

ROSANE ROCHA PESSOA

O Romance de Mistério e o Mistério do Romance

200908 21479



1567835

le mistério e o misterio do romance

GOIÂNIA, 1.º SEMESTRE DE 1990

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Rosane Rocha Pessoa

Título do trabalho: O romance de mistério e o mistério do romance

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹


Assinatura do(a) autor(a)²

Data: 25/10/2018

Data da defesa: 15/12/1989

15/12/1989

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Versão atualizada em setembro de 2017.

² A assinatura deve ser escaneada.

O ROMANCE DE MISTÉRIO E O MISTÉRIO DO ROMANCE

por

ROSANE ROCHA PESSOA

Dissertação de Mestrado em Literatu
ra Brasileira apresentada à Coordena
ção dos Programas de Pós-Graduação
do Instituto de Ciências Humanas e
Letras da Universidade Federal de
Goiás. Orientador acadêmico: Profes
sor Doutor José Fernandes.

Goiânia, 1º semestre de 1990.

UFG



AGRADECIMENTOS

A todos os que, através da arte, buscam desvendar os mistérios que envolvem o homem concreto.

Ao Professor Doutor José Fernandes, que sempre demonstrou carinho, compreensão e confiança.

Ao Professor Doutor Flávio R. Kothe, que ampliou minha concepção do fenômeno literário.

Aos escritores Esdras do Nascimento e Waldomiro Bariani Ortêncio, pela atenção e pelo material que me forneceram.

À Universidade Federal de Goiás, que através do curso de Mestrado proporcionou-me nova visão acadêmica.

À CAPES, pela bolsa de estudos, que me permitiu dedicar apenas à dissertação.

À Avelina, Eliane e Magali, pelo trabalho de revisão.

Aos meus pais, que me deram a oportunidade de estudar.

À Mariana, um mistério em desvelamento.

À Goiânia e Rocha Filho, tios queridos.

À Regina, Bach, Maristela e Anselmo, eternos cúmplices.

1. A GRANDE ARTE DA CONTRAÇÃO 10

1.1. Uma grande obra 10

1.2. Universo narrativo 10

1.3. Temática 10

1.4. Forma 10

2. ANÁLISE DE DIVERSOS ROMANOS 10

2.1. Os mistérios de São Paulo 10

2.2. Mistério de São Paulo 10

2.3. Mistério de São Paulo 10

2.4. Mistério de São Paulo 10

2.5. Mistério de São Paulo 10

2.6. Mistério de São Paulo 10

2.7. Mistério de São Paulo 10

2.8. Mistério de São Paulo 10

2.9. Mistério de São Paulo 10

2.10. Mistério de São Paulo 10

2.11. Mistério de São Paulo 10

2.12. Mistério de São Paulo 10

2.13. Mistério de São Paulo 10

2.14. Mistério de São Paulo 10

2.15. Mistério de São Paulo 10

2.16. Mistério de São Paulo 10

2.17. Mistério de São Paulo 10

2.18. Mistério de São Paulo 10

2.19. Mistério de São Paulo 10

2.20. Mistério de São Paulo 10

2.21. Mistério de São Paulo 10

2.22. Mistério de São Paulo 10

2.23. Mistério de São Paulo 10

2.24. Mistério de São Paulo 10

2.25. Mistério de São Paulo 10

2.26. Mistério de São Paulo 10

2.27. Mistério de São Paulo 10

2.28. Mistério de São Paulo 10

2.29. Mistério de São Paulo 10

2.30. Mistério de São Paulo 10

2.31. Mistério de São Paulo 10

2.32. Mistério de São Paulo 10

2.33. Mistério de São Paulo 10

2.34. Mistério de São Paulo 10

2.35. Mistério de São Paulo 10

2.36. Mistério de São Paulo 10

2.37. Mistério de São Paulo 10

2.38. Mistério de São Paulo 10

2.39. Mistério de São Paulo 10

2.40. Mistério de São Paulo 10

2.41. Mistério de São Paulo 10

2.42. Mistério de São Paulo 10

2.43. Mistério de São Paulo 10

2.44. Mistério de São Paulo 10

2.45. Mistério de São Paulo 10

2.46. Mistério de São Paulo 10

2.47. Mistério de São Paulo 10

2.48. Mistério de São Paulo 10

2.49. Mistério de São Paulo 10

2.50. Mistério de São Paulo 10

S I N O P S E

Desvendamento dos mistérios de cinco narrativas brasileiras, tendo como base a estrutura do romance policial clássico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. A GRANDE ARTE DA CONTRAVENÇÃO	19
1.1. <u>Mito X razão</u>	30
1.2. <u>Universo contraditório</u>	38
1.3. <u>Transgressões formais</u>	45
1.4. <u>Eros objetivado</u>	54
2. BARIANI ORTÊNCIO: CAMINHOS MORAIS	64
2.1. <u>Dr. Libério: a face criminal</u>	65
2.2. <u>Punições perfeitas</u>	71
2.3. <u>Dramaticidade</u>	78
2.4. <u>Morte sob encomenda: narrador X protagonista</u>	81
2.5. <u>Morte sob medida</u>	94
3. DO VENTRE AO VÔO MÍSTICO	104
3.1. <u>Existências em desvelamento</u>	115
3.2. <u>Mistérios indecifráveis</u>	124
4. CRIME E CASTIGO EM A MADONA DE CEDRO	135
4.1. <u>O mistério da fé</u>	141
4.2. <u>Impondo-se o mal</u>	153
4.3. <u>A possibilidade da libertação</u>	162
CONCLUSÃO	169
BIBLIOGRAFIA	174

INTRODUÇÃO

A escolha do tema de nossa dissertação deu-se em função do curso "Introdução à Teoria da Literatura", ministrado pelo Prof. Dr. Flávio R. Kothe, no qual se abriu espaço para a discussão da narrativa trivial e da literatura de massas, em detrimento da chamada grande arte. Ele faz uma diferenciação entre narrativa trivial e literatura de massas, mostrando que a primeira refere-se à estruturação do texto, e a segunda se dá em função do público receptor.¹ Como vamos deter-nos aqui à estruturação interna de algumas obras, usaremos especificamente o termo narrativa trivial.

A razão do termo trivial deve-se ao fato de que a estrutura profunda dessas narrativas é sempre a mesma: "uma norma é violada (por acaso, a norma da propriedade privada); procura-se quem a violou; o violador é encontrado pelo herói e punido; o herói é recompensado".²

No caso do romance policial, a ruptura da norma seria o crime, cujo desvendamento pelo detetive implicaria o restabelecimento da norma. Esquemas similares repetem-se em várias narrativas que são amplamente consumidas atualmente, como a ficção científica, o romance de aventuras, as revistas em quadrinhos, o romance sentimental e outras. No entanto, destes gêneros, o que mais nos chama a atenção é o romance policial clássico, por dar-nos uma visão muito restrita do que é o mundo do crime, tratando apenas de homicídios, que não saem

¹Cf. KOTHE, F. R. (1º semestre/1987), 8ª aula, p.1.

²KOTHE, F. R. (1981), p.155.

do âmbito privado, e só se fazem importantes enquanto desafio para que a genialidade de um detetive seja posta em prática. Além disso, deve-se destacar a completa indiferença quanto ao fato um tanto óbvio de que as leis são a materialização da concepção de justiça da classe dominante. Contudo, não seria esta a atitude esperada de alguém com a perspicácia intelectual de um Sherlock Holmes. É esta mesma discussão que Umberto Eco desenvolve a respeito do Superman, de quem, dada sua onipotência, poder-se-ia esperar "as mais estonteantes revoluções da ordem política, econômica, tecnológica do mundo — da solução dos problemas da fome ao beneficiamento de áreas inabitáveis, à destruição de sistemas inumanos"³.

Os detetives clássicos querem fazer-nos acreditar que a virtude consiste na realização de pequenos atos parciais, quando, na verdade, "o delito não é somente um fato individual que seu autor deve reparar na medida do possível, mas é um fato social, revelador de falhas e desequilíbrios na estrutura da sociedade em que teve origem"⁴.

O simples estudo de pistas parece-nos um tanto simplista em relação à causa desencadeadora desse tipo de romance: o crime. E se estas narrativas não inserem as ações delituosas em um contexto social mais amplo, tampouco os autores se preocupam em fazer uma abordagem filosófica de temas a elas diretamente ligados, como vida/morte e Mal/Bem. Crime, detecção e morte apresentam-se desprovidos de quaisquer problemas e trivializados, da mesma forma que acontece com a estrutura de tais textos.

³ECO, U. (1987), p.275.

⁴BARBOSA, J. C. T. (1985), p.68.

Vários autores estudaram o gênero policial, e os melhores estudos, a nosso ver, são os que apresentam um enfoque social, geralmente mostrando como seu surgimento e sua evolução estão vinculados a fatores infra-estruturais. Ernest Mandel é um desses nomes, e o que o levou à análise do romance policial foi seu grande sucesso como gênero literário, além do fato de gostar desse tipo de literatura. É ele quem define o romance policial de forma mais abrangente: "o 'mistério' de um romance policial poderá residir em um ou vários desses elementos básicos ou em todos eles: 'quem', 'a quem', 'onde', 'quando', 'por quê', 'através de que meios' e 'como' (a oportunidade). Não há razão pela qual deveria se referir apenas a 'quem'".⁵

Entre os teóricos que tivemos oportunidade de ler, detectamos algumas divergências no que se refere às diferentes ramificações do gênero e suas designações. Entretanto, como o nosso estudo se estabelece em relação ao que se apresenta como geral nestas narrativas, isto é, o mistério em torno de um crime e o caráter convencional e padronizado de suas tramas, não nos ateremos às especificidades das subespécies do gênero e usaremos o termo romance policial como sinônimo de romance de mistério, de detetive ou criminal.

Na verdade, o que mais nos incomoda é justamente a priorização do mistério, quando estão em jogo dois temas de fundamental importância para o homem moderno — a morte e a criminalidade. É mais intrigante que a afirmação de Graham Greene — "Às vezes, me pergunto como toda essa gente que não escreve, compõe ou pinta é capaz de escapar do absurdo, da

⁵ MANDEL, E. (1988), p.136.

tristeza e do medo pânico que caracteriza a condição humana"⁶ — é a capacidade que escritores têm de ignorar questionamentos que afloram naturalmente em consequência dos temas por eles abordados.

Movidos pela curiosidade com relação ao tratamento do crime é que nos dedicamos à leitura de autores brasileiros, dos quais escolhemos cinco: A grande arte de Rubem Fonseca, Dr. Libério — o homem duplo e Morte sob encomenda de Waldomiro Bariani Ortêncio, O ventre da baleia de Esdras do Nascimento e A madona de cedro de Antônio Callado.

O que pretendemos no presente estudo é traçar um paralelo entre estas obras e o romance policial clássico, mostrando como elas fogem à estrutura trivial característica do gênero e introduzem mistérios que lançam o fruidor para fora do universo limitado do puro entretenimento, que, na verdade, nada tem de puro, na medida em que legitima modelos culturais burgueses.

O fato de estas obras aproximarem-se das narrativas policiais por semelhança temática, não significa que elas se enquadrem no gênero, mesmo porque a ação criminosa é apenas uma via de acesso à interioridade das personagens, dando margem a profundos questionamentos axiológicos, que respondem pela elevação artística e pelo caráter universal dessas obras.

Paulo Medeiros e Albuquerque dedica um capítulo de O mundo emocionante do romance policial ao romance policial brasileiro, reconhecendo a timidez de sua produção, atribuída a preconceitos dentro dos círculos acadêmicos, em função do

⁶ GREENE, G. Citado por MANDEL, E. (1988), p.83.

caráter trivial destas narrativas.⁷ Com efeito, sua estrutura é sua maior limitação, mas ignorá-las por isso não elimina o fato de serem as mais consumidas em nossa sociedade. Além disso, "o âmbito do estético não é recanto privilegiado de um sublime angelical: admitir o contrário seria desmistificá-lo e esquecer o seu funcionamento concreto na vida dos homens".⁸

Neste sentido, justiça deve ser feita a Paulo Medeiros e Albuquerque, pois, apesar de não abrir mão das normas básicas da narrativa detetivesca, reclama sua maior qualidade literária e mostra a importância de "estudos mais profundos do fenômeno policial", tendo em vista o fato de a literatura policial ser uma das mais lidas no mundo.

Por outro lado, aceitar a posição deste autor de defesa da sujeição às formas tradicionais do romance policial é negar a relativização dos conceitos e a manifestação do novo, vez que a "vida social da arte apresenta-se como uma explosão em um complexo sociológico que implica uma permanente dialeção das idéias geralmente aceitas, isto significando que nenhum conceito pode ser definitivo, que é necessário evitar a 'cadaverização' das idéias a que muitas vezes chegam certos estetas quando é omitida a importância dos quadros sociais que estabelecem esses conceitos".⁹

A rigor, estes esquemas justificavam-se no século XIX, como reflexo do pensamento positivista, que se desenvolveu sob o signo do saber objetivo e tecnocrático. Tendo sido colocado à mercê da ciência e do progresso, este saber terminou

⁷ Cf. ALBUQUERQUE, P. M. (1979), p.216-217.

⁸ KOTHE, F. R. (1981), p.37.

⁹ DUVIGNAUD, J. In: VELHO, G., org. (1971), p.25.

por limitar o ser humano ao universo frio e vazio da matéria, confirmação de que não é na ciência que vamos encontrar o discurso do homem sobre ele mesmo.

Assim, na medida em que autores se sirvam de elementos temáticos ou estruturais característicos das narrativas triviais de forma questionadora e diferente, ou que críticos se dediquem também a estudá-las, está-se investindo na possibilidade de que elas se libertem de sua função eminentemente ideológica e tornem-se "mais artísticas", capazes de gerar uma inquietação nos leitores e ampliar o conhecimento que têm da realidade.

Antônio Gramsci, em seu capítulo "Sobre o romance policial", já chama a atenção para a decadência da fé e a mortificação da aventura como razões profundas da inquietude ocidental.¹⁰ Apesar de colocar esta questão como uma forma de explicar o sucesso dos romances populares, acreditamos ser a narrativa de enigma a que mais se distancia do ideal aventureiro e metafísico, não apenas por sua rígida estruturação, que deu margem a várias regras para se escrever uma "boa" história de mistério, mas também pelo caráter estritamente intelectual do trabalho detetivesco. Além de se manter inatingível, o detetive se lança paradoxalmente a uma aventura previsível, porque já sabemos, de antemão, que o mistério será desvendado no final. É claro que implícitos aí estão outros mitos, como o do herói, o da justiça, o da cientificidade, que vêm-se distanciando mais e mais da realidade humana.

Segundo Jorge Luis Borges, "Poe não queria que o gênero policial fosse algo realista; queria que fosse um gênero in-

¹⁰
Cf. GRAMSCI, A. (1978), p.386.

telectual, um gênero fantástico, se vocês assim preferirem, mas um gênero fantástico, fruto da inteligência, não apenas da imaginação. De ambas as coisas, naturalmente, mas, sobretudo, da inteligência".¹¹ Todavia, um crime só poderia nos transportar para o âmago do fantástico se a obra não se inserisse no gênero policial, porque saber que o crime será logicamente solucionado exclui qualquer possibilidade de hesitação, no sentido em que esta se estabelece na literatura fantástica.

Considerando-se que "a intervenção do acontecimento estranho constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação",¹² poderíamos dizer que o único elemento que se aproxima deste acontecimento estranho, na narrativa de mistério, é o crime; mas este é um mero pretexto para que a ação de um "justiceiro" humano se justifique. Assim, enquanto que, no gênero fantástico, a função do fantástico é transgredir a lei, no gênero policial, acontece justamente o contrário, a função do crime é justificar sua aplicação.

O que existe no romance de enigma é um "pacto de ilusão entre narrador e receptor", que impede uma participação crítica por parte deste último e reforça os comportamentos mecanizados. Nada é mais real que este aliciamento ideológico, esta fantasia dirigida. Além deste dado, que nos remete para fora do mundo ficcional, a questão da criminalidade, leit motiv das narrativas policiais, está intimamente ligada a nossa experiência individual e histórica, principalmente se

¹¹BORGES, J. L. (1985), p.36.

¹²TODOROV, T. (1975), p.174.

se examinam os anos posteriores a 40, quando a criminalidade difundiu-se nos países capitalistas, em consequência da expansão internacional do tráfico de drogas e do crime organizado.

Quanto ao vínculo entre crime e capitalismo, não podemos deixar de lembrar o que disse Proudhon: "Toda propriedade é um roubo", afirmação mais tarde repetida por Lênin quando indagou: "Afimil o que é o roubo de um banco diante da fundação de um banco?" E quantos bancos não foram fundados a partir dos anos 60, inclusive como uma forma de se legalizar os lucros obtidos em negócios ilícitos? Ernest Mandel nos fornece dados estatísticos sobre a expansão do negócio bancário na Sicília, como resultado da economia clandestina da Máfia siciliana: "Nos últimos 20 anos, o número de agências bancárias espalhadas pela Itália aumentou em 83%; na Sicília, entretanto, aumentou 586% (Le Matin, 7 de setembro de 1982). Atualmente, dos 383 municípios sicilianos, apenas 66 não possuem pelo menos uma agência bancária".¹³ É evidente que inúmeros assassinatos ocorreram para que todo este capital fosse acumulado, adquirindo um caráter bastante adverso do crime motivado por interesses individuais da narrativa policial clássica e dando espaço para o surgimento de uma outra variante do gênero, o romance de espionagem.

Não resta dúvida de que houve um avanço no que se refere à temática dos romances policiais, uma vez que se passou a questionar a ideologia burguesa, através, por exemplo, da denúncia de poderosas organizações criminosas. No entanto, muitas vezes, até mesmo a crítica social faz parte do jogo bur-

¹³ MANDEL, E. (1988), p.160.

guês, pois quase nunca se chega à gênese da questão, que é obviamente o modo de produção capitalista. Embora muitos não queiram admitir, "a história da sociedade burguesa é também a história da propriedade e da negação da propriedade — ou, em outras palavras, o crime".¹⁴ Em suma, apesar das mudanças quanto à dimensão do crime, à maneira de agir dos detetives, à ênfase do mistério, aos modos de análise do crime, a busca romântica da verdade e da justiça permanece, como se o desbaratamento de algumas destas organizações ou de alguns de seus membros fosse acabar com os inúmeros crimes cometidos em nome da acumulação de capital.

A mesma crítica que Dwight MacDonalld faz ao midcult, por explorar propostas originárias da cultura superior, apresentando-as de maneira a fazer com que o fruidor acredite estar consumindo obras de grande valor cultural¹⁵, pode ser aplicada a essas subespécies do gênero policial. Na verdade, a abordagem de temas mais ousados em termos de crítica da sociedade serve apenas para mostrar que as anomalias são percebidas e eficazmente combatidas. Quanto a este aspecto, romance policial e imprensa dão-se as mãos na campanha de dramatização da criminalidade, não apenas por evitarem a verdadeira causa do problema, mas também para se dar a impressão de que tudo está sendo feito no sentido de acabar com a crescente onda de violência. O mais misterioso, contudo, é que quanto mais eficiente parece ser o combate ao crime, tanto maior é a ocorrência de novos delitos. Parodiando Walter Benjamin, poderíamos dizer que ambos fizeram da luta contra a violência

¹⁴ Idem, p.212.

¹⁵ Cf. ECO, U. (1987), p.84.

objeto de consumo.¹⁶ Não deve haver maneira mais satisfatória de tirar proveito de uma situação insustentável.

A grande arte, de Rubem Fonseca, trata justamente deste tema. Embora a trama tenha início com um crime de "sala de visitas", ou seja, motivado por paixões individuais, criminosos profissionais vão aos poucos roubando as cenas, até que se chega ao cabeça de uma grande organização criminosa dedicada a várias atividades "legais", como bancos, imobiliárias, seguradoras, hotéis e outras. Mas, ao contrário do que ocorre na maioria das narrativas que descreve o emprego de métodos ilegais em grandes negócios, o desfecho de A grande arte apresenta-se bastante realista, pois Mandrake, apesar de montar coerentemente o quebra-cabeça, nada consegue provar.

