para com a sociedade, descobrimos diferenças fundamentais entre *Bufo e Spallanzani*, *Um crime delicado* e *O trovador*. Os dois primeiros apresentam crimes particulares que não afetam a sociedade inteira, os protagonistas vivem as suas paixões pessoais que os aproximam ou envolvem nos crimes. No entanto, a maneira como textualizam este processo, levanta perguntas essenciais sobre os métodos literários e só em escala menor sobre o meio social dos acusados. As reações da sociedade às suas atitudes estão representadas nestas duas obras também, mas com uma crítica distanciada e irónica: o meio social dos narradores é incompreensivo e/ou ignorante para com os raciocínios dos protagonistas. A nosso ver, a incompreensão da parte da sociedade e o insucesso nos métodos representativos escolhidos pelos narradores apresentam paralelismos alegóricos: descobrimos paralelismos entre o fracasso da autojustificação e a frustração causada pelo insucesso da textualização deste procedimento. A sociedade não pode compreender uma representação que não está verbalizada na sua linguagem, mas é explicada por métodos que não consegue perceber e integrar nos seus processos interpretativos. O terceiro romance, todavia, representa uma forte crítica social que engloba a sociedade inteira, desde os administradores do sistema neocolonizador até ao nível mais alto dos seus exploradores. A obra de Garcia Lopes, em contrapartida com as outras duas obras, debruça-se sobre a formação de uma imagem histórica alternativa e crítica da época representada e não trata de questões da sua autorrepresentatividade. Usa, então, métodos representativos reconhecíveis pela sociedade descrita, por conseguinte, será capaz de fazer uma revelação total dos crimes perante esta sociedade.

[841] Vide Foucault 1990: 120.

O aspeto do vínculo dos protagonistas com os crimes também gera uma distinção marcante entre as três obras. Pela nossa análise, podemos diagnosticar que se trata, no caso dos romances *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado*, de romances metanarrativos. Estas duas metanarrativas procuram esconder a fábula descrita por Todorov[842] ou a história do crime observada por Bényei[843]. A trama[844] ou a história da investigação[845] dos dois narradores autodiegéticos tem o objetivo de disfarçar a fábula, de provar a sua inexistência. Portanto, a investigação é subversiva uma vez que o seu propósito é provar que não existe o crime, ou seja, não existe trama que a fábula poderia narrar. Deste ponto de vista *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado* são romances policiais antidetetives ou antipoliciais[846]. Consequentemente, esta investigação negativa elimina a fábula que se centra no crime e coloca no seu lugar a metanarrativa e a narrativa interpretante de obras artísticas metaforizando assim, mutuamente, a investigação policial. Consideramos um motivo fundamental este processo cujo objetivo é a extinção do crime para entregar o seu lugar à interpretação, procurando, entretanto, eliminar questões éticas, mantendo o leitor em posição insegura perante os acontecimentos, e direcionar a sua atenção para questões estéticas. As duas obras interpretam a sua própria criação artística que desconstrói a narrativa tradicional da ficção policial em que existem a fábula e a trama. Os narradores, com a negação da existência da fábula, alteram a hierarquia dos dois níveis da narrativa policial tornando a trama independente da fábula. O gesto criativo com que os dois narradores libertam a fábula alegoriza a libertação do processo criativo e da própria obra artística. No entanto, *O trovador*, desta perspetiva, apresenta uma narrativa policial clássica em que existem crimes e criminosos e o objetivo da trama é revelar a fábula, ou, pelos termos de Bényei, a história de investigação procura apresentar a história do crime. O protagonista, que neste caso não coincide com o narrador, desempenha a função clássica do detetive: procura os pontos de contacto entre a trama e a fábula e no desfecho consegue interligar estes dois níveis narrativos da ficção policial clássica.

As três obras revelam diferenças relevantes do ponto de vista da narração também. Os narradores autodiegéticos de *Bufo e Spallanzai* e *Um crime delicado* escrevem autobiografias, por conseguinte, são autoritários e o enredo conhece-se exclusivamente da perspetiva deles. Consequentemente, não oferecem ângulos diferentes, nem dialogicidade entre outros possíveis

[842] Vide Todorov 2006: 97-98.

[843] Vide Bényei 2000: 71.

[844] Vide Todorov 2006: 97-98.

[845] Vide Bényei 2000: 71.

[846] Idem: 15-16.

pontos de vista (entre os narradores e as autoridades ou outras personagens do enredo). De acordo com a nossa observação, a narrativa autodiegética *sui generis* inclui a falta da representação de perspetivas diferentes. Descobrimos uma tensão presente nas duas narrativas em que os dois narradores percebem a incapacidade da sua representação autodiegética e, no final, compreendem que a razão da sua incapacidade consta na falta da dialogicidade que as outras perspetivas — por eles negadas — poderiam oferecer. Gustavo Flávio e Antônio Martins, afinal, chegam a descobrir que, apesar de tentar criar uma narrativa autocentrada e excludente, a representação artística não tolera a univocalidade, a visão exclusivista de outras perspetivas representativas. Percebem os limites dos seus modos representativos. Os dois romances fecham-se com o descobrimento da tensão causada por esta contradição e pela incapacidade narratorial da sua dissolução. Os dois textos autodiegéticos policiais acabam por questionar a sua própria legitimidade narrativa. No entanto, *O trovador* de Rodrigo Garcia Lopes trabalha com uma narração extradiegética, seguindo, deste ponto de vista, uma forma clássica do romance policial. Por conseguinte, não problematiza a questão da falta ou da presença das diferentes visões representativas. Não se autoquestiona, não se reflete sobre os seus processos representativos, para o narrador de Garcia Lopes, a questão da diegeticidade é inexistente. Consequentemente, não se confronta com a tensão de perspetivas diferentes sobre o seu tema. A versão de *O trovador* sobre a época representada, observando-a do ponto de vista de uma narrativa que não tenciona ser nem autoritária, nem excludente, revela-se como uma alternativa, assumindo o seu próprio cunho de variante histórica.

As questões narrativas acima concluídas dirigiram-nos para a análise das atitudes leitorais que as três obras desenvolvem ou até exigem. A nosso ver, os três textos apresentam semelhanças e diferenças nesse aspeto também. Os dois textos metanarrativos, *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado*, pela intenção inicial dos narradores, tencionam apresentar-se como genotextos[847] ou textos legíveis ou de gozo[848]. Chegámos a esta conclusão porque os narradores, durante quase toda a narrativa, procuram o modo representativo que exclui qualquer interpretação diferente sobre os acontecimentos, mesmo assim, no desfecho admitem o fracasso das suas tentativas. Os textos tornam-se, então, fenotextos ou textos escrevíveis ou de prazer que vêm substituir os genotextos derrotados assumidamente pelos próprios narradores. Por conseguinte, consideramos uma semelhança peculiar entre *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado* o processo narrativo em cujo final a própria narrativa reconhece o seu caráter de texto escrevível afastando-se do propósito inicial de produzir um texto legível. O terceiro romance, na nossa observação, também funciona como

[847] Vide Kristeva 1984: 86.

[848] Vide Barthes 2002: 4.

fenotexto uma vez que confina a compreensão e a interpretação do material histórico no conhecimento histórico, literário e artístico do leitor. O romance exige o leitor-modelo naqueles tópicos onde apresenta as suas versões ficcionais sobre os acontecimentos inscritos no pensamento histórico do século XX. O leitor só consegue produzir o seu próprio texto de prazer ou fenotexto caso consiga identificar os pontos de contacto entre os elementos históricos e ficcionalizados e através deste procedimento reconhecer que o texto é uma variante histórica. Resumindo, os três textos representam o processo de formação de fenotextos porque exigem que o leitor aja, de acordo com Barthes, como "no longer a consumer, but a producer of the text"[849].

Por último, as referências interartísticas apresentam características próprias e desempenham funções marcadamente diferentes nas três obras. No romance de Rubem Fonseca, a presença exuberante e várias vezes disfuncional dos intertextos chega a descompor a narrativa tornando a relação entre os hipotextos e o hipertexto incoerente. As alusões intertextuais incongruentes a obras da ficção policial, a processos investigativos e a figuras investigadoras desestruturam a obra como romance policial. A intertextualidade, um requisito cuja função *per definitionem* poderá ser a contextualização de um texto dentro de uma tradição literária, destacando os pontos de comunicação entre hipotextos e hipertexto, em *Bufo e Spallanzani* não consegue desempenhar esta função. Por conseguinte, o texto assume que, apesar das suas fortes tentativas, não consegue identificar-se com nenhuma narrativa policial anterior uma vez que não encontra modelos na literatura detetivesca. O texto exagera de tal maneira em manifestar as suas conexões literárias e científicas para provar a sua legitimidade como narrativa policial que, afinal, perde o seu valor comprovativo, portanto, desestrutura-se como ficção policial.

No caso de *Um crime delicado*, o romance que apresenta a maior variedade de conexões interartísticas entre as três obras, descobrimos três tipos de alusões com diferentes funcionalidades. Primeiro, as referências a personagens históricas e figuras conhecidas apresentam os componentes da vida cultural brasileira através da transfiguração dos seus factos biográficos e das suas características. O propósito do narrador, ao princípio, com as ricas alusões à vida cultural brasileira, é convencer o leitor sobre o seu conhecimento cultural amplo e profundo no que concerne ao material narrado. No entanto, através da transformação reconhecível das personagens, ou seja, através da sua ficcionalização, o narrador expressa a sua autoridade em relação ao seu objeto. Exprime que o discurso formado sobre a matéria supera qualquer factualidade. A literatura, portanto, legitima-se por meio de chamar a atenção para a sua atitude, com a qual oferece ao leitor uma leitura

[849] Barthes 2002: 4.