O policial é apenas um dos elementos que rompe com o sistema convencionalizado das narrativas de enigma, pois várias nuances temáticas decorrentes da trama criminal são abordadas e é justamente este transcender que salva da trivialidade esta e as demais narrativas que vamos analisar.

Neste sentido, não nos ateremos especificamente ao aspecto policial, porque, ao desviar do esquema trivial, cada texto busca um caminho próprio, e nosso propósito não é apenas caracterizar o desvio, mas também verificar de que forma cada obra supera o gênero, ou seja, quais foram os caminhos trilhados.

As cinco narrativas são também o relato de uma "caçada ao homem", não no sentido literal e objetivo da expressão usada por François Fosca, mas no sentido metafórico, isto é, de procura e de indagação da verdade humana face a uma reali-

¹⁶ Cf. BENJAMIN, W. In: KOTHE, F. R., org. (1985), p.196-197.

dade criminosa, cujo crime mais condenável é a redução do ser humano à condição de objeto.

Rubem Fonseca, dentre os quatro autores, é o que mais se empenha em captar o cotidiano feroz e agressivo, que precisa ser transformado para não sermos destruídos por ele. Só que não existe, no texto fonssequiano, uma perspectiva de transformação social, pelo menos não de forma explícita, o que a desclassifica como "arte engajada", mas valoriza sua dimensão artística, já que não é transformada em objeto de legitimação social e política. O que existe, na obra fonssequiana, é um inconformismo que se manifesta sobretudo estruturalmente, porque o autor consegue transcender a ideologia do gênero policial revolucionando sua técnica narrativa e construindo personagens humanas, em vez de heróis sem causa, ou melhor, heróis de causas particulares como os detetives clássicos.

Logo de início, o narrador esclarece que o romance é fruto de um trabalho de montagem de vários segmentos dramáticos, o que já constitui uma grande inovação em relação ao romance policial puro, porque o torna flexível, aberto a reinterpretções por parte do leitor. Na verdade, o que se está colocando em cheque é a lógica, elemento preponderante do gênero, pois Mandrake nos fornece uma interpretação lógica para os fatos, mas sem a pretensão de domínio da verdade.

Soma-se à transgressão formal, a presença do mito. Realidade e mito entrelaçam-se na narrativa de Rubem Fonseca, de modo a suscitar uma outra lógica, menos racional, mas nem por isso menos verdadeira. De concreto, o que se sabe, no final da narrativa, é que Thales Lima Prado era um dos cabeças do tráfico de drogas, embora não houvesse provas contra ele, o que responde por uma sensação de impotência e frustração, que

ilustra o cotidiano da maioria dos homens comuns e produtos de uma sociedade em crise. No entanto, a escritura do romance é uma forma de superação desta impotência e de compensação da negatividade do real, pois a verdade não está apenas nos fatos em si, mas também no que se encontra por trás deles, ou seja, no mistério das motivações e limitações individuais.

Também as narrativas de Bariani Ortêncio estabelecem enigmas criminais, mas a lógica que realmente se sobressai não é racional, e sim mística, uma vez que os culpados são misteriosamente punidos, como se os destinos estivessem traçados e a grande lei fosse "quem com ferro fere com ferro será ferido".

No caso de Dr. Libério — o homem duplo, do assassino até a vítima, todos são feridos com a mesma crueldade com que ferem. Em Morte sob encomenda, além de duas surras morais que recebe o protagonista, temos o auto-esfacelamento de um "esquadrão da morte", que levaria qualquer detetive clássico a repensar sua onipotência.

É bastante peculiar o movimento dialético de ascensão e decadência que se estabelece em torno de Bolivar, protagonista da novela Morte sob encomenda, não só por focalizar a questão do bem e do mal sob uma ótica diferente, mas também por se negar à divinização de uma personagem. Razões até muito banais guiam as ações das personagens de modo geral: ambição e egoísmo, colocando-as bem próximas da média dos homens. Pode-se mesmo dizer que, nas duas obras de Bariani Ortêncio, o anti-heroísmo característico da grande literatura do século XX funde-se com o elemento determinante das narrativas mitológicas: o destino, sendo que este se encarregaria de recuperar os homens, fazendo-os conscientes de seus erros ou, pelo

menos, evitando a propagação do mal.

O destino de Bolívar chega a ser um pouco trágico, embora ele consiga vencer as forças da morte que o perseguem, numa clara demonstração de que estas, representadas pelo "esquadrão da morte", superavam-no em atrocidades e, deste modo, mereciam ser aniquiladas.

Em O ventre da baleia, também inverte-se a posição clássica do herói e vasculham-se as dimensões do real inacessíveis ao pensamento puramente lógico e racional. Convivem, ao mesmo tempo, o cotidiano, apresentado da forma mais limitada e uniforme possível, e o misticismo, que se contrapõe às ações mecânicas diárias e institui uma nova lógica: a lógica do mistério da vida e da morte, se é que se pode falar em lógica neste caso. E é este o mistério que o leitor deve ser capaz de decifrar. Ao ver no romance uma configuração simbólica de forças, complexos e imagens, enriquecendo-se e enriquecendo-o, ao lê-lo, este leitor crítico contribui para que a literatura se afirme como obra de conquista e tentativa de desvelamento do mistério do homem.¹⁷

Neste sentido é que Esdras do Nascimento se nega a compactuar com a trivialidade e mostra um crime que não chega a ser desvendado e que sutilmente perde o status de papel principal, passando a índice de outros enigmas que envolvem as personagens. Sua atitude de ligar o crime com a atmosfera mística presente em Brasília, favorecida inclusive pela geometria e pela razão circunstancial por que grande número de seus habitantes aí vive, constitui uma quebra da rotina policial e um incentivo a que se desligue da visão mecânica da

¹⁷Cf. NASCIMENTO, E. (1977), p.65.

realidade. Algumas personagens conseguem se afastar deste universo institucionalizado e penetrar no universo simbólico da religião. Tanto a atitude destas personagens quanto a do narrador são "subversivas", na medida em que buscam uma reestruturação do existente.

Enquanto que nas narrativas de Bariani Ortêncio se percebe uma força sobrenatural determinando os acontecimentos, no romance de Esdras, o misticismo se insere concretamente na vida das personagens, através dos inúmeros fatos insólitos freqüentemente presenciados por elas, entre os quais se destaca a morte de Mauro Sérgio, um advogado.

Em Variante Gotemburgo, romance-tese anterior à obra O ventre da baleia, a voz narrativa confessa: "Minha preocupação maior não estava, porém, nas respostas, e sim nas perguntas. Sei que um romance simplesmente é. Mas um grande romance é, sobretudo, uma grande interrogação"¹⁸. E a interrogação é o grande tema de O ventre da baleia, uma vez que não se tenta mostrar a realidade como única, mas diferentes maneiras de encará-la. O mesmo acontece com a estrutura da narrativa, que estabelece dois fluxos: um, criminal, e outro que poderíamos chamar de existencial, pois se abre para a problemática de várias personagens, que têm a infelicidade de viver neste grande acampamento de concreto que é Brasília.

Em suma, podemos dizer que a narrativa de Esdras não só se recusa a oferecer respostas, como também manifesta a necessidade de se buscar uma nova linguagem, "fora dos grandes sistemas de pensamento religioso, político e social". Pelo menos, estas são palavras do último parágrafo do romance, e é

¹⁸
Idem, ibidem.

uma discussão que se encontra mais bem detalhada no último capítulo do romance-tese do autor: "Se pudéssemos por de lado tudo o que os outros disseram, estaríamos talvez capacitados a descobrir, por nós mesmos, diretamente, se seria possível a consciência total libertar-se dos condicionamentos presentes, passados e futuros, e de todas as influências"¹⁹. Mas existiria esta nova linguagem? Seria possível esta liberdade total da consciência para o homem real e histórico? E se "uma revolução completa não pode resultar de cálculo e pensamento, porque todo pensamento é mecânico, é reação"²⁰, de que ela poderia resultar? Pois não é sabido que o sentido da existência advém da linguagem? Não diz o texto bíblico que "no princípio era o verbo" e não foi pelo verbo que se fez o mundo?

Esta concepção, expressa nas obras de Esdras, termina por invalidar o próprio ato de escrever, uma vez que "o que se deveria procurar descobrir seria a totalidade de alguma coisa que não fosse a palavra: um sentimento que abarcasse a totalidade, sem a barreira das palavras. (...) Nasceria assim um estado criador — não a mera capacidade de inventar, pintar ou escrever —, mas criador num sentido muito mais profundo e amplo"²¹.

A importância desta questão deve-se ao fato de que passa pela proposta da "nova narrativa" latino-americana, que, segundo Eduardo F. Coutinho, baseia-se "na premissa de que, para se expressar uma visão revolucionária do mundo, é preciso

¹⁹ Idem, p.215.

²⁰ Idem, p.217.

²¹ Idem, p.92.

começar revolucionando-se os meios de expressão desta visão".²² A rigor, ela transcende esta proposta, na medida em que busca negar os meios de expressão. Se, por um lado, estes "novos romancistas" constatam a impossibilidade de se combater o poder usando a mesma linguagem do poder, por outro, não se desvendou ainda o mistério da indagação: "como não combater fogo como fogo?"²³

Enquanto não se sabe a resposta para tal questão, enquanto não se confirme a premissa dos "novos romancistas", enquanto não aprendemos esta nova linguagem, que deverá fazer de nós seres evoluídos, sem que se faça por meio da contradição, do conflito, talvez seja mais sábia a adesão a uma ideologia revolucionária. Não estamos nos colocando em favor da "arte engajada", mas sim de uma arte que transcenda "a ideologia de um determinado grupo social e as necessidades imediatas de um momento histórico".²⁴ É este "ir além" que se deixa transparecer no romance de Antônio Callado, através da decisão de um padre em apoiar a causa dos índios, denotativa das mudanças que ocorreriam na estratégia de setores liberais e progressistas da Igreja.

Sob o ponto de vista moral, não podemos deixar de encarar como positiva a resistência, advinda dos dogmas católicos, imposta ao protagonista de A madona de cedro. Com efeito, ela responde por um conflito interno que o leva à libertação

²² COUTINHO, E. F. A busca de um discurso "síntese" na narrativa contemporânea da América Latina. In: SOUZA, E. M. & PINTO, J. C. M. (1987), p.191.

²³ KOTHE, F. R. (1981), p.54.

²⁴ Idem, p.55.

do mal e ao encontro com Deus, negando as palavras da Persona 17, de Variante Gotemburgo, de que "para encontrar Deus — ou que outro nome tenha, — para descobrir se essa entidade existe, a mente precisa estar livre de conflito".²⁵ Também a experiência de Raskólnikof, o criminoso de Crime e castigo, contesta tal afirmação, pois deve-se admitir que, quando se trata de ações injustas e impulsos atrozes, as reações externas, manifestas por meio da experiência já adquirida, atuam em favor da liberdade e da solidariedade imprescindíveis para que a mente se liberte, e o homem descubra este além que vem buscando há séculos.²⁶ Porque, historicamente falando, como seria possível descartar as noções de certo e errado, quando fazemos parte de uma sociedade que nega a seus membros até mesmo direitos básicos de sobrevivência, e desta negação parece sustentar-se?

As próprias narrativas que vamos analisar, mesmo constituindo-se um avanço em relação ao romance policial clássico, são provas de que ainda falta muito para que possamos atingir um estágio, em que a criação e o desenvolvimento não sejam fruto do conflito; se é que se pode acreditar nesta possibilidade.

A grande exploração da inter e da intratextualidade é testemunho de que "a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos".²⁷ À propósito deste comportamento esti-

²⁵ NASCIMENTO, E. (1977), p.220.

²⁶ Idem, p.223.

²⁷ SANT'ANNA, A. R. (1985), p.7.

lístico da literatura moderna, Affonso Romano de Sant'Anna desenvolve um estudo em Paródia, paráfrase & cia, na tentativa de esclarecer o enigma do que é "literário" e entender a formação da ideologia através da linguagem.²⁸ Sua definição de paráfrase em oposição à paródia interessa-nos na medida em que, para analisar as cinco obras, partimos do romance policial puro. Sendo a paródia a intertextualidade das diferenças e a paráfrase a intertextualidade das semelhanças; estando a primeira do lado da contra-ideologia e a segunda do lado da ideologia dominante,²⁹ pode-se dizer que os cinco textos são parodísticos, por serem uma nova maneira de ler o convencional, um processo de liberação do discurso e, por último, uma tomada de consciência crítica. Com efeito, as cinco obras rompem com a estrutura repetitiva da narrativa de mistério e substituem a visão ingênua do acontecimento criminal por uma visão crítica e universal do comportamento humano. Em poucas palavras, elas traem o significado estético e ideológico do texto anterior.

Ao se negarem a reconhecer a lógica do crime e não veicularem a noção ingênua do cumprimento da lei, estas narrativas transcendem a idéia de manutenção da ordem que está por trás da simulação de legalidade da repressão e que nada tem a ver com os direitos fundamentais da pessoa humana. E este já é um grande passo para o combate à reificação e à alienação impostas pela indústria cultural, de que o romance policial é filho.

²⁸ Idem, p.6.

²⁹ Idem, p.28.

1. A GRANDE ARTE DA CONTRAVENÇÃO

O romance A grande arte (GA), de Rubem Fonseca, publicado em 1983, compõe-se de duas partes, "Perkor" e "Retrato de família", sendo que a primeira contém dezessete capítulos e a segunda, dezoito. O narrador é o próprio protagonista, e a narrativa é construída no passado.

Antes do primeiro capítulo, há uma introdução, em que é narrado o assassinato de uma prostituta. O criminoso, além de sádico, é profundo conhecedor das técnicas de utilização de armas brancas, embora não as use para matar indivíduos que a sociedade considera "descartáveis". A prostituta é esganada, e o assassino usa uma arma branca apenas para traçar a letra P no rosto da vítima. Seguem-se à narração do crime dois parágrafos:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os Cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Miriam, que me ajudaram a entender melhor as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e induções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico.

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (GA,8)

Com estas palavras, pode-se perceber que o mistério estabelecido pelo assassinato da prostituta já foi desvendado

pelo narrador, que contou com a ajuda de várias pessoas e com os Cadernos de anotações de Lima Prado.

Segundo Todorov, o romance de enigma contém duas histórias: a história do crime e a do inquérito, a do crime geralmente termina antes de começar a do inquérito. Da primeira só se tem de concreto um defunto, e este é o elemento gerador da segunda história, que se restringe ao devendamento do crime. Nesta, não há ação, há apenas o exercício da razão.¹

Em A grande arte, as duas histórias se estabelecem na primeira página. Só que o assassinato não existe em si, não é apenas um crime, mas um entre vários que se desencadearão ao longo da narrativa e liga-se ao chefe de uma das várias organizações criminosas, que contrata assassinos profissionais, a fim de manter o comércio de drogas. É esta história que está presente no livro, como uma reconstituição feita pelo narrador protagonista, Mandrake, fazendo coincidir a história do inquérito com a história do crime. Esta fusão, a princípio, aproximá-lo-ia do romance negro, mas neste também o tempo da narrativa coincide com o tempo da ação. Não é comum um romance negro apresentar-se sob a forma de memórias, tudo é presente, o detetive é envolvido pela ação e está sujeito a qualquer tragédia. No texto fonssequiano, sabe-se, de antemão, que o caso criminal foi resolvido e o "detetive" está salvo.

No romance policial puro, o narrador é normalmente alguém que participa da história, nunca o protagonista, porque ele é o detentor da verdade, e esta só pode ser revelada no final. O romance negro é mais comumente narrado pelo próprio detetive protagonista, que vai compondo a narrativa à medida que os

¹Cf. TODOROV, T. (1979), p.96.

fatos ocorrem, linearmente, sem vantagem alguma em relação ao leitor.² Já a obra de Rubem Fonseca é narrada pelo investigador e, ao mesmo tempo, apresenta-se em forma de memória, o que o coloca em posição privilegiada em comparação com o receptor. A priori, Mandrake sabe quem é o criminoso e como se deram os acontecimentos. Aliás, a construção da narrativa só se faz possível depois de ele ter obtido os Cadernos, o último exemplar do livro Retrato de família de Basílio Peralta e de ter conversado com várias pessoas direta ou indiretamente envolvidas no caso. E a obtenção de todos esses dados só se concretiza após a morte de Lima Prado.

Por outro lado, Mandrake procura organizá-la cronologicamente. O fato de estar sendo construída no passado não altera a ordem em que os acontecimentos ocorreram, pelo menos não é esta a intenção do narrador. Mandrake acompanha o caso desde o início, pois ele é a pessoa procurada por Gisela, uma prostituta que está sendo ameaçada por ter em mãos uma fita de videocassete. Um dia após visitar Mandrake, Gisela é assassinada. A partir desta ocorrência, ele passa a atuar lado a lado com o criminoso.

Ele começa suas investigações sem que tenha qualquer êxito na resolução do mistério. E vários acontecimentos dão continuidade ao caso: outra prostituta é esganada; Mitry, por estar sendo ameaçado e tencionando recuperar a fita, contrata os serviços de Mandrake; Laura, ex-prostituta, é morta em seu apartamento; no escaninho deste apartamento Mandrake encontra uma carta que denuncia as relações homossexuais que ela mantinha com Rosa; Rosa fornece a Mandrake falsas infor-

²Cf. REIMÃO, S. L. (1983), p.57.

mações sobre sua última visita à casa de Laura. Em seguida, a casa de Mandrake é arrombada por dois sujeitos que procuram a fita. Mandrake é ferido à faca, e Ada, sua namorada, é estuprada, a partir do que o narrador reúne todos os esforços em função de se vingar, começando por aprender o manejo de armas brancas. Quando um dos dois sujeitos é preso, Mandrake é avisado. Fuentes, entretanto, é solto, pelo fato de ter em mãos uma passagem para Corumbá, indício de seu comprometimento com o tráfico de cocaína, pois:

"(...) No momento, a maior parte da coca que vem da Bolívia para consumo no Brasil, Estados Unidos e parte da Europa, principalmente Itália e França, entra por Corumbá vinda de Santa Cruz de la Sierra, passando por Puerto Suárez. (...)" (GA,94)

Assim, Fuentes seria usado como isca para que a Polícia Federal o prendesse junto com seus contatos. Sabendo disso, Mandrake resolve ir a Corumbá, terminando por estragar todo o plano, conforme lhe diz o inspetor Viana, da Polícia Federal:

"Sabe quantos quilômetros tem a fronteira do Brasil com a Bolívia? Mais de três mil. Conseguimos descobrir que uma partida gigantesca de coca ia entrar no Brasil via Puerto Suárez e que os chefões vinham supervisionar tudo daqui de Corumbá. O que acontece? Você vem do Rio e caga tudo. A nossa melhor agente é morta, os pássaros batem as asas, a coca já deve estar noutra ponto, procurando uma brecha." (GA,128)

Com isso, desfaz-se completamente a imagem do detetive infalível. Mandrake não só falha em desvendar o mistério como passa a ser um obstáculo para que se descubram os verdadeiros culpados. E este não é o primeiro caso em que ele se sai mal. Wexler, um judeu advogado e sócio de Mandrake, é quem o aler-

ta, logo após a morte das duas prostitutas:

"nós não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal. Lembra do caso do frigorífico? Da doida, ou falsa doida, internada pela família? Até hoje não sabemos, e não adiantou nada a confusão que você fez, se era doida ou não. Lembra? Seja realista." (GA,29)

Wexler, querendo convencê-lo das limitações humanas, conta-lhe o episódio em que havendo pecado o Rei David, o Senhor decidiu que o castigo seria a morte de seu filho. David pôs-se a orar ininterruptamente, implorando pela salvação de seu filho, mas no sétimo dia de jejum e orações, quando percebeu que o filho havia morrido, sentou-se à mesa para comer, já que nada havia a ser feito.

Esta concepção de Wexler é ideológica e reflete uma visão mecanicista do mundo, em que as pessoas devem desempenhar papéis específicos e ignorar o que não lhes interessa diretamente. É verdade que nada nos resta a fazer, quando se trata da morte, mas no que diz respeito à vida, nunca são suficientes os esforços no sentido de torná-la mais justa, ainda mais num país em que a corrupção é generalizada e não há "homens de bem" com a mesma "audácia dos canalhas". E dizemos homens, porque instituições como a polícia, por serem segmentos da sociedade, são tão corruptas quanto esta.