possível sobre qualquer material extraliterário. Segundo, os intertextos que aludem implicitamente a obras clássicas da literatura brasileira, de certa maneira como modelos literários, tencionam posicionar o romance dentro do contexto literário brasileiro clássico. Assim, Martins procura respostas às suas questões estéticas na tradição literária nacional, e com as alusões a obras clássicas do século XIX delineia o seu distanciamento de qualquer narrativa inspirada pelo realismo representativo. Num próximo passo, a inclusão da crítica sobre a peça teatral *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues, revela um afastamento entre a sua narrativa e a tradição literária consagrada no que diz respeito aos processos construtivos da textualização das memórias humanas. A narrativa de Martins também expressa marcadamente a sua posição estética frente às tradições e influências de literaturas estrangeiras através da sua crítica sobre a peça *Albertine*, uma adaptação ficcional de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. O seu texto autocentrado afasta-se da prosa proustiana que, de acordo com a narrativa de Martins, se centra na sua força reconstituinte da consciência humana e opta pela representação da textualização desta força. A crítica de Martins, ao mesmo tempo, distancia-se de qualquer modelo europeu porque os considera arrogantes para com as literaturas que os tomam como modelo literário. Por último, com as referências intermediais explícitas à pintura ficcional *A modelo* de Vitório Brancatti e implícitas a *Las meninas* de Velázquez e a *Pigmalião e Galateia* de Gêrome, o narrador confronta abertamente a representação verbal e visual. A sua intenção inicial, a exclusividade e supremacia afirmadas pela verbalização, revela-se corroída pela própria narrativa que descobre a sua configurabilidade pela representação visual. Por conseguinte, as duas representações tornam-se interpretantes complementares e mútuos no contexto da obra. O terceiro romance, *O trovador* de Rodrigo Garcia Lopes, apresenta uma rede intertextual peculiar entre as três obras. Trabalha com vários intertextos explícitos e implícitos, no entanto, a investigação policial centra-se, do ponto de vista intertextual, na decifração da mensagem mandada pelo assassino com o poema *Er vei vermeills* de Arnaut Daniel. As outras obras abertamente referidas colocam o romance num contexto literário e cultural que engloba várias épocas desde a Idade Média até ao presente da obra enquanto as alusões cobertas fazem conexões com a literatura policial estrangeira, principalmente clássica. É comum entre as obras referidas e *O trovador* que apresentem processos investigativos em que a investigação ocorre durante um jogo intelectual entre o criminoso e o detetive e o intertexto aberto, o poema medieval e a sua palavra-chave noigandres, tornam-se o instrumento central deste jogo. Durante a decifração da palavra e através da referência ao Grupo Noigandres, o romance posiciona-se nitidamente dentro da tradição literária brasileira do século XX, optando por uma vertente artística reconhecida como pioneira e inovadora na história da literatura. A alegorização mútua entre a interpretação do poema e da sua palavra-chave e a investigação policial,

que revela crimes internacionais, elimina, a nosso ver, a estigmatização do periférico pondo em destaque o colonial e o regional como chaves de solução de enigmas criminosos.

Resumindo, as três narrativas tentam responder às suas questões levantadas sobre as possíveis representações literárias da temática policial de maneira a pôr em paralelo e igualar o processo da escrita literária e a interpretação desta. Por outro lado, estabelecem um paralelismo entre a representação e interpretação artísticas e a investigação policial, questionando se é possível qualquer afirmação exclusivista no que concerne à representação artística ou a interpretação de um texto ou de qualquer obra de arte. As três obras encontram respostas diferentes: *Bufo e Spallanzani* e *Um crime delicado* fracassam no final deste processo durante o qual procuram afirmações e, paralelamente, as investigações dos seus narradores também não trazem nenhuma iluminação catártica e solucionadora em relação aos crimes. O que, a nosso ver, também metaforiza aquela ansiedade e insucesso da criação artística que os dois protagonistas, Gustavo Flávio e Antônio Martins, experimentam durante a textualização da sua investigação. No entanto, a narrativa extradiegética e não autorreflexiva de *O trovador* produz uma ficção historiográfica, o que oferece uma narrativa divergente e alternativa na interpretação de uma época histórica do Brasil. Comum às três obras policiais é as fábulas narradas apresentarem uma abordagem alternativa, diferente da do meio social que envolve os protagonistas. Por um lado, isto é expresso pelo relacionamento destes com os crimes e com os processos investigativos, por outro lado, as obras desconstroem as molduras representativas do romance policial (clássico ou *hard-boiled*) ou do romance histórico. Concluímos na presente tese que o processo e a estruturação metaforizantes dos três romances policiais artísticos revelam uma nova tendência da ficção policial brasileira na literatura de uma sociedade em que a representação literária da violência propõe e trata questões estéticas também: crime como arte e arte como crime.

Bibliografia:

Obras da análise:

Fonseca, Rubem: Agosto. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

_____: A grande arte. Lisboa, Sextante Editora, 2013a.

_____: Bufo e Spallanzani. Lisboa, Sextante Editora, 2013b.

_____: O caso Morel. Porto, Público Editora, 2002.

Garcia Lopes, Rodrigo: O trovador. Rio de Janeiro, Record, 2014.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo: Perseguido. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Melo, Patrícia: Acqua toffana. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____: Inferno. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Mussa, Alberto: A primeria história do mundo. Rio de Janeiro, Record, 2014.

_____: O senhor do lado esquerdo. Rio de Janeiro, Record, 2011.

Sant'Anna, Sérgio: Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

_____: O voo da madrugada. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____: O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. São Paulo, Ática, 1982.

_____: Simulacros. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

_____: Um crime delicado. Lisboa, Edições Cotovia, 2008.

Bibliografia geral:

"About William Blake"
Disponível em: https://poets.org/poet/william-blake (último acesso em 16. 06. 2020.)

Agostini Mello, Jefferson: "Artes da conspiração/figurações do intelectual em Um crime delicado".
In: *Teresa, revista de Literatura Brasileira* (10/11), São Paulo, 2010, pp. 249-265.
Disponível em: http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116863/114402 (último acesso em 27. 11. 2020.)

Allen, Graham: *Intertextuality*. Routledge, London, 2000.

Almeida, Marco Rodrigo: "Crítica: Mito e gênero policial dialogam em livro de Alberto Mussa".
In: *Folha de São Paulo,* 14/06/2014.
Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470001-critica-mito-e-genero-policial-dialogam-em-livro-de-alberto-mussa.shtml (último acesso em 13. 01. 2019.)

_____: "Delegado Espinosa firma-se como um dos poucos heróis da literatura policial brasileira".
In: *Folha de São Paulo,* 21/07/2012.
Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1123325-delegado-espinosa-firma-se-como-um-dos-poucos-herois-da-literatura-policial-brasileira.shtml (último acesso em 13. 01. 2019.)

_____: "Romance de Alberto Mussa investiga primeiro assassinato do Rio".
In: *Folha de São Paulo,* 14/06/2014.
Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1469997-romance-de-alberto-mussa-investiga-primeiro-assassinato-do-rio.shtml (último acesso em 13. 01. 2019.)

Azevedo, Beatriz Sampaio Soares de:
Disponível em: http://www.beatrizazevedo.com/en/bio/beatriz-azevedo/

Barthes, Roland: *Camera Lucida*. London, Vintage Books, 2000.

_____: *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, S.A., 2008.

_____: "From Work to Text".
In: Image, Music, Text. Fontana Press, London, 1977b. pp. 155-164.

_____: *S/Z*. United Kingdom, Blackwell Publishing Ltd. 2002.

_____: "The Death of the Author".
In: Image-Music-Text. London: Fontana Press, 1977. 142-149.

Bényei, Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. (*Ordem misteriosa. A ficção policial, a metafísica e o pós-moderno.*) Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

Borges, Jorge Luís: "El cuento policial". 1978.
Disponível em http://borgestodoelanio.blogspot.hu/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html (último acesso em 15. 12. 2017.)

Bosi, Alfredo: "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo".
In: *O conto brasileiro contemporâneo* (org. Alfredo Bosi). São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

Brandão Santos, Luis Alberto: *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna.* Belo Horizonte, UFMG/FALE, 2000. (tese de doutoramento)
Disponível em: https://www.academia.edu/14821163/Um_Olho_de_Vidro_a_narrativa_de_S%C3%A9rgio_SantAnna (último acesso em 27. 11. 2020.)

Baldan, Maria de Lourdes Ortiz Gandini: *A função subjetiva na literatura: casos e efeitos*. Belo Horizonte, 1990. (tese de mestrado)
Disponível em: https://www.scribd.com/document/309951947/A-funcao-subjetiva-na-literatura (último acesso em 15. 08. 2019.)

Birkenstock, Günther: "The Krupp dynasty — glorified and vilified".
Disponível em: https://www.dw.com/en/the-krupp-dynasty-glorified-and-vilified/a-15867835 (último acesso em 30. 11. 2020.)

Boyde, Melissa J.: "The Modernist roman a clef and Cultural Secrets, or, I Know that You Know that I Know that You Know".
In: *Australian Literary Studies*, n. 24. (3-4), 2009, 155-166.
Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/89b7/94dd85fe3b00512f7c9732dee00da6c387aa.pdf (último acesso em 02. 01. 2020.)

Brancati, Vitaliano: *Szicíliai Don Giovanni/A szép Antonio* (*Dom João na Sicília/O belo António*. Trad. Szabolcsi Éva, Zsomboki Zoltán). Budapest, Európa Kiadó, 1972.

Campos, Augusto de — Pignatari, Décio — Campos, Haroldo de: *plano piloto para poesia concreta*. 1958.
Disponível em: https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1 (último acesso em 09. 09. 2020.)

Cardoso, Zelia de Almeida: "Ironia e humor nas elegias de Propércio".
In: *Letras Clássicas*, n. 7, 2003, pp. 127-150.
Disponível em: http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73833/77499 (último acesso em 21. 02. 2019.)

Carvalho, Ana Cristina Teixeira de Brito: *Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo e Spallanzani.* João Pessoa, 2013. (Tese de doutoramento, retirada da www pela informação da autora.)