Para Mandrake, a palavra realista "servia apenas para justificar o comodismo, as pequenas ações e omissões indignas que os homens cometiam diariamente", o que mostra sua preocupação com a verdade e com a justiça. Entretanto, ele não che-

ga a atingi-las, dada sua impotência frente a tantas arbitrariedades que permancem impunes, porque cometidas em nome de um pequeno grupo, que, além de manipular o poder, tem todo um aparato policial e judiciário para preservá-lo.

Seguem-se ao capítulo em que Mandrake estraga o plano da Polícia Federal dois capítulos, 14 e 15, sobre Fuentes, quando começamos a ter um esboço do funcionamento do poderoso Escritório Central, para quem Fuentes é apenas um matador profissional, peça básica neste jogo do crime institucionalizado. Ele é a grande descoberta da Organização, porque possui um "ódio frio" e o instinto certo para matar.

É interessante notar que Mandrake, ao invés de se colocar em oposição aos criminosos, como se espera de um herói, é apenas mais uma vítima, envolvendo-se com os criminosos, por ser o advogado incumbido de encontrar a fita de videocassete. E se o primeiro plano de destruí-lo havia falhado, Fuentes agora estava encarregado de não falhar. E é por estar marcado para morrer que Zakkai, o Nariz de Ferro, procura-o, a pedido de Raul, um policial amigo de Mandrake. Nariz esclarece muita coisa sobre o Escritório Central, sem, contudo, mencionar nomes:

"(...) Isto dá muito dinheiro neste país esfu-
zante. Pó e putaria, esse é o negócio dos Bois,
uma cooperativa que eles chamam Escritório Central,
integrada por operadores autônomos que não se co-
nhecem uns aos outros e papeloteiros bissexto que
só manjam o consumidor no fim da linha e que se
forem apanhados não saberão de nada, pois não sa-
bem mesmo." (GA, 149)

Através dessa conversa entre Mandrake e Zakkai pode-se perceber o tipo de homem capaz de agir sozinho e desvendar os maiores mistérios, às custas não do raciocínio lógico ou da

inteligência, mas por ser o mais frio e vil dos criminosos e por conhecer "todas as tranqüibérnias que ocorrem no alto e no baixo mundo". O próprio Zakkai conta a Mandrake quem é e o que pode fazer:

"(...) Morei nos bueiros, com os ratos. Já cuspiram, mijaram e cagaram em mim. Ou eu morria ou vivia essa maravilha que sou."

(...)

"Eu me preparei para enfrentar a adversidade. Estou acabando de escrever o Manual dos Frustrados, Fodidos e Oprimidos. Nele escrevo, minuciosa e sistematicamente, os métodos mais sujos e destruidores para se ir à forra de qualquer inimigo, seja quem for, forças armadas, companhias de serviços públicos, companhias de cartões de crédito, bancos, a polícia, o proprietário senhorio, a loja comercial, qualquer pessoa ou instituição que tem força e sacanea os outros. Ensino a técnica adequada para devassar, desmoralizar, arruinar, aniquilar, exterminar indivíduos e organizações odiosas, mostro como atacar saindo das sombras, como atormentar e destruir sem misericórdia. (...)" (GA, 148)

Mandrake sabe agora que o Escritório Central é uma associação criminosa que utiliza empresas legítimas como cobertura e como diversificação de investimentos. Raul investiga os negócios de Zakkai e descobre que ele é um dos seis sócios de quatro empresas: Goodtaste (boates, restaurantes e motéis), Fastfood (cadeia de lanchonetes), Pleasure (uma editora e uma companhia cinematográfica) e a Fun (flipperamas). Tendo em vista o fato de que nenhum deles tinha recursos suficientes para investir nesses negócios, Raul e Mandrake supõem que o dinheiro tenha vindo do tráfico de drogas. Acreditam também que:

"(...) Goodtaste, Fastfood, Pleasure e Fun devem

ter, acima deles, controlando-as, uma espécie de holding secreta que, na verdade, funciona como um superbanco que financia os banqueiros conhecidos do jogo do bicho e os grandes traficantes com ramificações internacionais e aplica parte dos seus ganhos nas firmas, que são fachadas, mas nem por isso menos lucrativas." (GA,157)

Mediante estas palavras, começamos a perceber que o caso Lima Prado está inserido em um contexto maior, não se reduzindo apenas ao âmbito nacional, o que nos permite vislumbrar a esfera de ação da criminalidade nas sociedades capitalistas atuais. Isso se considerarmos apenas dois delitos, o jogo do bicho e o tráfico de drogas, mas se pensarmos nos inúmeros crimes cometidos diariamente no interior das classes média e alta, como estelionato, sonegação de impostos, corrupções de financeiras, bancos e bolsas de valores, as mordomias governamentais, etc., seremos obrigados a reconhecer o mal funcionamento do sistema capitalista, que cada vez mais depende desses crimes para se manter.

Sob esta ótica, o mal não está centralizado em um indivíduo apenas, mas é representado pelos homens que detêm o poder econômico e político, por compactuarem com esse mundo do crime. À vista disso, não é um detetive que será capaz de reverter esse quadro. Mandrake nem mesmo consegue provar a culpabilidade de Lima Prado, e as suas palavras no final da narrativa confirmam sua impotência:

"(...) Quando, com a morte de Lima Prado, conseguiu o controle da organização, Leitão deu, ou vendeu baratinho, para Zakkai a Pleasure e as outras empresas. A Aquiles agora só se envolve com atividades legítimas."

"Sei. Agiotagem, mutretas financeiras, etc."

"Como todos os bancos."

"Quer dizer que o crime compensa, seu cínico?"

"Estes anos passados na polícia fizeram de mim uma coisa pior do que cínico."

"O quê?"

"Lúcido." (GA, 295)

Todavia, seu fracasso aliado à sua lucidez significa um grande avanço em relação às tradicionais narrativas de detetive, porque pelo menos não se termina o livro com a impressão de que a ordem foi restabelecida, quando o que deve ficar claro para nós é que essa ordem inexistente na sociedade. A desordem não é o criminoso, mas o próprio mundo que o gerou e, agindo o detetive clássico para defender este mundo, ele está sendo cúmplice e, como tal, também "criminoso". Neste sentido, Mandrake destaca-se por denunciar essa realidade, levando-nos ao questionamento de sua lógica aparente. Inclusive, várias das interpretações feitas por Mandrake, como, por exemplo, o fato de Lima Prado haver-se suicidado, são postas em dúvida por Raul.

A ilogicidade presente nos fatos que envolvem a vida de Lima Prado é um dos elementos que salva o romance da trivialidade característica do gênero. Conforme Todorov, estaríamos incorrendo em erro ao caracterizá-lo como romance policial: "o romance policial tem suas normas; fazer 'melhor' do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer 'pior': quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta".³ No entanto, o motivo central da obra de Rubem Fonseca é o mistério em torno do Escritório Central, chefiado por Lima

³TODOROV, T. (1979), p.95.

Prado, e sua construção é fruto de um trabalho de investigação por parte de Mandrake. E a grande arte do romance é a atitude do autor no sentido de questionar um gênero específico da literatura de massas, abrindo caminho para seu enriquecimento e o da literatura como um todo, pois, a rigor, não existem temas triviais, a maneira como se os aborda é que pode ser trivial ou não.

O tradicional romance de enigma fundamenta-se em um princípio lógico, o de que tudo caminha rigorosamente para a solução desejada. Só que este princípio é para nós sem sentido, na medida em que não podemos prever solução futura alguma na nossa existência, assim como nos parece inútil tentar explicar as ações e motivações humanas. Com efeito, este princípio lógico só é possível porque baseado em fatos materiais: indícios, impressões digitais, rastros, marcas, etc., e porque a narrativa constrói-se em um espaço restrito, com um número limitado de suspeitas. Um exemplo evidente da inoperância dessa lógica à realidade é o caso do crime de Maria Cecília Rogers, transformado em uma novela, O mistério de Maria Roget, por Edgar Allan Poe, o "pai fundador do gênero policial". Apesar de durante muito tempo ter-se acreditado que ele resolvera o mistério, o crime nunca foi inteiramente desvendado: "o que ele conseguiu, e de forma brilhante, foi — baseando-se na lógica dos fatos apresentados pela polícia e publicados nos jornais — afastar alguns suspeitos provando sua inocência num dos casos, e no outro, quando as autoridades policiais indicaram como criminosos uma quadrilha, provar a inviabilidade de tal hipótese"⁴. Outro exemplo mais conhecido

⁴ ALBUQUERQUE, P. M. (1970), p.171.

e recente é o caso de Jack, o Estripador, que deu margem a inúmeros romances, filmes, peças, investigações e especulações que além de não conseguirem esclarecê-lo, serviram para o aparecimento de no mínimo cinco hipóteses bem fundamentadas.

A leitura de A grande arte não nos permite uma apreensão passiva, porque ela vem justamente instalar uma inquietação no leitor. Não há um final em que tudo se resolve, fechando o círculo, mas, ao contrário, estabelece-se uma abertura que engloba sua realidade e leva-o a questioná-la. De fato, hoje em dia, são bastante freqüentes notícias envolvendo quadri-lhas de traficantes de drogas, embora sejam capturados apenas os elementos que se encarregam do trabalho prático, nunca as autoridades responsáveis. É como se não existissem, e esta é a razão por que o tráfico continua cada vez mais atuante.

É certo que a impunidade de Lima Prado nos dá uma sensação de impotência, mas isso faz com que assumamos dentro de nós mesmos a negatividade, o que é um fator positivo na medida em que acena para a necessidade de transformação, ao contrário da ilusão da heroicidade e da utopia da vitória do bem sobre o mal, que não levam a nada, ou melhor, respondem pelo comodismo e pela anulação de uma consciência crítica por parte do leitor.

Também em oposição à fórmula, que tem por objetivo colocar o "coração em conserva", como diz Morin, atua o elemento mítico. A função decisiva que este desempenha no romance de Rubem Fonseca já é, por si só, constestadora dos mitos cultivados pelas narrativas triviais, haja vista o mito não ser uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas,

aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem.⁵ No caso de Lima Prado, é clara a orientação da personagem, como consequência de um episódio mítico, protagonizado por Ajax.

1.1. Mito X razão

Uma maneira de o autor se contrapor ao mundo lógico instituído pelo romance de detecção é associar as personagens do romance com figuras míticas, além de estruturá-lo conforme o exemplo das tragédias gregas, pois "na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional".⁶

Raphael Patai, ao comparar o acontecimento histórico com o mítico, diz ser este último parte da realidade subjetiva do homem, acrescentando que apesar de a aquisição da consciência dos eventos míticos começar, em alguns casos, com a percepção sensorial, ela não é interiorizada e absorvida por processos lógicos de pensamento, mas por uma reação emocional direta, do mesmo modo como não é armazenada como conhecimento rememorado, mas como crença experimentada.⁷

⁵ Cf. ELIADE, M. (1972), p.23.

⁶ BRANDÃO, J. B. (1986), p.36.

⁷ Cf. PATAI, R. (1972), p.71.

Na introdução da segunda parte da narrativa, há uma descrição do sonho de Thales Lima Prado, o mesmo episódio em que Ajáx, personagem mítico tido como o mais valente dos gregos depois de Aquiles, após um delírio, mata-se enfiando uma lâmina na axila. Pode-se dizer que a segunda parte inicia-se in media res, à semelhança da maioria das tragédias gregas, uma vez que essa introdução é uma antecipação do final da narrativa.

Segue-se uma época bem anterior à da primeira parte: a origem da família de Thales, iniciando-se por seu bisavô, Joaquim de Barros Lima. Barros Lima tornou-se um advogado de grande prestígio, casou-se com a filha de um senador fluminense e foi um dos principais auxiliares de Rio Branco, seu amigo, nos entendimentos diplomáticos que permitiram ao Brasil ocupar o que se chamou mais tarde de Território Federal do Acre. Foi, no entanto, um poeta frustrado, pois apesar de amigo de Machado de Assis e responsável pela instalação da Academia Brasileira de Letras no prédio do Silogeu Brasileiro, foi derrotado nas eleições. Outro infortúnio foi sua morte na véspera de se tornar o Ministro do Supremo Tribunal Federal.

As duas filhas de Barros Lima não o amavam. Laurinda, avó de Thales, sobressaiu-se socialmente, e Maria do Socorro apresentava "uma situação extrema de homossexualidade degenerativa", levava uma vida dupla, vestia-se de homem e freqüentava os bordéis de luxo. E foi em um bordel que morreu, assassinada por uma jovem prostituta, fato que deu início à decadência da família, consumada com o suicídio de Priscilio, marido de Laurinda, que era um jogador fanático e um viciado em cocaína. Priscilio Prado estava arruinado e deixou várias dívidas pessoais.

Laurinda tinha três filhos: Fernando, que também se suicidou, pai de Thales; Maria Augusta Lima Prado, separada do marido e mãe de Roberto Mitry; e Maria Clara, que vivava como um lobo nos porões das mansões de Laurinda.

Nos Cadernos de Lima Prado, Mandrake encontrou o desenho da seguinte árvore genealógica:

Ministro Barros Lima (1845-1918)
X (1888)
Vicentina Cintra (1874-1954)

Laurinda Barros Lima (1895-1893) X (1909)	Maria do Socorro Barros Lima (1901-1930)
José Priscilio Prado (1893-1940)	

Fernando Lima Prado (1910-1950) X (1931)	Maria Augusta Lima Prado (1911-1963) X (1932)	Maria Clara Lima Prado (1916-?)
Luiza Montilio (1909-1975)	Bernardo Mitry (1915-?)	
Thales Lima Prado (1937)	Roberto Mitry (1933)	

Aos 19 anos, Laurinda conta a Thales que ele era filho de Bernardo Mitry e não de Fernando Lima Prado. Mais tarde, ele vem a saber, através de uma carta deixada por Luiza Montilio, que era filho de uma relação incestuosa entre os irmãos Fernando e Maria Clara.

Da mesma forma que, na tragédia grega, o "herói trágico é uma anomalia do cosmos, um elemento que, enquanto cruzamento divino com o humano, representa uma aberração, uma hybris que tem que ser eliminada",⁸ o nosso "herói" é uma deformidade, uma violação das leis da natureza, porque filho de um inces-

⁸ KOTHE, F. R. (1986), p.8.

to. Só que, nesse contexto, não se poderia dizer que sua morte é uma tragédia, porque o que está implícita, na narrativa fonsequiana, é a necessidade de se eliminar a forma de poder representada por Lima Prado, melhor dito, o poder corrupto e burguês.

A analogia de Lima Prado com Ajax verifica-se não só pelo modo como se suicida, mas também por vários elementos que passaremos agora a descrever, tendo como parâmetro a peça grega de Sófocles, intitulada Ajax (AJ).

A Grécia antiga era um dos interesses de Lima Prado, e ele, ao conhecer Mônica, a última prostituta com quem mantém relações, diz chamar-se Ajax, não nos deixando dúvida de que ele próprio identificava-se miticamente com o filho de Telamon.

Após a morte de Aquiles houve, em Tróia, um julgamento para a entrega de suas armas ao mais valoroso dos gregos, e o escolhido foi Ulisses em vez de Ajax, fato que gera neste um sentimento de vingança, impelindo-o à decisão de matar seus rivais. Na tragédia de Sófocles, Atena é quem o impede de fazê-lo, privando-o da visão e levando-o a voltar-se contra um rebanho. Várias reses são degoladas, e outras são presas para morrerem pela ação do látigo. Ajax, durante o tempo em que se encontra sob efeito do delírio, tem a deusa como aliada, mas, na verdade, ela apenas contribui para sua ruína.

Em A grande arte, Laurinda, a avó de Thales Lima Prado, aparecia em seu sonho como Atena. A identificação óbvia entre as duas reside no fato de que Laurinda tornara-se uma "dinâmica e independente patronesse das artes", e os seus salões, tanto o da Av. Paulista (em São Paulo) quanto o de São Clemente (no Rio de Janeiro) tornaram-se "o centro da sociedade

e da intelligentsia da época". Atena ou Minerva era a deusa da sabedoria, da guerra, das ciências e das artes e na cidade que levava o seu nome (Atenas), o seu culto era perpetuamente honrado com festas solenes, nas quais se disputavam prêmios de poesia e música, além de outros.⁹ Na segunda década do século XX, a vida social de Laurinda chegou ao apogeu, e várias questões eram discutidas em seus salões, sendo a literatura um dos temas principais. Vários escritores visitaram-na, e ela afirmava que a Semana de Arte Moderna nascera nos salões de sua mansão na Av. Paulista.

Da mesma forma que Ajax, Lima Prado é traído por sua avó que o fez cego sobre sua verdadeira origem, recusando-se mesmo a falar sobre Maria Clara, quando ele uma vez perguntara-lhe:

"Toda família tem um louco, a nossa teve mais do que um, mas eu não gosto de falar nisso. Além do mais você não é da família. Você é Mitry e Montilio, está livre das nossas maldições". (GA,178)

Só após a morte de Laurinda, Thales descobre a verdade, através de uma carta escrita por Luiza Montilio, quando de seu nascimento:

"Não odiei o seu filho. Uma maldição terrível marca esta família. Creio que Fernando era tão louco quanto a irmã."

(...)

"Felizmente o menino é normal, graças à Virgem Santíssima Misericordiosa. Deus não quis que o filho do pecado incestuoso fosse estigmatizado com a doença dos pais." (GA,244)

No entanto, os assassinatos, por ele cometidos, de forma

⁹Cf. COMMELIN, P. (s.d.), p.39-40-41.

alguma revelam um juízo claro e seguro, do mesmo modo como não há dúvida de que Ajax, ao realizar sua grande carnificina, agira sob os delirantes ataques de loucura, provocados pela deusa. E Thales só adquire consciência de seu espírito desequilibrado, depois de saber-se filho daquela que sempre lhe chamara a atenção por uivar nos porões. Uma frase que ele escreveu nos Cadernos atesta essa conscientização: "O IMPORTANTE NÃO É A VERDADE MAS O SÍMBOLO. ARRAS." O fato em si não tinha muita importância, ele próprio já o dissera, quando ainda acreditava-se filho de Bernard Mitry:

E que diferença faz ser filho de a ou b? Ele considerava-se apenas o resultado da combinação de defeitos e virtudes e outras características transmitidas por muitas gerações através de cópulas provocadas pelo instinto de preservação da espécie. (GA,174)

Contudo, a verdade fundamentava a compreensão de seus atos passados, ou seja, provava sua insanidade. Também Ajax, só após recobrar-se da enfermidade, é que pode perceber a tragicidade de suas ações. O momento de sua cura corresponde-se ao momento em que Lima Prado descobre-se filho de Maria Clara. Temos aí o desvelamento da tragédia pela conscientização, pela encenação da verdade:

"O viver consciente é incompatível com a felicidade, e a inconsciência, se é um mal, ao menos não provoca sofrimentos." (AJ,81)

O prazer, aos olhos de Thales, convertera-se em tormento, porque agora sabia trazer em si as maldições de sua família. E sua perversão sexual realizada nos assassinatos era a própria materialização desta malignidade. Assim, restava-lhe apenas a morte, já que a vida resumia-se em "nascimento, cópu-

la e morte". Para Ajax também não havia outra saída:

"É vergonhoso que um homem que não consegue mudar a sorte de seus males queira viver tanto como qualquer outro homem, pois, somando dias após dias, que prazer deles pode tirar, sabendo que só lhe resta a morte?" (AJ,79)

Antes de suicidar-se, Ajax faz um pedido a Hermes, o filho de Júpiter que "conduzia ao Inferno as almas dos mortos com a sua vareta divina ou o seu caduceu. (...) Ninguém morria antes que ele tivesse inteiramente rompido os laços que unem a alma ao corpo"¹⁰.