Castro Fritsch, Valter Henrique de: "A fratura da alteridade em «Amor», de Clarice Lispector, e Um crime delicado, de Sérgio Sant'Anna".
In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, maio/ago., 2018, pp. 85-99.
Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018545 (último acesso em 26. 08. 2019.)

Cavalcanti, Jardel Dias: "O trovador, romance de Rodrigo Garcia Lopes".
In: *Digestivo cultural,* 11/11/2014.
Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4070&titulo=O_Tro (último acesso em 13. 06. 2020.)

Christie, Agatha: *Sakkfeladvány* (*Savaronoff.* Trad. Anita Ceglédi).
In: *A titokzatos négyes* (*The big four.* Trad. Anita Ceglédi). Budapest, Hunga Print Kiadó, 1993, pp. 47-54.

_____: *Az ABC-gyilkosságok* (*ABC murders.* Trad. Jolán Földes). Budapest, Európa Kiadó, 1975.

Clüver, Claus: *The Noigandres Poets and Concrete Art*.
Disponível em: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm (sem data, último acesso em 07. 09. 2020.)

Colmeiro, José F.: "Introducción".
In: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994a. pp. 15-18.

_____: "Poética de la novela policiaca".
In: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994b. pp. 21-84.

Comellas, Pere: "Rubem Fonseca e o policial *noir*".
In: *Abriu*, *Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal,* n. 3., 01/01/2014, pp. 51-69.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280546251_Rubem_Fonseca_e_o_policial_noir (último acesso em 27. 11. 2020.)

Conde, Ana Paula: "Gracia-Roza: «A violência do Rio é estúpida e não serve ao romance policial»".
Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2376,1.shl (último acesso em 13. 01. 2019.)

CONCILIO ECUMENICO DE TRENTO, Sessão XIV
Disponível em: http://agnusdei.50webs.com/trento18.htm (último acesso em 24. 04. 2019.)

Corrales, Eduardo: Paco Ignacio Taibo II. Narrativa policiaca: la gran narrativa del fin del milenio por Eduardo Corrales.
In: *La onda digital*, n. 412.
Disponível em: http://www.laondadigital.uy/LaOnda/412/C2.htm (último acesso em 13. 01. 2019.)

Costa, F. M. da: "Existe uma literatura policial brasileira?".
In: *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná,* n. 6., 01/2011.
Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/contebudo/conteudo.php?conteudo=192 (último acesso em 18. 02. 2019.)

Cuche, Denys: "Hierarquias sociais e hierarquias culturais".
In: *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa, Fim de Século - Edições, Sociedade Unipessoal, 2003, pp. 113-133.

Dánél, Mónika: "Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetében (Gogol: Az arckép és Dosztojevszkij: A hasonmás)" (Na relação do texto e da imagem. O papel da intermedialidade na história de dois alter egos russos [O retrato de Gogol e O dobro de Dostoievski]).
In. *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* (*Transmissões imagéticas. Estudos da temática da intermedialidade*) (Org. Pethő Ágnes). Cluj, Sciencia, 2002, pp. 125-144.

Derrida, Jacques: "Introduction to the Age of Rousseau".
In: *Of Grammatology*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 95-194.

Duchamp, Marcel: *Apropos of 'Readymades'*. 1961.
Disponível em: http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html. (último acesso em 17. 09. 2020.)

Eco, Umberto: *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Editorial Lumen, 1979.

_____: *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

E-dicionário de Termos Literários
Disponível em: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia

"Edward VIII, king of United Kingdom"
Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Edward-VIII (último acesso em 29. 06. 2020.)

Esteves, Antônio Roberto: "Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do séc. XXI)".
In: *Revista de Literatura História e Memória.* v.4, n.4, 2008, pp. 54-63.
Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/1202 (último acesso em 18. 06. 2020.)

_____: "O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras".
In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007, pp. 114-136.
Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4118/3119 (último acesso em 21. 05. 2020.)

Federman, Raymond: "Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction".
In: Federman, Raymond: *Surfiction: fiction now and tomorrow.* Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 5-15.

Ferreira, Eduardo: "O trovador e a tradução".
In: *Rascunho – O jornal de literatura do Brasil*, n. 224., 12/2018.
Disponível em: http://rascunho.com.br/o-trovador-e-a-traducao/ por Eduardo Ferreira (último acesso em 07. 09. 2020.)

Figueiredo, Vera Lúcia Follain de: "O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea".
In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 33., janeiro-junho de 2009, pp. 11-24.
Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127097008 (último acesso em 22. 08. 2019.)

_____: "O assassino é o leitor".
In: *Matraga – Revista do Instituto de Letras da UERJ*, v. II, n. 4-5., janeiro-agosto de 1988, pp. 20-26.

_____: *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

Forero Quintero, Gustavo: "*Agosto*, de Rubem Fonseca e o Varguismo no Brasil".
In: *Revista de Letras*, v. 8., n. 1., 2015.
Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/6136 (último acesso em 13. 01. 2019.)

Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története* (*Vigiar e punir*. Trad. Anikó Fázsy, Klára Csűrös). Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.

Genette, Gérard: *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, S.A., 2004.