"Também a ti te invoco, Hermes, que, sob a terra, conduzes os mortos, para que, sem convulsões e de um só golpe, me concedas o repouso, o descanso, logo que esta espada tenha atravessado as minhas costas." (AJ,90)

No romance A grande arte, Hermes é o homem de confiança de Lima Prado e é escolhido para trabalhar com ele justamente por ter este nome. Há alguns pontos de contato entre ele e a personagem mitológica. Primeiro, o fato de ser esta o Deus dos negociantes e dos ladrões, pois, na obra de Rubem Fonseca, Hermes seria como que um protetor dos interesses comerciais ilícitos de Thales. Quanto a isso, deve-se ainda ressaltar que este se suicida logo após a morte de Hermes, que já não podia mais guardar-lhe os caminhos. A figura mitológica é também Deus dos viajantes e, certa vez, quando Mandrake disse a Hermes ter sido difícil encontrá-lo, ele respondeu: "viajo muito". Outra característica que permite a aproximação entre ambos é a habilidade. No romance, ele é um perito no uso de

¹⁰ Idem, p.55.

armas brancas e, embora não se refira especificamente a armas brancas na mitologia, sabe-se que Mercúrio, como é também chamado, foi provento atirador de arco e valente na guerra. E se este conduzia ao Inferno as almas dos mortos, aquele encarregou-se de possibilitar que várias almas fossem conduzidas. Há, porém, uma divergência, pois Mercúrio é o Deus da eloquência, ao passo que o protetor de Thales é lacônico, característica fundamental para o trabalho que realiza.

Hermes encerra em si a grandeza e a miséria, na medida em que é um Deus dos ladrões, e ele próprio é acusado de um grande número de ladroenras.¹¹ Só através desta dualidade, podemos entender a relação de Hermes com a figura mitológica, apesar de prevalecer, na personagem de Rubem Fonseca, o elemento negativo.

Da mesma forma, poder-se-ia dizer que Lima Prado tem um lado "excepcional", não só por corporificar o poder financeiro, mas também pela impossibilidade de se provarem suas arbitrariedades. Ele parece estar pairando acima dos fatos, como se nada o atingisse, situação que nos leva a constatar uma inversão de papéis da narrativa fonssequiana em relação ao romance de enigma puro, onde o detetive é que possui esta invulnerabilidade e é o verdadeiro herói. Nas palavras de Kracauer, presentes em um estudo de Flávio Kothe, o detetive é uma alegoria da própria razão, o que faz com que ele se torne como que um espelho de Deus, porque sua razão não é uma racionalidade envolvida existencialmente nos e pelos fatos.¹² No entanto, no final do romance, nenhum herói sobrevive, restando-nos

¹¹ Idem, p.56.

¹² Cf. KRACAUER, S. Citado por KOTHE, F. R. (1º semestre/87), aula 12, p.2-3.

apenas a apreensão da natureza contraditória da realidade, com o predomínio das forças negativas. Com efeito, a excepcionalidade de Lima Prado é radicalmente aniquilada, porque ele próprio responde por sua punição ao suicidar-se, ele próprio conscientiza-se de sua miserabilidade.

Essa elaboração dialética em torno do antagonista, movimento característico do gênero trágico, repete-se em toda a obra, fazendo com que se destaque dentro do gênero policial, cujas obras são, na maioria das vezes, marcadas pela linearidade e, portanto, pela irrealidade, já que "a interdependência e a luta entre os contrários existentes em cada coisa determinam sua vida e impulsionam seu desenvolvimento. Não há nada que não contenha contradição. Sem ela, não existiria o mundo".¹³

1.2. Universo contraditório

Os vários aspectos contraditórios da obra fonsequiana trazem-na para o mundo do leitor, pois contraditória é sua realidade, ao passo que as usuais narrativas de detecção constituem um mundo impenetrável, porque sua estruturação é sempre igual e apenas a dimensão heróica do protagonista é mostrada.

Se examinarmos o livro O falcão maltês, obra antológica do pai da narrativa "Série Negra", Dashiell Hammet, poderemos perceber algumas inovações, mas que não são substanciais. Só para dar um exemplo, o detetive perde sua invulnerabilidade, parece aliar-se aos bandidos e é visto com desconfiança pela

¹³TUNG, M. T. (1982), p.98.

polícia, que está sempre querendo provas para incriminá-lo. Apesar disso, no final, ele se sai magistralmente e ainda ridiculariza os policiais. Esta narrativa segue o modelo da maioria das narrativas triviais, da sentimental até a ficção científica, uma vez que o herói enfrenta uma série de situações difíceis, mas é capaz de superá-las todas. É óbvio que elas não deixam de manifestar um movimento dialético, mas este apresenta-se inverossímil, porque, na vida real, nem sempre as coisas resolvem-se da forma como queremos ou de uma forma justa. Além disso, a repetição do mesmo esquema impede que esse movimento seja visto como tal, pois a ruptura da norma existe só para que o herói a restabeleça, e disso o fruidor tem plena consciência.

Quando começamos a ler a obra fonsequiana, temos a impressão de que essa mesma estrutura vai ser realizada, pois os temas convencionais, sexo, violência e mistério estão aí presentes. Mas já na segunda parte, a obra toma um rumo diferente, e o mundo narrado vai aos poucos se aproximando da nossa realidade. As personagens passam a ser nossos cúmplices, porque participam do mesmo drama que nós, ou seja, são tão (des)humanos quanto nós.

Trivialmente falando, não há motivos para o suicídio de Lima Prado, chegando a ser absurdo, dada a prosperidade de seus negócios e a perspectiva de melhoras, como ele mesmo o diz, em reunião com seus colaboradores:

"Este ano", começou Lima Prado, "foi o melhor de todos e tenho que dar meus parabéns a vocês. Há negócios que prosperam nas crises -- e o nosso é um deles. Mas sem a dedicada e competente colaboração de vocês, apesar das condições favoráveis, o nosso êxito não teria a mesma magnitude." (GA,215)

Em outro momento da conversa, Lima Prado acrescenta:

"Como os senhores sabem, além da Máfia, que já está há tempos no negócio, outras instituições internacionais como organizações terroristas, grupos religiosos, agremiações políticas, etc., estão entrando também no comércio da droga. Ainda não sei de que maneira isso nos pode afetar, a nós e a nossos associados. Sei, garanto para vocês todos, que a nossa organização resistirá a essa concorrência, a qualquer tipo de concorrência. Somos sólidos. Eficientes. E por falar nisso, numa organização existem problemas de comunicação, de tomada de decisões. A ordem das coisas é sempre baseada em alguma forma de poder; onde não há poder estabelece-se o caos. Foi assim que se fez o Universo. (...)" (GA,216/217)

Ainda que desconsideremos a presença do mito como um elemento contrário à trivialidade, a morte de Thales, no contexto de uma narrativa policial, só faria sentido se provocada pelo detetive. Assim, se já na primeira parte de A grande arte começamos a desconfiar de alguma coisa, devido à imperícia do detetive, na segunda, o suicídio do vilão vem confirmar esta desconfiança, porque já não sabemos em que terreno estamos pisando, e várias perguntas nos assaltam, permanecendo irrespondidas.

Fatos como este têm por objetivo criar um universo fluante, subvertendo todos os valores estabelecidos pelo romance policial e pela literatura de massas em geral. O autor muitas vezes vale-se da ironia para instituir esse mundo contraditório, o que se percebe claramente no fato de Hermes, um especialista em "Percor" (perfurar e cortar), sigla que define um conjunto de técnicas e táticas de utilização de armas brancas, ter sido morto em luta contra Fuentes. Depois de duas páginas de estudo das situações e dos golpes possíveis,

a força bruta vence a técnica, o machete vence a faca, uma Loveless especial, que havia pertencido ao antigo presidente da Knifemakers Guild americana:

Faca versus machete! A situação era desagradável, não pelo seu aspecto mortífero, mas pelo absurdo, pela heresia que continha.

O sabre grosso e afiado desceu com uma velocidade incrível. O desvio de Hermes foi rápido e ele conseguiu livrar a cabeça. Não impediu, porém, que o machete atingisse em cheio o seu ombro, dilacerando os músculos trapézio e pequeno rombóide e fraturando os ossos da clavícula e da omoplata. A faca continuou, firme na mão de Hermes, mas ele caiu sentado no chão, o rosto impassível, lívido. O golpe, impedindo que o aço entrasse mais fundo. Hermes sentiu o silêncio ficar mais abafado, como se tivessem colocado algodão nos ouvidos. Mas mesmo assim conseguiu ouvir o sibilar da lâmina cortando o ar antes de chocar-se com a sua têmpera. (GA, 286/287)

Também Fuentes é uma personagem que nos surpreende. Pelo que já foi citado sobre ele, pode-se perceber seu ódio em relação aos brasileiros. Além disso, sua frieza para matar é tamanha que nunca o imaginariamos capaz de amar alguém. Entretanto, o mais hábil assassino contratado pelo Escritório Central, capaz de odiar e "desprezar ricos e pobres, fortes e fracos, feios e bonitos", responsável por várias mortes cruéis, e que até então desprezara todas as mulheres com quem se envolvera, apaixonou-se por Miriam, uma prostituta. Este é o único casal, no romance, cujos sentimentos integram-se de forma autêntica:

Enquanto minha (Mandrake) vida sentimental se deteriorava, Fuentes e Miriam chegavam a uma harmonia perfeita, se é que isso poderia existir entre homem e mulher. Fuentes sempre tivera um grande desprezo por todas as mulheres com quem se en-

volvía, mas seu relacionamento com Miriam havia adquirido agradáveis contornos cerimoniais. (...) Um dia, enquanto se olhavam nos olhos (os três olhos que havia entre eles), Fuentes disse a Miriam o que nunca havia dito a mulher alguma: "eu gosto de você." (GA,277)

Fuentes é um produto desse mundo hostil que o romance apresenta. Torna-se um assassino como uma maneira de contestar essa hostilidade e de sobreviver. No fundo, sua revolta deve-se à injustiça e ao poder que sublima alguns poucos e esmaga todos os outros. Daí o seu ódio contra os brasileiros, porque além de seu ter sido morto por um brasileiro, ele, como boliviano, vê no Brasil o grande país imperialista da América do Sul, cujo poder ficara demonstrado desde 1903, quando o seu povo foi derrotado na questão do Acre. Todavia, na medida em que ele está a serviço do comércio de cocaína e que esta vem principalmente da Bolívia, ele está contribuindo para a perpetuação dessa dominação. E, ironicamente, ele trabalha justamente para um dos descendentes de Barros Lima, peça importante nos entendimentos diplomáticos que possibilitaram a anexação do território boliviano às terras brasileiras.

É claro que Fuentes tem uma visão bastante limitada da realidade, porque o Brasil é tão explorado como a Bolívia e submete-se progressivamente às forças das grandes metrópoles capitalistas. E homens como Lima Prado atuam como agentes internos do imperialismo externo, contribuindo para a legitimidade da dominação:

"(...) Nosso contato principal nos States é J.C. Abercrombie. Na Alemanha, Otto Hermans. Na França, Jean Bianchon. Todos presidentes de bancos médios, mas de prestígio na comunidade financeira. Pessoas eficientes, confiáveis, intocáveis. (...)" (GA, 215)

De qualquer forma, Fuentes não deixa de se manifestar contra essa dominação, cujo fenômeno ele não pode endender em sua totalidade, mas que o percebe a partir de sua experiência. Neste sentido, ele distingue-se de Zakkai, apesar de estarem na mesma situação de explorados:

Zakkai dissera para Fuentes: "Eu e você abominamos a contumélia dos poderosos; o insulto dos fortes é mais injurioso. Essa é a nossa luta." No entanto Zakkai ambicionava o poder acima de tudo; Fuentes apenas não queria sofrer humilhações nas mãos dos fortes ou dos fracos. (GA,277)

Uma outra prova da ingenuidade de Fuentes se dá após a morte de Hermes, quando ele decide começar vida nova, mudando-se com Miriam para um sítio perto de Areias, em São Paulo, onde plantariam milho e feijão e criariam algumas rezes. Mas o sonho deles é bastante efêmero, e esta é outra ironia do autor:

"Eles chegaram num jipe. O Camilo estava conser-tando o telhado da casa. Os homens estavam armados de carabinas e metralhadoras, e mesmo depois de Camilo ter rolado e caído no chão, eles continuaram atirando, uma coisa horrível. Ele ficou tão deformado que não dava para ver o rosto dele." (GA, 294)

Seu assassinato vem mostrar o círculo vicioso que constitui o mundo do crime, de onde não se escapa com vida. Não se sabe ao certo quem o matou, porque ele estava na lista negra da Polícia Federal e do Escritório Central. O fato só é importante por representar a impossibilidade de recuperação e a destruição do sonho.

Já vimos que o protagonista cosntrói-se em oposição ao herói característico do gênero detetivesco. Nesse sentido, o

seu nome é usado ironicamente, pois "mandraca" significa "magia, feitiço, cartomância, bruxaria, arte com que se consegue coisa difícil, senão impossível",¹⁴ e ele não é capaz de magia alguma no que se refere à decifração do mistério. Esta concepção do detetive como mágico é também discutida por Flávio Kothe, a propósito de uma afirmação de Kracauer: "o detetive é também um mágico que conclama as coisas, tem atitudes de mestre e faz coisas desaparecerem e se transmutarem".¹⁵ Por outro lado, não se pode negar que o narrador atua como um mágico na composição da narrativa, já que integra vários fatos isolados e reconstitui várias cenas e situações. E mais: faz com que tomemos consciência da realidade misteriosa e cruel que nos envolve. Ele não desvenda o mistério em si, mas tira a venda dos olhos do leitor, a fim de que ele perceba como as coisas assumem disfarces, apresentando-se como ordem o que no fundo é corrupção, é mentira, é injustiça, é o caos social. De qualquer forma, no contexto interno da obra, o nome "Mandrake" não deixa de revelar uma incoerência.

Do ponto de vista da enunciação, deve-se salientar a inadequação da voz narrativa onisciente, estabelecida no final da primeira parte e estendendo-se até quase toda a segunda parte, já que o narrador onisciente é alguém que, a princípio, deveria saber tudo. Não obstante Mandrake ter sido capaz de reconstituir coerentemente toda a história, revelando o criminoso, sua culpabilidade, fim último do trabalho detetivesco, não pode ser demonstrada.

Feitas estas considerações pode-se dizer que o objetivo

¹⁴ COSTA, A. (1967), p.1489.

¹⁵

KRACAUER, S. Citado por KOTHE, F. R. (1º semestre/ 1987), aula 12, p.5.

do autor é tornar real um caso detetivesco. Ele o faz, apresentando situações contraditórias, que se concretizam a nível temático e formal. Além do movimento dialético dentro da própria obra, ela constrói-se em oposição aos textos usuais do gênero, mas tem, ao mesmo tempo, vários elementos que se identificam com estes textos. Desta maneira, ela carrega dentro de si a identidade e a diferença, expressão da natureza contraditória do real, que acena para sua transformação.

Seria impertinente dizer que se trata de um simples rebaixamento do texto anterior, porque A grande arte não vive apenas como negação deste texto, mas como afirmação de uma nova proposta, que se estrutura de forma artisticamente mais elevada. Ao mesmo tempo que denuncia o caráter ideológico do gênero, ela busca seu próprio caminho, utilizando-se do mito, desmascarando a corrupção institucionalizada e evidenciando a desessencialização das personagens, vítimas de um mundo corrupto e alienante.

Quanto à prática enunciativa, veremos que o autor não apenas nega o modelo, mas realiza experimentos. O romance começa com um discurso pessoal. Depois de alguns capítulos introduz-se um discurso impessoal, que passa a coexistir com o pessoal e apresenta algumas particularidades. No início da segunda parte, institui-se uma narrativa histórica, seguida pelos discursos impessoal e pessoal, com que o romance finaliza. São esses vários momentos que passaremos a abordar em seguida.

1.3. Transgressões formais

Já vimos que o romance de Rubem Fonseca abre-se com

a narração de um assassinato por uma voz que não participa do episódio narrado, falando "ele" e "a mulher", episódio seguido por dois parágrafos já citados, que estabelecem um discurso pessoal. Trata-se de um trecho metanarrativo, explicativo de como a escritura do romance foi possível. Sabemos através deste trecho que os acontecimentos já se definiram e serão contados sob a forma de memórias.

No primeiro capítulo, sabemos que Mandrake é o narrador, que se volta para o passado, com o objetivo de relatá-lo da forma como os eventos aconteceram. Ele não quer que o leitor saiba mais do que ele próprio sabia na época em que começou suas investigações, fazendo com que a ação e a narração desenvolvam-se simultaneamente. Por isso, pode-se perceber a apresentação de algumas interpretações e conclusões falsas a respeito do caso Lima Prado:

"Onde você quer chegar com essa história toda?"

"Que Mitry não herdou o dinheiro que tem. Procura fazer crer que nasceu rico. Por quê? As pessoas preferem orgulhar-se do contrário. De repente fez-se uma luz na minha cabeça. Tenho uma teoria sobre tudo isto. Mitry estrangulou as mulheres. Cila escapou, mas sabe de tudo." (GA,46)

O ponto de vista é alterado no décimo capítulo, pois introduz-se uma voz que pode ser reconhecida como a de Mandrake, mas que sai de si mesmo e penetra dentro das outras personagens, adivinhando-lhes os pensamentos e as inquietações:

Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver no mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. (...)

Zélia é muito estúpida para ser perigosa, pensou Camilo enquanto mandava que ela ficasse de quatro no chão da cabine. (...)

O calor da cabine era muito forte, e Zélia per-

maneceu deitada ao chão sentindo um torpor agradável no corpo dolorido. Deitado no beliche, já desinteressado da mulher, Fuentes avaliou os riscos possíveis em sua viagem. Perigos havia em todo lugar, e estar constantemente alerta fazia parte da sua rotina. Os contrabandistas eram inofensivos, desde que ninguém se metesse com eles, e isso Fuentes não pretendia fazer. A velha Mercedes precisava ser vigiada: bebia e não ficava embriagada, como alguém se sentindo entre inimigos. Havia no trem outra pessoa suspeita, um sujeito de barbas que o observava dissimuladamente no carro-restaurante e desviara os olhos como um maricón indeciso, procurando contacto; mas aquele sujeito de olhar hostil e dentes sempre trincados não era um homossexual. Precisava também ser vigiado. (Felizmente Fuentes não me reconheceria.) (GA,101)

Comentários como este, no final da citação, são frequentes e destacam-se da narrativa, ou seja, vêm entre parênteses, porque se trata de um tempo que não o do contexto em que se situam. É o tempo dos trechos metanarrativos e da narração propriamente dita. Citamos aqui um outro exemplo:

Aquela dupla, Fuentes e Rafael, já agira de maneira incompetente, desastrada mesmo, numa ação simples, no Rio, contra um advogado inofensivo. (Era isso o que eles achavam de mim: um advogado inofensivo.) (GA,120)

O que Mandrake tenta, na verdade, é compreender as pessoas, e isso se evidencia quando reconsidera impressões erradas feitas antes de conversar com os que o ajudaram a reconstituir os acontecimentos ou talvez devido a interpretações apressadas:

Durante as sete horas de viagem Fuentes fez um balanço da sua vida. Vivia num país que odiava, no meio de pessoas que desprezava e que eram seus inimigos. Por quê? Devia haver alguma razão. Não

era porque tinha um emprego, de que gostava, principalmente quando eram brasileiros os que tinha de matar. (Talvez eu esteja sendo injusto com ele, na verdade as motivações de Fuentes eram mais complexas do que eu supus no princípio, quando comecei a tentar compreendê-lo.) Sabia que matar era uma coisa torpe. (GA,130)

Sob esta ótica, não se poderia caracterizar esse narrador como onisciente, na acepção tradicional do termo, mas ele não deixa de assumir uma posição demiúrgica em relação ao mundo narrado, em alguns momentos.

É interessante notar que essa "onisciência" não se realiza em relação a todas as personagens que participam de uma mesma situação. Num mesmo capítulo, temos uma voz capaz de perscrutar o íntimo de personagens como Fuentes e Zélia, mas impotente para entender Mercedes, a agente federal:

Percebi um brilho irônico nos olhos de Mercedes; mas ela não mostrava surpresa com o meu interesse por Fuentes. De qualquer forma faltou-me imaginação, naquele momento, de interpretar corretamente o comportamento de Mercedes. (GA,103)

A narrativa prossegue jogando com as duas vozes, sendo que, em alguns momentos, a voz do narrador encontra-se aderida à da personagem:

Podia ser a polícia, mas como a polícia tomara conhecimento do seu endereço? Não encontrando uma resposta, Fuentes decidiu sair do apartamento por alguns tempos. Não podia ir embora de vez porque aquele era o único ponto de contato com Mateus. Podia se esconder em São Paulo mesmo, ou ir para o Rio, ambas eram cidades com áreas metropolitanas de mais de dez milhões de habitantes, onde era fácil para uma pessoa sumir e sobreviver. (...) Sabia que matar era uma coisa torpe. Mas não haviam matado seu pai? A vida não passava de uma luta de

vida ou morte entre as pessoas. Entre os animais. Entre os povos. Entre as forças da natureza. (GA, 129-130)

Esta citação está no capítulo catorze, onde é narrada a contratação de Fuentes pelo Escritório Central e as primeiras "tarefas" realizadas por ele, predominando a terceira pessoa, que se estende até o capítulo quinze. A última frase deste institui uma mudança, pois o narrador mostra saber mais do que Fuentes:

Não gostava de andar de ônibus devido aos assaltos que eram comuns na Via Dutra, mas não queria gastar dinheiro numa passagem de avião. Na verdade, tinha medo de viajar de avião. Mas isso ele não sabia. (GA,146)

Acreditamos que isso seja possível por se tratar de alguém que jamais teria uma voz, dada a sua condição profissional desumana e sua inteligência medíocre. Suas falas, nos diálogos, são curtas e objetivas, às vezes negando-se mesmo a permitir o estabelecimento de um diálogo, como quando se encontra com Zakkai. Fuentes só se manifesta quando lhe são feitas perguntas que implicam sua decisão e referem-se a fatos concretos. No mais, somente suas atitudes são narradas:

Fuentes virara o rosto, levemente, para o lado de Nariz de Ferro e escutava-o, sem contudo olhar para ele.

(...)

Fuentes não respondeu. Mas para mostrar que ouvia, moveu o rosto um milímetro.

(...)

Fuentes afastou o rosto e fixou os olhos num equilibrista que caminhava sobre um arame.

(...)

Fuentes continuou olhando para frente.

(...)

Fuentes olhou surpreso para Nariz de Ferro. Como

podia ele saber o nome falso que estava na carteira, que recebera havia menos de dois dias? (GA, 226-227)

Seu silêncio é inclusive motivo de discussão entre eles, iniciando-se obviamente por Zakkai:

"(...) As palavras, meu carrancudo amigo, antigamente, davam tesão e faziam chorar, faziam revoluções, faziam as pessoas se matarem, mas agora fazem apenas as pessoas terem um ar estúpido, como você -- sem querer ofender. Merda de trânsito."

(...)

"Olha, Nariz, você falou, falou, falou. Minha vida inteira eu só ouvi mentiras. Mentiras são palavras."

"Essa é uma frase de um índio. Os índios não sabem pensar, sem querer ofender."

"Os negros sabem?"

"Também não."

"Os brancos sabem?"

"Também não. (...)" (GA, 251/252)

Se é verdade que Fuentes não sabe pensar, também é inevitável que os homens pensantes do romance são tão, ou mais, desprovidos de humanidade quanto Fuentes, dele distinguindo-se apenas pela capacidade de pensar. Zakkai pode ser visto como a corporificação da desumanidade, devido à sua deformidade física. Ele é anão, asquistodátilo, tem um defeito na coluna e só começou a falar com oito anos. Sua própria mãe desmaiou quando ele nasceu. Estas deformidades apenas reforçam a monstruosidade de seu caráter.

Segundo ele, para compensar esses oito anos, hoje fala pelos cotovelos. A verdade é que se exprime com extrema facilidade e geralmente monopoliza a palavra nos diálogos. Suas falas são agressivas, como a de alguém sem escrúpulos e que nada tem a esconder ou perder. Palavrões, frases feitas e citações falsas são freqüentes, e ele parece ter um perfeito

controle do pensamento, valendo-se, às vezes, de uma linguagem metafórica.

Apesar de Mandrake tentar contar os acontecimentos numa sucessão linear, esta linearidade vai-se tornando impraticável quanto mais pessoas envolvidas no caso ele conta:

Estou colocando os acontecimentos em ordem cronológica, mas às vezes esqueço um determinado episódio que um dos personagens me contou, ou então um do qual eu mesmo participei. Esse diálogo com Zakkai, como o que ele teve com Lima Prado, na única vez em que estiveram juntos, é muito difícil de ser contado. (GA,147)

O mistério da organização começa a se desfazer com alguns esclarecimentos de Zakkai, estabelecendo um momento de tensão, perfeitamente reconhecível na atitude narracional. No capítulo dezessete, temos ao mesmo tempo uma voz "onisciente" e participante, porque está penetrando na consciência de Ada, que relembra o começo de seu relacionamento com Mandrake. Isto quer dizer que a consciência narrante é objeto das lembranças da consciência narrada:

Ao visitar pela primeira vez o meu apartamento ela ficara impressionada com as fotografias de mulheres espalhadas pela casa. (...)

O Ônibus entrou na Avenida Brasil e a proximidade do seu destino fez Ada abandonar suas reminiscências. Estava ansiosa por voltar a me ver. (GA, 151/152)

O capítulo dezessete encerra a primeira parte da narrativa, e a introdução da segunda parte, "Retrato de família", é narrada por uma voz impessoal, à semelhança da introdução da primeira parte, sendo que aqui também se está falando sobre Lima Prado.

No primeiro capítulo, a narrativa assume um caráter his-

tórico. No final deste capítulo, há uma explicação da voz narrativa:

Todos esses fatos e ocorrências foram ampla e minuciosamente desenvolvidos no livro (quinhentas páginas) Regrato de família, de Basílio Peralta, publicado em 1949. O livro foi um fracasso de vendagem e de crítica, não tendo tido sequer uma breve recensão crítica na imprensa. (...) Um exemplar, pelo menos, ainda existia, em poder de Thales Lima Prado, neto de Priscilio e d. Laurinda de Almeida Prado, primo irmão de Roberto Mitry. O livro e os cadernos chegaram às minhas mãos na mesma ocasião. Sem eles eu não conseguiria saber tanto sobre o banqueiro — suas relações amorosas, suas transações financeiras — incluindo aí, é claro, o Escritório Central. Usei suas próprias palavras, muitas vezes, retiradas diretamente dos Cadernos, procurando preservar os efeitos literários que ele buscava, afinal Lima Prado se julgava um homem de letras. (GA, 172)

Do capítulo segundo em diante, Mandrake, de posse de todo este material e contando com sua capacidade de interpretação, põe-se a um trabalho de real desvendamento das experiências de Lima Prado, pois, quanto aos Cadernos,

As anotações de Lima Prado eram feitas a tinta, em três cores, azul, vermelho e verde. Em letra verde (uma ironia, sem dúvida) estavam as observações do seu tempo de Exército; em vermelho as suas atividades secretas, em azul os assuntos da família. Não havia uma ordem cronológica ou mesmo lógica. Tive dificuldade em colocar tudo em ordem, para entender o que seria autobiográfico e o que seria ficção. (GA, p.178)

Assim, a Mandrake cabe a organização de todos os dados que possuí, de forma a possibilitar uma compreensão da personagem e também esclarecer sua atuação no mundo do crime.

O terceiro capítulo retoma o tempo do final da primeira

parte, só que agora a consciência narrada é Lima Prado, ou seja, podemos acompanhar o desenrolar da trama criminal através do cabeça da Organização.

Também nesta segunda parte, há várias observações de Mandrake, esclarecendo sobre a narração, vindas sempre entre parênteses.

Só no oitavo capítulo é que outras personagens voltam a ser enfocadas, inclusive a própria voz narrativa, até que todos os fatos se tenham explicado de forma coerente, apesar do que Mandrake diz no penúltimo capítulo:

Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir — não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade. (GA,291)

O fato de Raul por em dúvida as conclusões de Mandrake pode, no máximo, colocar em cheque o trabalho detetivesco enquanto tal, mas jamais poderia invalidar a tarefa narracional. Pois se, no plano da realidade, a versão de Mandrake é absurda, no plano ficcional, ela é perfeitamente plausível, sendo que a atitude narrativa se destaca não apenas por se distinguir completamente da forma como se apresenta na narrativa policial clássica, mas também por seu caráter experimental, colocando o romance de Rubem Fonseca ao lado das grandes narrativas modernas.

Não se pode dizer o mesmo quanto à temática sexual, cujo enfoque aproxima-se antes da chamada "Série Negra", do que do romance policial puro. Neste, há grandes detetives que jamais tiveram aventuras amorosas, como Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Nero Wolfe. Quando elas se fazem presentes, são mostradas em sua pureza e descritas a cores suaves, sem exces-

sos, como nas narrativas de Georges Simenon e Roger West.¹⁶ Já o romance negro explora o amor sexual, o amor até mesmo brutal, do detetive ou do criminoso.¹⁷ Este é também o caminho percorrido em A grande arte: o amor bestial parece fundamentar e dominar todas as ações.

1.4. Eros objetivado

A negatividade presentifica-se em toda a narrativa, através não só da violência criminal, mas também de qualquer relação entre as pessoas, quer a nível afetivo-sexual, quer profissional. Elas são peças que podem facilmente ser substituídas e, se representam uma ameaça, devem ser eliminadas. Só para dar um exemplo, Lima Prado não hesita nem um pouco em mandar matar Roberto Mitry, quando ainda o tinha como irmão. Nesta época, acreditava ser filho de Bernard Mitry e de Luiza Montilio.

"(...) Minha preocupação é Roberto. O Roberto Mitry."

"Mas ele não é da organização, nem sabe de nada. Só conhece os negócios da Aquiles."

"Talvez saiba, sem saber que sabe. E diga, fale, sem saber o que está dizendo. E o pior é que talvez esteja com o videocassete, que só tem valor para mim e assim mesmo sentimental."

"Mas ele é seu primo. É seu amigo."

"Mais amiga é a Organização. Infelizmente Roberto é um risco que tem de ser eliminado. É uma pena. É lamentável." (GA,183)

Muito pouco se sabe da esposa e filhos de Lima Prado. Parece não haver entre eles qualquer vínculo afetivo, assim

¹⁶ Cf. ALBUQUERQUE, P. M. (1979), p.123.

¹⁷ Idem, p.124.

como não havia entre seus ascendentes. Ele foi criado em um ambiente doentio, cheio de frustrações, mentiras e maldições.

Regra geral, as personagens não se encontram, porque estão na verdade perdidas de si mesmas, e a exploração sexual no romance é mais um elemento que espelha a degradação moral e a desqualificação do homem moderno. As relações são instáveis e a existência é consumida na perseguição de "objetos" que devem satisfazer sexualmente, mas que logo se tornam insatisfatórios. O prazer é o único sentimento que une as personagens, rebaixando-as a um estado irracional e ao mesmo tempo anti-natural, porque completamente vazio de sentido humano.

Lima Prado é um grande sádico que se relaciona com prostitutas de anúncios de jornal, Fuentes é o machão por excelência, "um índio puro, capaz de foder qualquer mulher horas seguidas", e Mandrake é um autêntico D. Juan. No espaço em que se passa a narrativa, Mandrake tem três mulheres e isso porque:

Agora não gostava mais do Direito (outra mudança) nem a minha maior alegria era levar uma mulher para a cama. Quanto tempo isso duraria? Não me tornara, sabia, uma pessoa moralmente melhor do que na época em que mantinha, alternadamente, a cópula fornicatória com oito mulheres. Continuava gostando das mulheres, talvez até mais, mas estava mudado. (GA,57)

Magicamente, as mulheres sentem-se atraídas por ele, até mesmo quando não existe um interesse real de sua parte, mas todas as mulheres são amantes em potencial. O simples encontro de Mandrake com uma mulher pressupõe um envolvimento sexual, e cada uma tem qualidades que as outras não têm:

Enquanto a ligação não se completava: era bom não resistir à sedução de uma mulher bonita. Ada, a graça muscular; Lilibeth, a regularidade harmônica. Pensei também em Berta Bronstein e Eva Cavalcanti Meier. (GA,36)

Ainda que uma só mulher reunisse todas as qualidades, Mandrake não seria capaz de amá-la, de se entregar, pois ele é produto de uma sociedade que faz dos seres eternos insatisfeitos e insaciáveis. A vida só se alimenta da busca, pois as conquistas são sempre vãs. Sequer se desconfia que a razão dessa insatisfação são os motivos frívolos da busca. Assim é que, sem mais nem menos, Ada, a quem propusera casamento e felicidade eterna, deixa de ser a mulher de sua vida:

Continuava uma mulher linda. Porém, ao contemplá-la constatei que não sentia mais a mesma emoção de antes. Há quanto tempo acontecia isso?

(...)

Era mais do que uma simples sensação de desejo, o que eu sentia antes, ao vê-la assim. Era uma sensação de maravilhamento, de espanto ante aquela nudez ardente, viva como nenhuma outra coisa. Agora... Onde estava aquilo? Como podia ter passado? (GA,239)

Mandrake, mesmo tendo vivido sempre cercado de mulheres, encerra uma grande frustração amorosa através da própria prática sexual, porque nunca se encontra na outra pessoa. Mas nada disso é questionado por ele e não há qualquer perspectiva de encontro. A não ser Fuentes, cujos sentimentos por Miriam fazem-no romper com sua existência mesquinha, as personagens estão condenadas à miserabilidade. A consciência da frustração é o máximo que se pode atingir e manifesta-se de formas diferentes nas personagens: Lima Prado suicida-se, Ada troca de amante, Mandrake entrega-se à passividade, Bebel

volta a procurar Mandrake, apesar da mentira que envolve a relação. As últimas falas do romance atestam que é preciso apoiar-se na farsa para se continuar vivendo, para se continuar mantendo essa "morte":

"Você ainda me ama?", perguntou Bebel.
"Amo." (GA,296)

O pansexualismo presente na narrativa é também uma forma de o autor satirizar a abstinência sexual dos grandes detetives do romance de enigma, mas é muito mais uma crítica mordaz aos valores sociais burgueses e à limitação dos indivíduos, que não conseguem se impor, no sentido de pelo menos superar essa instabilidade a nível pessoal. Sob este prisma, Rubem Fonseca é muito mais feliz do que Dashiell Hammet, no que se refere a O falcão maltês, porque, nesta, as personagens não questionam a realidade que as cerca. É claro que o protagonista tem vícios, bebe, fuma e têm várias mulheres, mas isso não o diferencia do detetive clássico, porque, no final, sua genialidade é assegurada, e por estar aliada à sua força física faz dele um herói talvez mais autêntico do que um Sherlock Holmes. A inovação é que Sam Spade é tão ou mais velho do que os bandidos, mas nem por isso ganha em humanidade ou provoca um questionamento nesse sentido. A um leitor comum, a narrativa de Hammet passa como uma narrativa de detetive igual às outras, porque, afinal, beber, fumar e fornicar são os pratos do dia da nossa gente, e a vida da maioria das pessoas se limita a isso.

Com efeito, o que se percebe do protagonista desta obra é apenas uma atitude em relação às mulheres e não o que Spade sente, ou como se coloca frente a essa atitude, ao contrário de Mandrake, que aceita a superfluidade de sua existência,

demonstrada na impossibilidade de se compreender e de compreender alguém. Vários momentos no romance revelam uma angústia característica da falta de um vínculo forte entre as pessoas, como nesse diálogo entre Mandrake e Ada:

"Estamos procurando uma comunhão voluptuosa."

"Só isso?"

"Corpos e almas fruindo, sem buscar nenhum produto."

"Só isso?"

"O que mais você quer?"

"Eu quero ser sua amiga, também." (GA,19)

Da mesma forma que se levanta a questão do pansexualismo e dos vícios demonstrativos da destruição dos valores morais, há uma atitude cética em relação ao casamento:

"É uma boa idéia, deixar de beber, deixar de fumar, almoçar com a família aos domingos, ser enterrado com a bandeira do clube. Ver televisão." (GA,25)

Por outro lado, evidencia-se uma postura oposta ao pansexualismo e igualmente radical: a da completa renúncia aos instintos, defendida por um ex-professor de Mandrake, Padre Lepinski, para quem a mulher é a "raiz de todo o Mal". O que se pretende mostrar com essas duas atitudes extremas é o desequilíbrio do homem em qualquer época, raciocínio que nos leva a acreditar que o Mal é o homem e que nada justifica sua continuidade no mundo. Isto se confirma na decisão de Mandrake de não querer ter filhos: "o mundo precisava mais de gatos do que de gente". Esta impressão também tem F. Lucas, ao estudar Lúcia McCartney, livro de contos: "De início, pode-se pensar: para Rubem Fonseca, todo homem é mau; mas, por pior que seja, ainda há lugar para ser corrompido. A fórmula inversa de J. J. Rousseau. Mas, a uma reconsideração, pode tam-

bém ser classificado como moralista".¹⁸

O desamor e a mentira que caracterizam as relações amorosas de Mandrake são apenas um exemplo, o menos representativo, de como a violência se expressa através da sexualidade na obra fonsequiana. A sexualidade se manifesta de várias outras formas: sadismo, prostituição, homossexualidade e incesto. Há inclusive passagens bastante irônicas, como quando se descrevem os vários diagnósticos do comportamento excêntrico de Maria do Socorro:

Conforme as palavras que Barbalho colocou em sua anamnese, Maria do Socorro e sua amiguinha, chamada Silvia, dedicavam-se à masturbatio feminae dilectae, ao cunnilingus e ao tritus mutuus genitalium appositorium. Tudo foi dito ao pai em latim, para chocar menos. Falou-se também em tribadismo, uranismo, manustrupação recíproca e outras palavras raras mas plenas de sugestões medonhas. (GA, 166)

O mito da vagina dentata, revivido no romance através de uma experiência de Zakkai, é outro elemento que nos permite associar amor e violência, já que a vagina dentata é um instrumento de morte. Zakkai confessa ter sido este um dos dois únicos momentos em que se sentiu aterrorizado na vida, pois acreditava ser a vagina dentata uma ficção literária ou uma "invenção dos arquivos da repressão sexual". De fato, na Idade Média, exploraram-se vários mitos como este, para dramatizar o temor de Eva¹⁹ e caracterizar a mulher como causa da desordem, concepção também expressa no romance por Padre Lepinski. Desejava-se, com isso, justificar a necessidade de o

¹⁸ LUCAS, F. (1971), p.119.

¹⁹ Cf. SANT'ANNA, A. R. (1985), p.12.

homem encarregar-se de enfraquecê-la e dominá-la por todos os meios, pois assim estar-se-ia preservando a ordem.

A presença desse mito em A grande arte evidencia uma postura irônica em relação à explosão da sexualidade no mundo atual. Sugere também uma discussão em torno da relação de poder que se estabelece entre os sexos através da violência, seja no caso da mitologia e de algumas sociedades primitivas, caracterizadas pelo regime matriarcal, ou no caso das sociedades ocidentais marcadas pela supremacia masculina.

Na família de Lima Prado, os dois casos são representados nas figuras de Barros Lima e Laurinda. Ele, apesar da infância pobre, foi uma pessoa bem sucedida econômica e politicamente, sendo que sua esposa era uma mulher apática e que raramente lhe dirigia a palavra. Já entre Priscilio e Laurinda, esta foi sem dúvida a dominante do casal, salientando-se sobretudo na esfera social. Seu marido era apenas um jogador compulsivo que perdia enormes quantias no pôquer.

O que se deixa transparecer na obra de Rubem Fonseca é que a relação dominante-dominado entre os sexos vincula-se a um sistema geral de poder que vem comandando as relações humanas em todos os níveis. Mesmo tendo havido significativas mudanças no relacionamento entre homens e mulheres em nosso século, através da participação feminina cada vez mais ativa no processo produtivo, não houve progresso no sentido de uma maior compreensão entre ambos, assim como não há entre os seres humanos em geral, porque transformados, por um sistema reificador, em seres egoístas e fracos, de que são exemplos as personagens de Rubem Fonseca.