_____: *Palimpsestos*. *La literatura en segundo grado*. Madrid, Ed. Taurus, 1989.

Gomes da Silva – Guilherme Henrique – Queiroz Moura: *O falibilismo de Lakatos e o trabalho com investigações matemáticas em sala de aula: possíveis aproximações.*
In: *Acta scientiae*, n. 277., 01/08/2015.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/286088226_O_falibilismo_de_Lakatos_e_o_trabalho_com_investigacoes_matematicas_em_sala_de_aula_possiveis_aproximacoes (último acesso em 02. 04. 2019.)

Guimarães, Bernardo: *Folhas do outono*. Rio de Janeiro, B. L. Garnier – Livreiro Editor, 1983. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Folhas_do_outono.pdf (último acesso em 09. 01. 2020.)

Guimarães, J. C.: "A honestidade como ficção".
In: *Bula revista – jornalismo cultural*, 08/05/2009.
Disponível em: http://acervo.revistabula.com/posts/livros/a-honestidade-como-ficcao (último acesso em 13. 01. 2019.)

Gurgel, Rodrigo: "Mito e gênero policial dialogam em livro de Alberto Mussa".
In: *Folha de São Paulo*, 06/2014.
Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470001-critica-mito-e-genero-policial-dialogam-em-livro-de-alberto-mussa.shtml (último acesso em 09. 02. 2018.)

Heffernan, James A. W.: "Ekphrasis: Theory".
In: *Handbook of Intermediality* (org. Gabriele Rippl). Berlin/Boston, 2015, pp. 38-49.

História da cidade de Londrina:
Disponível em: https://www.londrina.pr.gov.br/index.php/historia-cidade (último acesso em 15. 07. 2020.)

"História da Companhia Melhoramentos do Norte do Paraná":
Disponível em: http://www.cmnp.com.br/melhoramentos/historia/ (último acesso em 13. 07. 2020.)

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London e New York: Routledge, 1988.

_____: *Narcissistic Narrative: The Metaficcional Paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

"I.G. Farben. I.G. Farbenindustrie AG German Industry and the Holocaust".
In: www.HolocaustResearchProject.org
Disponível em: http://www.holocaustresearchproject.org/economics/igfarben.html (último acesso em 30. 11. 2020.)

Iser, Wolfgang: *The Range of Interpretation*. New York, Columbia University Press, 2000.

Jackson K. David: "63. Brazilian World Concrete: A New York Retrospective for Décio Pignatari".
In: *Literature and Arts of the Americas*, 01/03/2002.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/274175200_Brazilian_world_concrete (último acesso em 21. 05. 2020.) (sem numeração de páginas)

Jakovkis, Natalia Ines: "Violência y mercado".
In: *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: Los casos de Argentina, México y Brasil*. Florida, University of Florida, 2007, pp. 93-130.

Keszthelyi, Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. (*A anatomia da ficção policial*.) Budapest, Magvető Kiadó, 1979.

_____: *A krimi.* (*O romance policial.*) Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.

Khouri, Omar: "Noigandres e invenção. Revistas porta-vozes da Poesia Concreta".
In: *FACOM*, n. 16., 2. semestre de 2006, pp. 20-33.
Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf (último acesso em 09. 09. 2020.)

Kristeva, Julia: "Genotext and phenotext".
In: *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 1984, pp. 85-89.

_____: "The Bounded Text"
In: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art.* New York, Columbia University Press, 1980, pp. 36-47.

Lacan, Jacques: "Seminario 6: El deseo y su interpretación — Clase 7: 7 de Enero de 1959".
Disponível em: http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Seminario-6-El-Deseo-y-su-Interpretacion-Edicion-C-ritica.pdf (último acesso em 13. 01. 2019.)

Lauc, Ana Paul: "Um trovador perdido no tempo".
In: *Literatura policial*, 24/11/2014.
Disponível em: https://literaturapolicial.com/2014/11/24/um-trovador-perdido-no-tempo/ (último acesso em 12. 06. 2020.)

Launet, Édouard: "Jules et Edmond de Goncourt: Dieu au bordel".
In: *Délibéré*, 05/06/2018.
Disponível em: http://delibere.fr/jules-edmond-de-goncourt-dieu-bordel/ (último acesso em 29. 03. 2019.)

Lauretta, Enzo: "Vitaliano Brancati — Utószó" (Pósfácio).
In: Vitaliano Brancati: *Szicíliai Don Giovanni/A szép António* (*Dom João na Sicília/O belo António)*. Budapest, Európa Kiadó, 1972, pp. 396-407.

Levy, Emil, breve biografia:
Disponível em: https://www.deutsche-biographie.de/gnd116966130.html#ndbcontent (último acesso em 13. 07. 2020.)

Lukács, György: *La novela histórica*. México, Ediciones Era, 1971.

_____: *Teoria do romance*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34., 2007.

Melo, Natália Pires Tiro de: *A Casa de vidro: reflexos e refrações da violência no Brasil*. Campinas, 2013. (tese de mestrado)
Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270061/1/Melo_NataliaPiresTisode_M.pdf (último acesso em 18. 02. 2019.)