Se examinarmos o mito platônico, veremos que a sexualidade é colocada em estreita ligação com o poder. Os seres

andróginos, por conjugarem o sexo masculino e feminino, tornaram-se muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, recebendo como punição sua mutilação. Eles foram cortados em duas partes, tornando-se fracos e úteis, porque mais numerosos para servirem aos deuses. Neste contexto, poder-se-ia supor que a reunião dos seres seria um fenômeno de ruptura da ordem dada e, portanto, subversivo. Mas a verdade é que, em decorrência de interesses econômicos reacionários e do caráter das leis e da moral social e religiosa, as forças afetivas, desde os tempos mais remotos, foram profundamente afetadas, destacando-se a Idade Média e a época vitoriana. Em se estabelecendo noções rígidas como a ideologia do ascetismo e da monogamia vitalícia, o verdadeiro significado da experiência amorosa foi deturpado, dando margem, inclusive, ao florescimento da promiscuidade sexual, reforçando ainda mais a mutilação e a solidão dos indivíduos.²⁰

A propósito da "pruderie burguesa e vitoriana da Inglaterra", Afrânio Coutinho escreve que "era um moralismo de fachada ou superfície. A esse puritanismo burguês é que se deve o manto de hipocrisia atirado sobre a literatura. Dele só derivou uma coisa: a chamada pornografia tornou-se clandestina e aí é que se desenvolveu e floresceu à vontade e mais largamente".²¹ Só que, ao contrário do erotismo, na pornografia nada há de subversivo, dada sua superficialidade e parcialidade. Por isso, "repetirá sempre a maldição de Zeus, e reforçará a fragilidade, o medo, o conformismo, o desamparo, a solidão".²²

²⁰ Cf. REICH, W. & ALZON, C. (s/d), p.11.

²¹ COUTINHO, A. (1979), p.31.

²² BRANCO, L. C. (1984), p.29.

Cumprer notar que esta passagem do amor casto ao amor impuro concretiza-se na trajetória da ficção policial. Paulo Medeiros e Albuquerque afirma que não há qualquer referência amorosa envolvendo Auguste Dupin ou Sherlock Holmes, reconhecendo que o caso da personagem de Conan Doyle torna-se mais curioso, dado o extenso número de livros em que aparece.²³ Este puritanismo vai aos poucos cedendo lugar a um amor puramente sexual, que vários autores norte-americanos souberam muito bem explorar.

Em Rubem Fonseca, não se trata de exploração sensacionalista, mas sim de denúncia de uma situação por que passa a sociedade brasileira, da qual se tem a "impressão de um mundo em transição: de um lado uma sociedade que se desmorona, cujos valores ninguém mais respeita, e de outro uma juventude que repele esses valores, mas não conseguiu ainda criar novos valores para orientar e normalizar a sua vida. Então surgem os ersatz, nessa busca angustiada e louca: a violência, os tóxicos, a permissividade, uma liberdade que não passa de liberalidade, a sofrequidão para viver perigosa e aceleradamente na crença de que tudo vai acabar e então é preciso aproveitar o momento".²⁴ Tomara que Afrânio Coutinho tenha razão, quando diz que estes temas são apenas ersatz, pois o que se tem dito é que eles norteiam uma nova ideologia: o tão decantado pós-moderno, "típico das sociedades pós-industriais baseadas na Informação — EUA, Japão e centros europeus".²⁵

Se examinarmos o quadro comparativo do Modernismo e Pós-

²³ Cf. ALBUQUERQUE, P. M. (1979), p.119.

²⁴ COUTINHO, A. (1979), p.35.

²⁵ SANTOS, J. F. (1988), p.11.

modernismo, feito por Jair Ferreira dos Santos, no que concerne às artes, veremos que muitas das características pós-modernas estão presentes na narrativa de Callado: cotidiano banalizado, desestetização, paródia, fácil apreensão e comentário cômico, social. Acrescentam-se ainda a intertextualidade e os temas como drogas, perversão, loucura e sexo, aproximando o homem de sua natureza animal, mas em clima cômico.²⁶

O autor parece estar se referindo especificamente à obra fonsequiana, mas existe apenas um elemento que inverte radicalmente a leitura de A grande arte, que é seu tom cáustico, carregado de pessimismo e repulsa frente à decomposição das experiências e dos homens, ou seja, do humor simpático e sentimental nada existe. Sob esta ótica é que reconhecemos nela a necessidade de superação deste "período de transição" e carente de novas perspectivas. É esta sua grande arte.

Bariani Ortêncio nos oferece uma possibilidade, apresentando um universo eminentemente moral e que pela moralidade deve se pautar.

²⁶ Idem, p.40-41-42.

2. BARIANI ORTÊNCIO: CAMINHOS MORAIS

Waldomiro Bariani Ortêncio é um escritor que se aventura no gênero policial com o livro de contos Morte sob encomenda (1974), lançando em 75 o romance Dr. Libério — o homem duplo. Em 80, publica Estórias de crimes e do detetive Waldir Lopes, também de contos. O primeiro e o terceiro são estórias policiais, ao passo que o segundo é um misto de enigma e ficção científica.

Tanto Morte sob encomenda como Estórias de crimes e do detetive Waldir Lopes contêm estórias bastante interessantes e inovadoras, na medida em que fogem ao esquema das narrativas de detecção. Excluem-se as estórias do detetive Waldir Lopes, pois embora tenha provado sua genialidade a fim de sair da prisão, onde estava como um criminoso comum, acaba se tornando um famoso detetive particular, desvendando enigmas bem à Sherlock Holmes. Entretanto, a maioria dos contos policiais do autor destacam-se por seus desenlaces surpreendentes, porque os culpados são punidos das formas mais inesperadas possíveis. E muitas vezes não há sequer o elemento da polícia ou de um detetive, mas os crimes são sempre resolvidos através da punição dos criminosos. Apesar de não haver um rompimento com a estrutura trivial, porque no final a norma é sempre restabelecida, ou seja, o bem sempre vence o mal, estas estórias levam as pessoas a refletirem sobre o mal em si, na medida em que constatamos que o próprio mal se trai, em vez de ser derrotado por um "deus ex-machina", que estaria acima de nós, cuidado de "nossos" interesses.

Das duas obras, a narrativa que mais se propõe como

questionadora da realidade é a novela Morte sob encomenda, porque o que se faz aí é caracterizar o esfacelamento de uma quadrilha especializada em matar, constituída por membros da própria polícia.

Já o romance Dr. Libério — o homem duplo afasta-se do caminho trilhado no romance de enigma puro por conjugar dois gêneros, o policial e a ficção científica, não obstante ser publicado como ficção científica. A trama desenvolve-se em função do assassinato de Luciano, que possibilita o transplante cerebral, tornando-o um caso detetivesco bastante singular e de difícil solução, porque o cérebro da vítima é transplantado para o corpo do criminoso.

São estas duas obras que passaremos a examinar, procurando mostrar como elas rompem com as convenções internas do gênero e por isso contrapõem-se à hipocrisia moral e política a que levam os modelos repetitivos.

2.1. Dr. Libério: a face criminal

O romance Dr. Libério — o homem duplo (DL) apresenta logo de início um crime, que é retomado alguns capítulos mais tarde por um policial, finalizando com três julgamentos. No último, o mistério em torno do criminoso é decifrado.

A história do crime configura-se após o término das pesquisas de Dr. Libério a respeito do transplante cerebral. Com a dedicação cada vez mais intensa do médico aos estudos e o conseqüente afastamento da esposa, esta termina por se tornar amante de Luciano, um corretor de imóveis a quem procurara com o objetivo de comprar um apartamento. Dr. Libério logo

toma conhecimento do fato e decide resolvê-lo de uma forma bastante eficaz: assassinar o amante. Para tanto, conta com sua genialidade e experiência adquirida com seus pacientes psiquicamente debilitados. Simula estar desenvolvendo um processo demencial com reações psicóticas e é internado no hospital onde é diretor. A agravação de sua doença era um álibi perfeito e para torná-la mais verossímil, recomenda ao Dr. Rubino que o transplante deveria ser feito, mesmo que a lei não fosse sancionada. Deixa uma autorização por escrito de que ele próprio deveria ser o receptor, caso sua situação se agravasse. No dia do crime, suas anotações atingem o máximo de ininteligibilidade, e o assassinato é executado impecavelmente:

Então, acertar o amante de sua mulher num lugar ermo, escuro, fora do local de flagrante não foi mesmo um negócio de doido? Sorria confiado. Quem é que iria descobrir? Quem? Aquele sono forjado das 20 às 8 horas todas as noites não lhe permitiu sair seguramente para o encontro fatal? E nas outras três vezes, onde espionou, seguiu e fez o roteiro da sua vítima? E o disfarce? Não foi tudo perfeito, seria? Arrepiou-se. Existirá crime perfeito?! (DL,18)

Tencionava, após o crime, começar a mostrar sinais de melhora, mas na manhã que sucedeu ao assassinato uma enfermeira aplicou-lhe um pré-anestésico, e ele não teve tempo de esclarecer o equívoco. Tendo o corpo de Luciano ido para o hospital e dado o desenvolvimento fulminante da doença de Dr. Libério, a equipe decide fazer o transplante do cérebro de Luciano para o corpo do médico, cujo cérebro é posto em um banco de órgãos, uma geladeira especial.

Ao invés do que ocorre nas tradicionais narrativas de

detecção, o crime não é colocado como enigma. Sabemos quem é o criminoso, como e porque o crime ocorreu. Talvez por isso a narrativa deixe de se caracterizar como policial, argumento aceitável para aqueles que defendem que as melhores obras triviais são as que melhor se inscrevem no gênero, com o que certamente não concordamos, pois vemos a transgressão às normas como uma maneira de romper com sua trivialidade e adquirir qualidade literária. É também esta a conclusão de José Fernandes, em seu estudo "Ficção científica e literariedade" sobre esta narrativa do autor goiano, "que malgrado os arraigados preconceitos da crítica, referentes aos romances de ficção científica, apresenta soluções estéticas que lhe possibilitam fugir às limitações estruturais e ideológicas, peculiares ao gênero. É um discurso que se projeta no futuro, sem romper suas naturais relações com o passado e com o presente, imprescindíveis à atualidade e à representação do momento histórico e existencial do homem e da arte"¹.

Assim, Dr. Libério — o homem duplo contém a história do crime e a do inquérito, sendo que ambas encontram-se no livro, o que não diminui o interesse do leitor no que se refere à forma como são conduzidas as investigações sobre o ato criminoso, haja vista as peculiaridades científicas que o caso apresenta. O que ocorre é apenas um deslocamento do mistério da história do crime para a história do inquérito, porque a conduta do paciente após a realização do transplante compromete a logicidade dos acontecimentos que precederam o assassinato. Só que o leitor é levado a refletir sobre a ausência do mistério do crime, abrindo-se para os diferentes mistérios

¹FERNANDES, J. (1987), p.25.

que a narrativa tem a oferecer.

Apesar de algumas deduções falsas por parte da polícia, o crime das mangueiras é praticamente desvendado, após a descoberta de um revólver Colt 38 no apartamento onde o médico ficou internado, pois o exame de balística confirma ser esta a arma do crime. Mas se, por um lado, o transplante tornou mais difícil o trabalho da polícia, por outro, impediu que o plano do Dr. Libério fosse concluído, porque sua intenção era destruir a arma do crime.

Dr. Gerson Fernandes, chefe do Departamento de Investigações Criminais (DIC), não tem dúvidas de que o culpado seja o neuro-psiquiatra, e as deduções a que chega são as seguintes:

1. O médico simulara a sua doença, e os relatórios foram um álibi forjado.
2. O crime foi executado nos intervalos da medicação, aplicada de duas em duas horas.
3. O crime foi premeditado, pois ocorreu perto do hospital, para onde foi levada a vítima, tendo sido o cadáver utilizado pelo hospital para fins de estudos.
4. O médico teria cometido o crime para se casar com a mulher de Luciano, sua amante.

Como se pode perceber, Dr. Gerson consegue reconstruir devidamente a história do crime, mas se engana quanto às motivações que levaram Dr. Libério a cometê-lo, porque nada há que prove seu envolvimento com Marta, esposa de Luciano. Além de o nome dela não constar no fichário de clientes do médico, a polícia já havia-se certificado de que ele era um profissional ocupadíssimo e não perdia seu tempo com aventuras amorosas. No entanto, essa parece ser a única suposição válida

para explicar as idas freqüentes do médico à casa de Luciano depois do crime. Uma outra dedução falsa é a da relação entre a localização do crime e o fato de o cadáver ter sido doado aos médicos, que se encarregaram de fazer o funeral.

Um elemento importante escapa ao conhecimento da polícia, não tão eficiente quanto quer parecer: a relação adúltera que Lucinda mantinha com Luciano. O conhecimento de tal fato iria modificar totalmente as conclusões do Dr. Gerson, uma vez que se descartaria a hipótese do noivado de Dr. Libério com Marta.

De qualquer forma, o mistério do crime é desvendado: Dr. Gerson conhece a forma como o criminoso agiu e sua identidade. O motivo do crime e o enigma em torno do criminoso só se revelará no terceiro julgamento pelo próprio réu, surpreendendo não só a polícia, mas também a equipe médica, devido à duplicidade pessoal que o caracteriza.

Legalmente falando, o próprio transplante seria considerado um delito, já que a lei ainda não havia sido sancionada, quando de sua realização. E mais: teria como agravante o fato de o transplante ter sido feito em um paciente sadio. Mas nada disso é levantado pela polícia ou pelos que compõem o tribunal do júri.

Soma-se à trama criminal o assassinato de Raul, cujo caso foi "logicamente" encerrado como acidente:

A barra de direção do lado direito, solta, justificava o veredicto. Mais um dos muitos acidentes fatais. Não se abriu inquérito. Apenas o garçon do restaurante testemunhou, dizendo que ele estava sozinho e muito nervoso. Se não fosse a barra de direção solta constatada pela Técnica, o caso em vez de acidente seria encerrado como suicídio. (DL, 61)

Segundo Dr. Gerson, Raul era amante da esposa de Luciano, e, no dia do acidente, ele provavelmente teria ido se encontrar com uma mulher. Nada disso é procedente. Raul tinha marcado um encontro com o "médico", que acaba realizando um crime perfeito.

Do ponto de vista detetivesco, fica descartada aquela perfeição mecânica, característica do romance policial puro. Vários ingredientes são acrescentados ao primeiro homicídio, enriquecendo a obra, pois que não se reduz à busca e à solução de um crime. No entanto, não há como negar a forte presença do elemento policial no romance, e a inovação no domínio da ciência vem a ele se somar. E dizemos inovação, porque o que se deixa entrever, em última instância, é que a genialidade que torna possível o avanço tem como contraface a monstruosidade, que constitui um retrocesso, prova da miséria humana de nosso tempo.

Sem condenar o avanço científico, aliás reconhecendo seu valor e seus benefícios quando usado para servir a humanidade, o autor chama a atenção para a ausência do sentido humano no contexto atual, apesar do grande desenvolvimento científico, intelectual e tecnológico.

Se a própria essência humana encontra-se diluída nesse mundo dominado pela técnica e pela matéria, é difícil pensar em super-homens, a não ser que a obra se proponha como fantasia e diversão. As personagens de Dr. Libério — o homem duplo têm ao mesmo tempo vícios e virtudes, são grandes e mesquinhas, são vulneráveis e quase sempre traiçoeiramente castigadas por seus atos demoníacos. Temática semelhante tem um livro de Francis Iles, Before the fact, considerado um dos romances mais perfeitos por Paulo de Medeiros e Albuquerque.

Por coincidência, o criminoso é também um médico, que planeja e realiza o crime perfeito. Só que sua mulher um dia aparece morta, e ele acaba sendo condenado e executado por este crime que não cometeu. Para Medeiros e Albuquerque, trata-se de uma "velha necessidade moral de ser sempre punido o criminoso, a velha norma de que o crime não compensa e de que o bem deve sempre vencer o mal".²

2.2. Punições perfeitas

Um elemento que norteia a maioria das narrativas de Bariani Ortêncio, em detrimento das narrativas triviais, é o caráter estritamente humano de seus personagens, mais miseráveis do que heróicos. Não há uma divisão maniqueísta entre bem e mal, não existindo, portanto, a elevação de uma única personagem. O que parece existir é um destino cruel que pune com a mesma moeda o mal que se engendra, por mais inventivo e maquiavélico que seja o seu agente.

Em Dr. Libério — o homem duplo, o lado mesquinho das personagens sobrepõe-se à sua grandeza. E quanto mais superior se aparenta, tanto mais desumano se é capaz de ser. Isso evidencia-se no ato criminoso que Dr. Libério pratica de forma fria e calculista, após arquitetar cuidadosamente um plano envolvendo inclusive o hospital de que é diretor. A mesma genialidade que faz dele um douto no campo da Medicina é usada para a realização do assassinato do amante de sua mulher, ação que jamais se esperaria de alguém que se dedica integralmente a pesquisas que têm como fim último salvar vidas. Ou

² ALBUQUERQUE, P. M. (1979), p.104.

sua dedicação visava apenas à satisfação pessoal e ao reconhecimento mundial?:

Avizinhava-se o transplante, tinha certeza. O espírito de patriotismo impelia-o mais, pois seria o primeiro de cérebro no mundo. (DL,12)

Esta afirmação confirma o que Bráulio Tavares escreve a respeito da maioria das narrativas de ficção científica de que "todo cientista está sujeito a passar por herói ou por vilão, principalmente na ficção científica"³. Todavia, o que nem sempre transparece para o público é que a ciência é uma atividade diretamente vinculada a interesses políticos e também individualistas.

O que se pode concluir da atitude de Dr. Libério é que o progresso humano não acompanha o progresso tecnológico, ao contrário, este parece ser inversamente proporcional àquele. Aliás, é esta desproporção entre o aperfeiçoamento técnico e a consciência moral que os grandes autores de ficção científica, como Huxley, Orwell, Bradbury e outros, pretendem denunciar.

Temos em Dr. Libério um intelectual altamente capaz de apreender o mundo cientificamente, mas com uma compreensão extremamente limitada da existência em sua totalidade, o que se percebe não só por sua susceptibilidade para realizar ações cruéis, como também por colocar a ciência a serviço de sua ambição e de seus interesses egoístas. Tal atitude parece ir ao encontro destas palavras de Georges Gusdorf: "o cientista vive num universo de equações cósmicas, de puras essências físico-matemáticas, sem comunicação nenhuma com o que

³TAVARES, B. (1986), p.18.

podem nos revelar nossa sensibilidade e nossa imaginação".⁴

A intenção do autor não se resume em apenas mostrar as limitações do ser humano através de suas personagens, mas sobretudo em condená-las por meio de uma punição implacável, de que nenhuma personagem escapa.

O médico é imediatamente punido por sua ação injusta: no mesmo dia em que mata Luciano, é "morto" por sua equipe médica, vítima de suas próprias pesquisas. O feitiço acaba virando contra todos os feiticeiros do romance. Luciano torna-se amante de Lucinda e é assassinado pelo marido, enquanto que Lucinda trai o marido, perdendo marido e amante. É curioso notar que todos têm plena confiança em sua sagacidade: Lucinda e Luciano julgavam passar completamente despercebidos aos olhos do médico, ao passo que este planejava o crime perfeito. O próprio Luciano, após o transplante, mostra-se consciente dos riscos que se corre a todo momento:

Sabia que o máximo de cuidado e sagacidade ainda era pouco, pois jamais pensou que o Dr. Libério estivesse a par das suas visitas e, não lhe armara a cilada, matando-o? A gente, por mais esperta que seja, sempre tem alguém na frente. Mas teria que arriscar. Montaria o esquema. Tudo planejado como se para um assalto, um roubo de banco, um assassinato, um crime perfeito. Crime perfeito?(DL,32-33)

Nesse momento, Luciano está ainda estudando como se aproximar da família outra vez, como ampará-la e o que alegar no caso de ser seguido. A propósito de seus planos, lembra-se de haver conversado com Raul, seu grande amigo e colega da faculdade, sobre crime perfeito. Raul conta-lhe que chegou

⁴GUSDORF, G. (1978), p.93.

a montar um esquema para um crime perfeito, que vem a ser o crime que pretende praticar contra o "médico", depois que este torna-se noivo de Marta. Contudo, quando Luciano percebe sua intenção, ao convidá-lo para um jantar no restaurante do Corcovado, ele se antecipa, sabotando o carro de Raul, cuja barra de direção escapa na terceira curva da ladeira, causando o acidente.

Dr. Rubino, por sua vez, só se interessa pelo sucesso do transplante. Ele próprio é responsável pelo envolvimento da polícia, que termina por desviar o curso dos acontecimentos, tirando-lhe o controle da situação. Ele o percebe quando o paciente não aparece para a intervenção cirúrgica que deveria corrigir a interferência do cérebro do doador no do paciente-receptor:

Dr. Rubino sabia que as coisas não iriam sair bem. Era um homem vaidoso e não desejava ver frustrada a sua oportunidade. Seria o primeiro médico a fazer um transplante de cérebro no mundo. (DL, 81)

Após o primeiro júri, a equipe médica reúne-se e chega à conclusão de que o transplante deveria permanecer em sigilo. Aqui ficam claras as intenções do diretor:

O que interessou é que houve sobrevivência e o transplante fora sucesso absoluto. Infelizmente o Dr. Libério servira de cobaia, embora cumprindo sua vontade. A equipe chefiada pelo Dr. Rubino estava apta para um novo transplante com plena segurança, porque seriam corrigidas as pequenas deficiências. Poderiam até anunciar com antecipação e operarem assistidos pela Imprensa. Consentiriam que fosse televisionado, via Embratel, para o mundo todo. Todos os povos acompanhariam o entrondoso feito, o primeiro transplante de cérebro feito no mundo. O caminho estava aberto e não haveria mais dúvidas quanto ao sucesso futuro. Esta conclusão

foi aceita e aplaudida quase por unanimidade, com exceção do Dr. Alcides, que se retirou em caráter irrevogável da equipe. Achou que a vaidade do Dr. Rubino estava excedendo. (DL,92)

Depois do segundo júri, Dr. Rubino mostra ao "médico" uma procuração que este lhe havia passado, antes do transplante, dando-lhe permissão para vender sua parte do hospital, com o que Luciano concorda, tencionando depositar o dinheiro no Banco do Brasil, em nome de seus três filhos. Esta era uma forma de compensar a desgraça que lhes proporcionara,

arranjando uma amante, traindo o amor puro demonstrado por sua esposa, atirando os filhos em futuro incerto e desgraçando também a vida de um homem ilustre como era o Dr. Libério. (DL,111)

No terceiro júri é que Dr. Rubino vê seus planos fracassarem, quando Luciano revela o transplante e sua verdadeira identidade. Das deduções da equipe médica, quanto ao transplante, a prevalência do cérebro doador era o resultado menos favorável e que exigiria um novo transplante. O chefe da equipe tenta suspender a sessão, alegando que o paciente está passando por uma crise aguda e que precisa ser internado imediatamente. Mas apenas um eletroencefalograma é feito e, dada a sua normalidade, a sessão continua. Quando lhe é dada a palavra, ele tenta se salvar:

Se o caso não tivesse tomado foros policiais e judiciais, o transplante teria sido sucesso absoluto, porque as correções seriam feitas pelos relatórios obtidos durante a convalescença. Houve fraude da parte do paciente, mas tal não se repetirá mais. A nossa equipe — explicou — está apta para processar transplantes garantidos pela lei 5.479, de 10 de agosto de 1968, tendo suplantado o maior problema dos transplantes que é a rejeição. De agora em diante o Hospital fará transplantes a-

solutos parciais, mistos e duplos. (DL,122)

No entanto, sua capacidade não deixa de ser prejudicada, porque ele é na verdade vítima de duas grandes farsas, a doença de Dr. Libério e a duplicidade do paciente. Dr. Libério é quem o reconhece:

Dr. Libério conferia as anotações feitas e orgulhava-se do plano. Tudo correria otimamente bem até ali. Julgava a sua equipe mais inteligente. (DL, 17)

Assim, Dr. Libério — o homem duplo não é apenas o relato de um incidente criminal aliado a uma experiência científica, mas antes uma tentativa de apreender o ser humano em sua totalidade, ao mesmo tempo humano e cruel. E o grande mérito do romance é o fato de o autor se contrapor às suas crueldades, não do modo como se faz na maioria dos romances criminais, ou seja, através da justiça dos homens, mas através de uma justiça superior, que insiste em provar que o mal gera o mal e que a toda ação cruel corresponde uma reação tão ou mais demoníaca.

Não há como negar esse aspecto místico da obra, coexistindo com a ideologia científica. Poder-se-ia falar numa ironia do destino ou num castigo de Deus, mas o que aí está implícita é a necessidade de humanização do homem e a possibilidade do caminho espiritual, tendo em vista que "a civilização técnica de nossa época, abandonada ao livre jogo dos determinismos mecanicistas, não respeita nenhuma imagem reguladora do ser humano. Esta civilização, que devia realizar o benefício do homem, é em realidade uma civilização sem o homem".⁵

⁵ GUSDORF, (1978), p.244.

E a não ser por Raul, que está morto, todos os "culpados" têm a chance de se recuperar. O cérebro do Dr. Libério será devolvido a seu corpo, o cérebro de Luciano será transplantado para um corpo semelhante ao que foi o seu, e as duas operações serão chefiadas por Dr. Rubino.

Luciano parece ser a única pessoa consciente de seu erro e por isso vale-se de todos os seus esforços para se manter vivo e age no sentido de deixar sua família amparada financeiramente:

Não confiava nada no Dr. Rubino. Sabia também que ele teria imenso prazer em trocar-lhe o cérebro, usar uma carcaça mais mansa, sem problemas. Aquela idéia de Luciano de por tudo em nome daquelas crianças dava na cara de qualquer um, muito mais na de um famoso neurologista como era o Dr. Rubino. Sabia que estava se traindo por isso, mas era o único modo de assegurar o futuro da família. (DL, 111)

Mas, em geral, não se discute a questão filosófica dos crimes ou das soluções punitivas a que as personagens são submetidas. Por outro lado, o leitor é levado a pensar estas questões, dado o seu caráter contraditório, em oposição à visão simplificada da maioria das narrativas policiais. Deve-se salientar ainda que, apesar de se desvendar o crime e o mistério que envolve o criminoso, a obra não é conclusiva. As pessoas continuam vivas, não há uma preocupação com o triunfo, e a ambigüidade não cessa, preservando-se o realismo da obra.

No que concerne à técnica de construção do texto, este descompromisso com a construção de tipos heróicos e anti-heróicos é que dá lugar à narrativa impessoal, substituindo o personagem-narrador do romance de enigma.

2.3. Dramaticidade

Já dissemos que grande parte dos detetives à moda clássica tem suas façanhas contadas por uma personagem que participa da história, como uma necessidade intrínseca à estrutura dessas narrativas, porque o leitor deve ter as mesmas chances de solucionar o mistério que o detetive e, portanto, nada deve ser adiantado quanto às deduções deste último. Flávio Kothe, em uma abordagem do ensaio "A narrativa criminal em Conan Doyle", de Vítor Chklovski, cita: "Watson tem uma dupla função: a de ser o formulador de soluções. Soluções falsas (com o nível de inteligência médio do receptor representado dentro da narrativa) que servem como 'escada' para que o nível de genialidade da interpretação de Sherlock Holmes apareça".⁶

Em Dr. Libério — o homem duplo, o objetivo do autor não é colocar como fundamento da obra a decifração do crime e tampouco destacar a genialidade do detetive, já que, como vimos, a baixeza de suas personagens suplanta sua grandeza. Como o crime não se estabelece como enigma para o leitor, não há inconveniente em que o narrador seja impessoal. Com efeito, a impessoalidade aliada à objetividade são aí necessárias para que as várias personagens sejam mostradas em sua complexidade, evitando-se o mito em torno dos feitos extraordinários de apenas uma personagem e da infalibilidade humana, que sabemos irreal.

A curiosidade em relação ao modo como vão ser encaminhadas as investigações do assassinato de Luciano é apenas um

⁶CHKLOVSKI, V. Citado por KOTHE, F. R. (1º semestre/ 1987), aula 11, p.2.

dos elementos que tem como objetivo fazer com que o leitor entre na obra. Nosso interesse volta-se também para as consequências das diversas ações mostradas na narrativa, que se manifestam de forma surpreendente e que, olhadas em seu conjunto, revelam o conteúdo moral da narrativa, porque os fatos sempre se revertem perigosamente contra as personagens. Outro elemento é o nosso envolvimento emocional com relação ao protagonista, cujo cérebro esperamos não ser atirado numa lata de lixo. E aqui não se trata de tomar o partido do bem, porque Luciano é também um criminoso, mas preocupamos com o seu destino como um ser humano comum. Este envolvimento só é possível graças à vivacidade dramática perseguida pelo romancista, em detrimento do narrador francamente autoritário, o que se evidencia na exposição direta das cenas, de modo a privilegiar as ações.

O primeiro capítulo apresenta-nos de chofre um paciente recuperando-se de uma anestesia pós-operatória e tentando relacionar o crime de que fora vítima, tendo recebido cinco tiros no peito, com o fato de se encontrar vivo e sem ferimentos no corpo. Apesar de o narrador falar "ele", a dramaticidade é alcançada pelo fato de a voz narrativa identificar-se com a voz da personagem:

Roucos e mudos sons vêm como não querendo chegar, tênues, depois crescendo mui lentamente. Das trevas uma lânguida luz entra pelos olhos semicerrados, os cílios dividindo, encoivarando. (...) E o peito? E o abdômen? Não foi onde recebeu os tiros? Por que não dói aí, mas na cabeça? (...) Depois, aquele mundo estranho que experimentou. Agora sentia-se vivo. Mas vivo, como? Não podia crer.
(DL, 9-10)

No segundo capítulo, volta-se a um tempo que antecede ao

transplante, iniciando-se por explicar a relação entre criminoso e vítima. A voz narrativa aqui assume uma posição distanciada, fazendo inclusive dois comentários que fogem à forma predominante na narrativa:

Lucinda não resistiu. Não que ela fosse na lábia do corretor, mas alvejava dois pássaros com uma pedrada só: o desprezo e a necessidade fisiológica. Para os dias que se seguiram a mudança fora radical, deixando em paz o sábio doutor Libério Pontes. Notara ele, tal transformação?

Luciano era inteligente. Fácil de amizades, fretava táxis e dirigia-os ele próprio, para despistar. Um dia um Simca, outro dia um Aero Willys, um Opala, um Corcel, depois um Volks, pegando a amante à porta da sua própria residência, levando-a sempre a um apartamento ou a uma casa à venda. O senhor desconfiaria, se fosse a sua esposa? (DL, 12-13)

Retoma-se, no sexto capítulo, os momentos que sucedem ao transplante, e daí em diante a forma dramática se impõe, ou seja, o narrador desaparece como figura objetivamente presente — como comentarista — com interferências como as que acabamos de citar. Um exemplo disso é que no oitavo capítulo, quando Luciano está-se lembrando de ter discutido sobre crime perfeito com Raul, é-nos mostrado o diálogo que aconteceu entre eles, em vez de nos ser contado o que eles conversaram. O mesmo se dá quando Luciano decide contar a Marta sobre o transplante, contando-lhe minuciosos detalhes sobre a infância de seus filhos e sobre situações que viveram antes de se conhecer.

A dramaticidade vai aumentando à proporção que a trama vai-se complicando e atinge o seu grau máximo nos julgamentos, sendo que só no terceiro júri é que se desvenda todo o mistério, sem que ninguém triunfe de modo inequívoco.

Essa mesma impessoalidade não existe na novela Morte sob encomenda, cujo narrador faz questão de mostrar que suas opiniões divergem das do protagonista; pelo menos, até a metade da narrativa. Se, por um lado, pode-se dizer que a voz narrativa apresenta-se de forma autoritária, por outro, deve-se admitir que a personagem não se submete às suas concepções, como veremos em seguida.

2.4. Morte sob encomenda: narrador X protagonista

Morte sob encomenda (ME) incicia-se com uma voz que fala "eu", que nos introduz o protagonista:

Casamento é loteria. Todo mundo diz isso. Eu também acho. O sentido do adágio é que, quando casamento dá certo, há compreensão mútua, duas criaturas vivendo uma para a outra, sem problemas, é loteria, chamada "sorte grande". Nem sempre o dinheiro traz a felicidade desejada. Dinheiro ajuda muito, não resta dúvida, mas não é tudo. Não há nada que pague a vivência com um marido cafageste ou com esposa burra ou chata. Um tal bolivar, que a gente vai conhecer daqui para diante, pegou pelo outro lado, o adágio. Queria ganhar na loteria com o casamento. Desejava dinheiro reunido, muito! com a mulher daria um jeito, iria levando. O amor poderia vir depois, como se vê contar. Também muito dinheiro, as mulheres... — pensava. Para isto bastava a estampa e estampa ele tinha. Representava bem em teatro amador. Moças que o queriam havia muitas, mas ele precisava de uma bem rica. E moça rica, ainda vai, mas bem rica não anda por aí dando sopa, não. Pôs-se à caça. (ME,99)

Neste trecho já se pode notar um desacordo entre o narrador e a personagem. Como a ambição é que vai, de agora em diante, guiar os passos de Bolivar, pode-se prever que a voz

narrativa manter-se-á distanciada, haja vista sua concepção menos materialista sobre o casamento.

Com isso, temos a colocação de duas visões distintas, dando abertura para um questionamento ou para a proposta de uma terceira compreensão do casamento, pois do mesmo modo que o narrador não concorda com Bolivar, o leitor pode discordar de ambos.

Geralmente, o herói de uma narrativa policial é um elemento da polícia ou um detetive que corporifica a lei e a ordem e caracteriza-se como uma figura positiva. Nas duas narrativas de Bariani Ortêncio, os protagonistas, além de serem pessoas comuns, são principalmente reconhecidos como figuras negativas. A primeira impressão que temos de Bolivar é bastante negativa, pois a escolha da mulher com quem vai se casar é feita com extrema objetividade, como se fosse realizar um negócio. Ele pesquisa durante seis meses e afinal decide-se por Aneuzira, que tem como grande mérito ser filha de um latifundiário:

José Honorato da Cunha, o pai, com 45 anos de idade e natural de Carmo do Paranaíba, Minas Gerais, com saúde de ferro (o que não era bom). Homem enérgico, sistemático, farturo. Não tem filho predileto. De ótima situação econômica e financeira. Três fazendas com as áreas: 750 alqueires no município de Guapó. 1.300 no município nordeste de Dianópolis. 369 em Varjão. Um prédio comercial na Av. Anhanguera, em Goiânia, rendendo 6 milhões antigos mensais. Uma casa residencial no setor sul, estimada em oitocentos milhões, também velhos. Nas fazendas, 9.000 cabeças de gado. Filhos: um homem de 24 anos, casado. Além de Aneuzira, uma menina de 11 anos e um menino de 14. Sistema de herança: cada filho ao se casar recebe logo a escritura do que lhe couber. (ME,100)

São homens como ele, individualistas egocêntricos, amesquinçados pela cobiça, que constroem "a terrível sociedade degradada de hoje, em que a fortuna e o prestígio pessoal passaram a ser os únicos atributos afirmadores do homem desumanizado".⁷ A atitude da personagem vem inclusive demonstrar como a corrupção, sob a forma da "lei de se levar vantagem em tudo", já é um dado cultural da sociedade capitalista. Após seis meses de namoro, Bolívar casa-se com Aneuzira, e o narrador passa a falar "nós" em vez de "eu", como se contasse com a cumplicidade do leitor, ao tecer comentários sobre Bolívar:

Para Bolívar, uma nova vida, em duas fases: a de casado e a de capitalista. A nova residência no Setor Oeste, o setor chique da Capital, financiada pelo BNH, pois não deveria dispor dinheiro vendendo gado ou parte das terras. Estava muito cedo, como veremos. (ME,104)

Com esta interferência da voz narrativa, há uma antecipação do que ocorrerá, ou seja, veremos que o protagonista disporá da herança de sua esposa. Em dois anos, todo o dinheiro do gado e das terras encontra-se empregado na Imobiliária Centro-Oeste. Dois anos mais tarde, a firma é fechada. Juntamente com o seu malogro, suas qualidades começam a se evidenciar, surpreendendo, inclusive, a ele próprio, pelo fato de amar a esposa e nunca se ter interessado por outras mulheres, não concebendo melhor companheira que ela:

O modo simples e cordato dela o cativara cedo. Era também um bom rapaz, o Bolívar. Agora bem intencionado, batalhador, mas, um caso comum, gente que nasce para servir e não para dirigir o seu próprio

⁷ LUCAS, F. (1970), p.19.

negócio. Seria melhor empregado que patrão. O seu grande defeito, excesso de ambição. Ambição é necessária, principalmente aos jovens, mas excesso nunca foi bom em nada. Tudo na vida deve ter uma certa correlação: o que é de menos, falta; o que é de mais, passa. (ME,107)

Embora reconheça seus defeitos, e sem defendê-los, a voz narrativa parece condescendente com o protagonista, que passa a viver em estado de culpa, humilhado e envergonhado perante a esposa, ainda sem se dar conta de que essas são conseqüências de seus erros passados. Ele tenta explicar-se da seguinte forma:

O azar foi a época. Entrou justamente quando iniciara a barrocada dos negócios imobiliários. Agora trabalhava, mas sem ânimo, amargando na dura experiência retroativa, de patrão a empregado. (ME, 109)

Temos aí uma noção classista e estática da sociedade, como se não fosse possível romper com essa estruturação social. Bolívar é apenas um produto dela. Sua identidade é dada pela posição que ocupa economicamente e, não sendo patrão, ele deixa de ser uma pessoa.

O mesmo padrão causa-efeito presente em Dr. Libério — o homem duplo repete-se aqui e estende-se até o final da novela. Bolívar não só perde todo o dinheiro da herança, como também a confiança de Aneuzira, pois ela compreende que ele se casara com seus bens, o que é para ele um tormento, porque ele gosta dela cada vez mais:

No começo, não a amava, mas agora era assim. Ela era o inverso, que começou gostando muito dele, subiu gostando mais, sempre mais, até o ponto máximo, o ápice. Agora vai descendo, no desencanto. (ME, 109)

Bolívar continua vendendo imóveis e se antes sua vida se restringia ao pequeno mundo da busca individual e de uma vida social intensa, como presidente do Lions, agora ele se isolava mais e mais, incapaz de lutar, dada a inautenticidade de sua existência. O narrador, entretanto, analisa a situação de Bolívar de forma bastante materialista:

Na vida da gente há uma diferença muito grande entre os padrões de vida ascendendo e caindo. Ganhando quinhentos cruzeiros, passa-se. Aumentando o ganho para mil, não sobrarão os mil. Há um buraco onde se escondem as coisas, sem que nós saibamos dele, onde fica, como funciona. A família constituída requer sempre mais dinheiro. Agora, o contrário, é insuportável. O senhor, se mal pergunto, já teve a infelicidade de ter a sua renda diminuída? Já viu? Uns cruzeiros que caem já é um inferno. Ainda mais nós brasileiros que não poupamos, andamos com o dinheiro na mão aberta, correndo as ruas, inventando no que gastá-lo. (ME,111-112)

Mais importante do que a questão da perda do padrão de vida, é o caráter consumista da sociedade capitalista e a preponderância do valor de troca sobre o valor de uso. Parece lógico que as nossas necessidades sejam satisfeitas de acordo com o nosso poder aquisitivo, mas o que está em jogo, no mundo capitalista, são as necessidades do próprio capital de se capitalizar, sendo o homem reduzido a um simples mecanismo da produção capitalista, transformado em objeto de produção e consumo.

E justamente por haver uma priorização das necessidades do capital em detrimento das necessidades da população é que entidades com fins filantrópicos são criadas. Bolívar, não fosse o seu destino trágico de perder todo o dinheiro, seria o capitalista por excelência. Evidência maior disso é ter che-

gado à presidência do Lions, selando a união da virtude da caridade com o vício da ambição, porque, neste contexto, "a caridade se torna hipocrisia, a filantropia se torna uma certa forma de desamor ao Homem, a virtude se torna vício".⁸

Esta questão é também levantada por Umberto Eco, no que concerne ao Superman, que gasta enormes energias para organizar espetáculos de beneficência a fim de recolher dinheiro para órfãos e indigentes. E conclui: "Assim como o mal assume o aspecto único de ofensa à propriedade privada, o bem configura-se apenas como caridade. Bastaria essa simples equivalência para caracterizar o mundo moral do Superman".⁹

O autor de Morte sob encomenda, no entanto, parece menos preocupado com a questão filosófica ou econômica do que com as questões religiosa e moral. Estas são colocadas, explicitamente, pela voz narrativa em reflexão sobre as consequências dos erros de Bolívar.