Mendonça, Maria Luísa:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Lu%C3%ADsa_Mendon%C3%A7a (último aceso em 06. 01. 2020.)

Messa Fábio de Carvalho: "Dicção masculina-homicida em Patrícia Melo".
In: *Anuário de Literatura 7*, 1999, p. 191-203.

Moreira, Paulo: "The Delicate Crime of Beto Brant and Felipe Ehrenberg".
In: *Literary and Cultural Relations between Brazil and Mexico: Deep Undercurrants*. New York, Palgrave Macmillan US, 2013, pp. 143-158.

Município de Lovat:
Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/umuarama.pdf (último acesso em 13. 07. 2020.)

Nabokov, Vladimir: *A Luzsin-védelem* (*A defesa Lujin*). Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008.

Negrão, Zenaide Aparecida: *A cartola mágica das palavras: o encantamento na formação do leitor*. (tese de mestrado). Londrina, 2018.

Nielsen, Annie Alvarenga Hyldgaard: "Breve descrição do romance policial, o desenvolvimento desse gênero no Brasil".
In: *A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX* (tese de mestrado), Rio de Janeiro, PUC do Rio de Janeiro, 2007, pp. 53-69.

Oliveira, Josué de: Rio Noir: "Com espírito de Flamengo, mas com o time do Vasco".
In: *Literatura policial*, 16/01/2015.
https://literaturapolicial.com/2015/01/16/rio-noir-com-espirito-de-flamengo-mas-com-o-time-do-vasco/ (último acesso em 18. 02. 2019.)

Oliveira, Marilu Martens — Esteves, Antônio Roberto: "A utopia da cidade: Londrina em O trovador, de Rodrigo Garcia Lopes".
In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 22, n. 46, 3o quadrimestre de 2018, pp. 37-48.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330108580_A_utopia_da_cidade_Londrina_em_O_trovador_de_Rodrigo_Garcia_Lopes (último acesso em 21. 05. 2020.)

Oliveira, Marilu Martens: "'Eldorado, Babel e faroeste': a Londrina de Rodrigo Garcia Lopes, em O trovador".
In: *Literatura: teoría, historia, crítica,* v. 22, n.1, 2020, pp. 219-242.
Disponível em: https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/82298 (último acesso em 18. 06. 2020.)

_____: "Rolândia de príncipes, judeus e nazistas: Uma faceta da obra O trovador, de Rodrigo Garcia Lopes".
In: *Diálogo e interação,* v. 11, n.1, 2017, pp. 22-39.
Disponível em: https://faccrei.edu.br/2020/04/06/rolandia-de-principes-judeus-e-nazistas-uma-faceta-da-obra-o-trovador-de-rodrigo-garcia-lopes/ (último acesso em 20. 07. 2020.)

_____: "Sherlocks e trovadores na terra roxa: Um romance policial londrinense". (artigo inédito, por cortesia da autora)

Pepper, AnDrew: "The «Hard-boiled» Genre".
In: *A Companion to Crime Fiction* (Ed. Charles J. Rzepka, Lee Horsley). Oxford, Blackwell Publishing Ltd. 2010.

Pérez-Reverte, Arturo: *La tabla de Flandes*. Madrid, Editorial Alfaguara, 2007.

Petrov, Petar: *Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Algés, DIFEL, 2000.

_____: "A crítica da conjuntura histórica em Agosto de Rubem Fonseca".
In: *Historiæ*, Rio Grande, 6 (1), 2015, pp. 302-322.
Disponível em: https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5419/3358 (último acesso em 27. 11. 2020.)

Pinheiro Alves — Henrique Alexandrino: "Imagem e palavra: Bufo e Spallanzani, um diálogo com a sétima arte".
In: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao08/HenriqueAlves.php (último acesso em: 02. 11. 2018.)

Portella, Cláudio: Rodrigo Garcia Lopes em dose tripla.
In: *Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, 2014.
Disponível em: http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Rodrigo-Garcia-Lopes (último acesso em 01. 09. 2020.)

Proust, Marcel: *Du coté de chez Swann*. Tome I. Paris, Librairie Gallimard, 1929a.
_____: *Du coté de chez Swann*. Tome II. Paris, Librairie Gallimard, 1929b.

Py, Francisco Antônio: "Prefácio".
In: Marcel Proust: *Em busca do tempo perdido I. No caminho de Swann*. Rio de Janeiro, Edioro, 1992.
Disponível em: https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf (último acesso em 21. 01. 2020.)

Quincey, Thomas de: "Advertencia de un hombre morbosamente virtuoso".
In: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes.* Barcelona, Editorial Bruguera,1981. Pp. 15-60.

Rajewsky, Irina O.: "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade".
In: *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea.* Volume 2. (org. Thaïs Flores Nogueira Dinis — André Soares Vieira), Belo Horizonte, 2012, pp. 51-75.
Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Intermidialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20-%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf (último acesso em 25. 09. 2020.)

Reimão, Sandra: "Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades".
In: *Miscelânea, Assis*, v. 16, jul.-dez. 2014, pp.15-33.

_____: *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2005.

Riffaterre, Michael: "La trace de l'intertexte".
In: *La Pensée*, *revue du rationalisme moderne*, n. 215.,1980, pp. 4-19.
Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6202171q/f6.item.zoom (último acesso em 18. 07. 2018.)

Risério, António: "Formação do Grupo Noigandres". 1978.
Disponível em:
htttp://www.codigorevista.org/nave/index.html#/&indice2=codigo11_0028&indice=codigo11_0029 (último acesso em 07. 09. 2020.)

Rodrigues, Nelson: *Vestido de noiva.*
Disponível em: http://semac.piracicaba.sp.gov.br/ceta/vestidodenoiva.pdf (último acesso em 16. 01. 2020.)

Rocha, João Cezar de Castro: "A dialética da marginalidade".
In: *Folha de São Paulo, Caderno MAIS!*, 29/02/2004.
Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm (último acesso em 12. 01. 2019.)

Roman à clef: https://www.britannica.com/art/roman-a-clef

Roman, Marcos: "Realidade e ficção em debate".
In: *Folhas de Londrina*, 09/09/2015.
Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/realidade-e-ficcao-em-debate-927223.html (último acesso em 29. 06. 2020.)

Rzepka, Charles J.: "Introduction: What Is Crime Fiction?"
In: *A Companion to Crime Fiction* (ed. Rzepka, Charles J – Horsley, Lee). Chichester, Blackwell Publishing, 2010, pp. 1-11.

Santos Cunha, José Manuel dos: "Investigação paratextual sobre *Um crime delicado*".
In: *Revista da Anpoll*, n. 23, julho-dezembro de 2007, pp. 133-149.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/289937913_Investigacao_paratextual_sobre_um_crime_delicado (último acesso em 22. 08. 2019.)

Santos Sá, Ana Paula: "O protagonismo da consciência narrativa em Bufo e Spallanzani: Quando o narrador é escritor e assassino".
In: *Revista Línguas e Letras – Unioeste,* v. 14., n. 27, Número Especial de 2013.
Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/8418 (último acesso em 27. 02. 2019.) (sem numeração de páginas)

Sawitzki, Manoela: "Rodrigo Garcia Lopes, autor de O Trovador".
(Entrevista, por cortesia do autor, sem numeração de páginas.)

Scagges, John: *Crime fiction*. New York, Routledge, 2005.

Schollhammer, Karl Erik: "Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo".
In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29., janeiro-junho de 2007, pp. 27-53.

_____: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

_____: "Linguagens contemporâneas da violência".
In: *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013, pp. 78-115.

Simon Fraser, 16th Lord Lovat:
Disponível em: http://clanfraser.org/clan-chiefs/ e https://www.wikiwand.com/en/Simon_Fraser,_14th_Lord_Lovat#/cite_ref-6

Simpson, Amelia: *Detective Fiction from Latin America*. New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History.*
London, Faber and Faber, 1972.

Teixeira, Jerônimo: "O maldito passado de Rubens Fonseca".
In: *Íntegras*, 19/12/2009.
Disponível em: http://integras.blogspot.hu/2009/12/o-maldito-passado-de-rubens-fonseca.html (último acesso em 13. 01. 2019.)

Todorov, Tzvetan: "Tipologia do romance policial".
In: *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2006. — (Debates; 14 / dirigida por J. Guinsburg) pp. 93-104.

Veyne, Paul: *Como se escreve a história*. Brasília, Universidade de Brasília,1989.

Villanúa, María D. Vega: "Em cena: performance e teatralidade em *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna".
In: *O escritor no palco: representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos.* Brown University, 2012. pp. 114-186. (tese de dissertação)
Disponível em: https://search.library.brown.edu/catalog/bdr:297729 (último acesso em 26. 08. 2019.)

W. Adorno, Theodor: "Posição do narrador no romance contemporâneo".
In: *Notas de literatura I*. São Paulo. Editora 34 Lda., 2003, pp. 55-65.
Disponível em: https://www.scribd.com/document/259435298/Posicao-Do-Narrador-No-Romance-Contemporaneo (último acesso em 12. 10. 2019.)

Waugh, Patricia: *Metaficcion. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London-New York, 1984.

White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona y Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

"Wiesenthal Centre Reveals 12,000 Names of Nazis in Argentina, Many of Whom Apparently Had Accounts Transferred to Credit Suisse".
Disponível em: https://www.wiesenthal.com/about/news/wiesenthal-center-argentina-nazi.html (último acesso em 30. 11. 2020.)

Wilcken, Patrick: "Arabesque".
In: Claude Lévi-Strauss: *The Poet in the Laboratory*. London, Bloomsbury, 2010, pp. 45-76.
Wilson, Robert: *The Life and Times of Joseph Stalin* (ópera). New York, 1973.
In: http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-joseph-stalin

Wolf, Werner: "«Intermediality»: Definition, Typology, Related Terms".
In: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality.* Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1999, pp. 35-50.