Para ganhar um pouco mais de dinheiro, ele resolve vender seguros de vida, sendo obrigado a convencer as pessoas a assegurarem o futuro de seus familiares após a morte. Logo ele, que andava arrasado e sem qualquer perspectiva de futuro. Mas como o buraco é sempre mais embaixo, Bolívar é assaltado por uma grande idéia, tornando-se vítima de um negócio que lhe parecia ser uma saída:

Uma pessoa, ou melhor, um pobre-diabo, numa situação dessa, o que é que se pode esperar? O que o senhor faria, mal comparando? Desertar ou pôr termo à vida. Pois foi o que aconteceu com ele. O suicídio tomou vulto dentro da sua cabeça. (ME, 113)

⁸ KOTHE, F. R. (2º semestre/1987), 1ª aula, p.10.

⁹ ECO, U. (1987), p.277.

Seu plano era fazer o seguro de maior valor, pois, após o suicídio, não só ficaria quitada a casa financiada pelo BNH, como também sua mulher receberia uma grande soma em dinheiro. Feito o seguro, Bolívar foi estudar o contrato e descobriu que:

O sujeito poderia morrer de qualquer jeito, menos por suicídio. Suicídio não vale, seu Bolívar! que burro, gente, como que sendo um corretor de seguros de vida não conhecia todo o conteúdo da apólice? (ME, 115)

Aqui percebe-se claramente o choque entre as vozes narrativa e discursiva e uma certa ironia afetuosa da primeira em relação à segunda.

Cumprir notar como a individualidade de Bolívar dissolve-se nessa realidade dominada pelos interesses materiais, a ponto de se deixar vender até pela própria morte. A vida para ele resume-se na afirmação de sua vontade, e como esta afirmação já não se faz possível, ele nega a vida. Trata-se de um ato extremamente individualista e mesquinho, porque significa suprimir-lhe a dor, e esta, conforme Schopenhauer, deve fortalecer em nós "o conhecimento incipiente da verdadeira natureza do mundo, para que se torne a anuladora da nossa vontade e a origem da nossa salvação eterna"⁹. Embora não haja uma discussão mais profunda em torno do suicídio na obra, fica clara a postura religiosa de sua condenação por parte do narrador:

Estava convicto de praticar uma boa ação. Mal sabia ele o que iria passar lá no outro mundo, chegando perante Deus, sem ser chamado. O castigo de-

⁹ SCHOPENHAUER, A. (s/d), p.169.

ve ser tremendo. Por mim, agüentar o rojão aqui na terra mesmo, que ir em festa sem ser convidado é muito chato. Mas ele não pensava assim, decidiu, o que fazer? Até acho que nesta hora a gente não deve intervir na vida de ninguém, menos, muito menos na morte. Só se tivesse um tufo de dinheiro para enfiar no pobre diabo, não é verdade? (ME,122-123)

O primeiro momento em que a filosofia do autor se manifesta de maneira explícita, embora indiretamente, é quando o protagonista encontra-se com o homem a quem vai procurar com o objetivo de encomendar sua morte. Usando um disfarce, ele diz ao policial que o motivo de sua revolta é o fato de "Bolivar" ter deflorado sua irmã, a que o policial responde:

- Ah, quando a filha dele crescer, ele vai achar quem faça a mesma coisa, o senhor vai ver. Quem conhece o mundo está cansado de ver isso.

Bolivar estremeceu, levou um grande susto. Aquela conversa não lhe agradou nada, mas a filosofia do homem achou certa. (ME,125)

Mesmo concordando com esta concepção e já tendo passado por uma experiência que a confirmasse, ele não é capaz de aplicá-la à própria vida. Da mesma forma, é incoerente da parte do policial mostrar-se consciente disso, pois se seu papel é punir os infratores da lei, chegando mesmo a atitudes extremas e injustas do ponto de vista moral, certamente deveria temer por seu futuro. No caso de Bolivar, quanto mais a idéia do suicídio o envolve tanto mais ele se fecha em torno de si mesmo, reduzindo-se a possibilidade de escapar à servidão das coisas. Para justificar-se, tece considerações extremamente superficiais sobre várias religiões, maldizendo suas práticas e seus adeptos.

Tudo é meio de vida, meio de ganhar dinheiro fá-

cil, como os padres mesmo, como os protestantes que obrigam os crentes a pagar dízimos. (...) Não se suicidam por covardia, por falta de convicção. Suicidar-se é ter coragem, ser forte espiritualmente, adulto na consciência. (ME,132)

Eis aí uma visão distorcida do fenômeno de negação da vida, porque é nada mais que a assunção do fracasso. Embora pareça que vai efetua-lo por seu livre-arbítrio e de forma consciente, está obviamente sob a influência de conflitos inconscientes que tem como causa valores que a sociedade incute em seus membros. Em um estudo do suicídio como fenômeno social, Durkheim argumenta que "cada grupo social tem efetivamente uma inclinação coletiva específica para este ato da qual derivam as inclinações individuais, em vez de ser a primeira a derivar destas últimas. O que a constitui são as correntes de egoísmo, de altruísmo ou de anomia que atuam dentro da sociedade (em consideração) com as tendências para a melancolia langorosa ou para o renunciamento ativo ou para a lassidão exasperada, conseqüências daquelas. São estas tendências da coletividade que, penetrando nos indivíduos, os levam a matar-se. Quanto aos acontecimentos privados, que são geralmente considerados como as causas próximas do suicídio, têm como única ação a que lhe é atribuída pelas disposições morais da vítima, eco do estado moral da sociedade".¹⁰

No início desta discussão, a voz narrativa encontra-se distanciada da voz da personagem, mas esta vai aos poucos inserindo-se no discurso até que o assume, passando a falar "eu":

A mim que não me venham com essa! Deus, Esse gran-

¹⁰ DURKHEIM, E. (1978), p.184-185.

de criminoso. E criminoso egoísta. Se Ele me deu a vida, ela me pertence, faço dela o que bem entender, pô! (ME,132)

Como se pode ver, a personagem encontra-se num estado de grande revolta, expressa diretamente contra Deus. Esse é o momento de maior distanciamento entre as duas vozes, tanto que a voz narrativa deixa de acompanhar a dinâmica mental da personagem, justamente por não endossar o pensamento desta. No parágrafo seguinte, o narrador retoma o discurso, deixando explícito seu pensamento:

Eu, sim, sou católico praticante, decolores e estou com os cabelos em pé, horrorizado com as teorias do Bolívar. Conheço muito o Bolívar, sei que ele não é disso. Sei que tudo isso é para justificar a tresloucada atitude, idéia fixa, obstinada do suicídio. Olho para cima e digo: Pai, perdoe-lhe, que ele não sabe o que faz. Mas reparando bem, ele até que punha a gente pra pensar. (ME,134)

O discurso de Bolívar mostra bem como a prática religiosa insere-se na vida das pessoas e como a religião passou a ser um instrumento moralizador e de conformismo. Todavia Bolívar não pode percebê-lo e nem pode compreender o verdadeiro sentido da experiência religiosa, como "certeza fundamental da insuficiência da realidade material e positiva"¹¹ e como possibilidade de "proporcionar aos prisioneiros a libertação segundo as vias da interioridade"¹². No entanto, a narrativa faz com que o leitor perceba mais da experiência do protagonista do que ele pode perceber. Mais que isso, o leitor é levado a transcendê-la, porque está fora da situação e pode com-

¹¹ GUSDORF, G. (1978), p.202.

¹² Idem, p.205.

preender o estado confuso e contraditório em que se encontra a personagem. Pelo menos é o que pretende o narrador ao explicar:

A verdade é que Bolívar estava numa nebulosa, procurando na leitura filosófica e religiosa, uma justificação para o seu caso, o suicídio encomendado. Daí o embaralhamento de idéias, as contradições diversas, a heresia, tudo oriundo de estudos apressados e mal interpretados. (ME,134)

De fato, toda essa revolta contra Deus mostra como a presença de Deus é significativa para a personagem, ao contrário da postura mantida pelos ateístas contemporâneos de total indiferença a qualquer manifestação religiosa. Mas longe de encontrar na religião um caminho para a compreensão da experiência ora vivida por ele, no sentido de superá-la, ele trata de lançar-lhe pedras, na tentativa de se desculpar.

E novamente a concepção religiosa do autor é expressa na voz do próprio narrador, que, pode-se dizer, está situado no mesmo plano das personagens, já que não tem a pretensão de ser o dono da verdade, o que fica claro em questionamentos como os seguintes:

Não é a voz do povo, que o que se faz na terra, paga-se aqui mesmo, tanto o bem quanto o mal? E a voz do povo não é a voz de Deus, como dizem? (ME, 134)

O mais alto preço é pago quando Juquinha, o filho do casal, resolve trabalhar como engraxate e lavador de carros. Aneuzira fica indignada ao saber que o filho havia engraxado na casa de um antigo amigo da família, também sócio do Lions. Ela chega a ameaçar de levá-lo para um colégio interno; Juquinha não consegue entender a mãe, pois estava ganhando di-

nheiro honestamente, através de um trabalho. Além disso:

Por que é que todos os meninos da rua trabalham? E quase ninguém leva dinheiro pra casa. Ficam brincando, amolando os outros, estragando a grama dos jardins das avenidas. Não entendia a atitude da mãe. (ME,144)

Aneuzira não pode aceitar em sua própria casa a miséria das favelas que visitara, e tampouco pode suportar a humilhação de ver um filho seu trabalhando para ajudar no sustento da casa:

Ela que levava da sua despensa farta e dava de bom coração, amenizando viventes vegetativos, recebia agora, na mesma moeda, pela mão do próprio filho, migalhas arranjadas na via pública com o suor quase criminoso, o suor de uma criança. Chegou à conclusão que tudo estava perdido. (ME,145-146)

Este quadro "desolador" é revertido quando Juquinha ganha na loteria esportiva. Seria esta uma recompensa pelo sofrimento da família? Sim ou não, a verdade é que Bolívar não podia mais dar-se ao luxo de filosofar. Não podia mais morrer e só restava-lhe reatar relações com Deus e provar-lhe seu arrependimento. Todavia, nem tudo está resolvido. Mais um longo período de angústias acompanha-o, e o narrador continua distanciando do protagonista, fazendo comentários como este:

Ei, Bolívar-velho-de-guerra, o que você foi arrumar, hein bicho? (ME,167)

Mais essa, hein, seu Bolívar? Que burro! (ME, 172)

A partir daí, a voz narrativa não mais se refere diretamente à voz discursiva, parecendo haver uma aproximação entre as duas vozes, o que responde por uma maior dramatização da narrativa até sua conclusão, à semelhança do que ocorre em

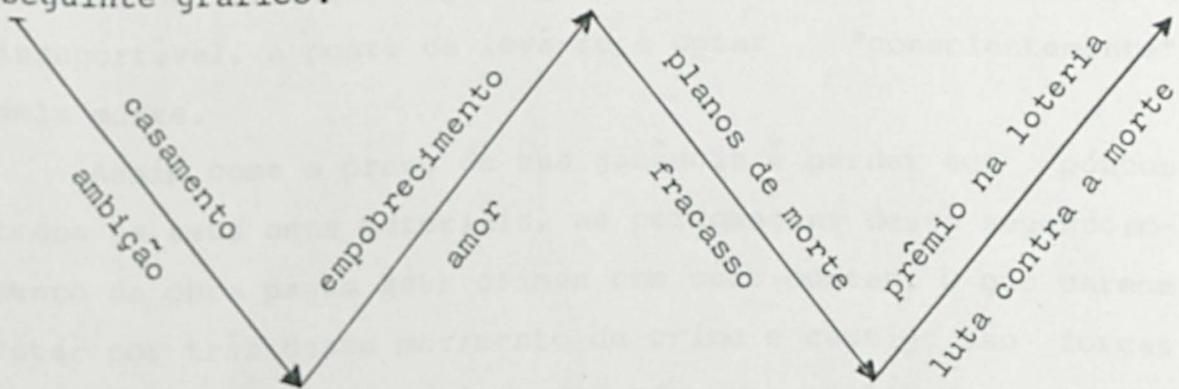
Dr. Libério — o homem duplo.

Enquanto todos os elementos da quadrilha não são presos, Bolívar não consegue ter paz. Somente quando o último elemento está por ser apanhado, ele resolve contar todo o seu drama para a esposa, dividindo assim seu desespero:

Achou que com a justiça dos homens já havia saldado a sua dívida, pois sofrer o que sofreu... Não poderia haver um castigo pior. (ME,211)

Será que poderíamos dizer que o mal veio na medida exata dos pecados cometidos? Parece ter sido esta a proposta do autor, porque, afinal, a maior fraqueza de Bolívar era ser ambicioso.

Sua trajetória pode melhor ser visualizada através do seguinte gráfico:



Na parte superior das quatro setas, verifica-se o movimento da personagem no plano concreto, enquanto que, na inferior, o que ocorre com Bolívar a nível de interioridade. As duas setas descendentes têm por característica a negatividade, ao passo que as ascendentes simbolizam valores positivos. Apesar da evidente função ideológica dos jogos lotéricos, na sociedade capitalista — de cultivo do "grande sonho de felicidade", de que falava Croce —, na novela de Bariani Ortêncio, o prêmio surge como uma forma de castigo por sua fraqueza moral e espiritual. Estando sua morte encomendada e seu espírito

convencido da utilidade desta morte, nada mais contundente do que ganhar na loteria, acontecimento que o lança no mais cruel dos martírios, pois sua vida passa-lhe a ser essencial, e a luta contra os fantasmas do crime afigura-se extremamente perigosa e delicada.

Diferentemente do que ocorre nos romances de enigma, a urdidura criminal só se estabelece após a decisão do protagonista de por fim à sua vida, ou seja, depois que se constrói como ser humano. Aliás, um típico representante de uma sociedade que mutila os indivíduos, estimulando valores como competição, status, consumismo — prova maior disso é a estruturação de um laço afetivo com base em compensações materiais. A temática detetivesca é, na verdade, um desdobramento da experiência de fracasso do protagonista, tornando-se humilhante e insuportável, a ponto de levá-lo a optar "conscientemente" pela morte.

Assim como o preço de sua ganância é perder aos poucos todos os seus bens materiais, as personagens deste segundo momento da obra pagam seus crimes com suas mortes. O que parece estar por trás deste movimento de crime e castigo são forças metafísicas, a despeito de tudo poder ser explicado racionalmente.

2.5. Morte sob medida

A trama policial começa a se configurar quando Bolívar lê no jornal sobre uma quadrilha especializada em matar por remuneração, o Sindicato do Crime, e, tendo decidido que a morte era sua única saída, vai procurar o Sindicato para encomendar a própria morte. A Polícia já sabia de sua exis-

tência, mas ignorava seus membros e o lugar onde funcionava.

Uma nova abordagem da violência é apresentada em Morte sob encomenda. Em vez de um criminoso e crime, temos uma organização criminosa que se compõe de elementos da polícia, dois inspetores da Guarda Civil e um guarda civil, chefiados por Irene, uma mulher severamente atingida pelos infortúnios do destino.

Abordagens como esta são responsáveis pelo alargamento da idéia que a maioria das pessoas fazem de crime, não se restringindo à dimensão individual e tampouco se colocando como privilégio das classes dominadas. Com efeito, este é apenas um entre os vários procedimentos condenáveis que ocorrem no interior das classes médias e alta e tem como agravante o fato de envolver uma instituição que, em princípio, tem como objetivo assegurar a ordem e a segurança pública.

Bolivar consegue contatar o Sindicato através de um policial amigo, o Inspetor Armando, que lhe informa justamente sobre Irene. Como se pode ver, esta organização mantém-se através de sua divulgação feita também pelos próprios policiais:

O homem conhecia o Inspetor Armando, de sobra, e se a informação tivesse partido dele, não haveria perigo. Era uma espécie, o Armando, de agenciador sem remuneração. Parece que passa o que sabe para os outros, apenas para mostrar-se. Isto lhe dava certos privilégios, pois freqüentava as altas rodas e entrava nos escritórios das empresas, sem anunciar-se. (ME,124)

O protagonista consegue acertar o "negócio" por 3.200,00 cruzeiros. Leva quatro fotos ao homem, que lhe promete que o contrato será cumprido "religiosamente", haja vista tratar-se de uma organização extremamente honesta. A condição imposta

por Bolivar, que se faz passar por Nelson, graças a uma carteira de identidade falsificada e a um disfarce, é de que o assassinato seja consumado só depois de seis meses, quando se completaria a carência para que sua família tivesse direito ao Seguro.

Cinco meses e cinco dias após o encontro com o homem, Bolivar o vê perto de sua casa. A partir deste momento, não tem mais sossego. Procura Irene novamente para saber do homem, mas não a encontra. Sua única saída é trancar-se dentro de casa e esperar que os seis meses se completem.

Passados os seis meses, volta a trabalhar. Um dia, ao voltar do trabalho, vê um tumulto na esquina de sua rua: Juquinha havia ganho três bilhões e tanto na Loteria Esportiva. Se antes a morte era a solução, agora passara a ser um problema. Precisava viver. Para isso o contrato deveria ser cancelado, mas não consegue contatar Irene nem o homem com quem havia feito o negócio.

Poucos dias depois, Bolivar lê no jornal que o agente bigodinho-de-arame, como o chamava, fora assassinado cruelmente e que a polícia estava empenhada em dismantelar a organização, chamada Os Mascarados. O homem, conforme suspeitava Bolivar, era mesmo da polícia, Inpetor Aquiles, da Guarda Civil. Encontraram no cadáver uma lista de nomes riscados, com seus endereços, o que significava que essas pessoas já haviam sido eliminadas. Com Aquiles, Bolivar não precisava mais se preocupar, mas havia mais três fotos, e o homem fizera questão de enfatizar que a Organização era super-honesta. Assim, ele resolve ir ao enterro do Inspetor para descobrir os outros membros, mas a única coisa que constata é sua ingenuidade em levar flores, pois "o criminoso psicopata sempre

leva flores às suas vítimas". Estas são palavras de Irene. Esta, quando percebe que Nelson-Bolivar tornara-se um "coronel", começa a explorá-lo, prometendo um encontro entre ele e um dos outros três agentes.

A trama complica-se quando Bolivar recebe uma intimação da polícia, que tem a lista com o seu nome, endereço e foto. O delegado, Dr. Euclides, é o homem que atuará no terreno da dedução, sem contudo caracterizar-se pela infalibilidade. O nome de Bolivar é o último da lista e o único que ainda não havia sido riscado:

- Muito bem. O senhor sabe que há quase um mistério aí?
- Quase um mistério?!
- Quase um mistério porque há um caminho quase aberto, que exclui a possibilidade de mistério total. (ME,163)

A concepção de que não existem casos insolúveis é também apresentada de modo semelhante em Dr. Libério — o homem duplo, por Dr. Gerson, o que é uma constante nas obras de Barriani Ortêncio e corresponde, no plano metafísico, à convicção de que não há mal que permanece impune, apesar da precariedade da justiça humana.

Bolivar, ao mesmo tempo que necessita de proteção, pois será a próxima vítima, é o único suspeito na morte do Inspector Aquiles e, por isso, fica preso domiciliarmente:

Bolivar engoliu seco, o nó trancando a descida da saliva na garganta. O negócio estava ficando preto. Morrer era bem mais complicado do que esperava. (ME,166)

Morto o agente bigodinho-de-arame, seu único contato é Irene, que continua a explorá-lo, o que se torna mais fácil

porque eles só se falam por telefone. Um dia, entretanto, resolve ir encontrar-se com ela. Neste dia, há uma batida no bar, e um policial descobre o disfarce, pois Bolívar portava duas carteiras de identidade, e leva-o preso. Com isso, Dr. Euclides tem mais motivos para suspeitar dele:

- Deixe para explicar no seu julgamento. Quando a Polícia consegue descobrir uma quadrilha de Mascarados, um verdadeiro sindicato do crime, o senhor me aparece mascarado e, ainda por cima, se deixa agarrar. O senhor me perdoa, mas foi muita burrice! (ME,173-174)

Também em casa, Aneuzira começa a suspeitar do marido, porque ele havia mandado instalar um telefone só para ele, no escritório. Gritava muito quando falava no telefone, vinha dando cheques de altos valores e, às vezes, saía de casa à noite e voltava muito tarde. Aneuzira desconfia de uma mulher e pede ajuda à cunhada para investigar o mistério. O plano delas é bem sucedido, e acabam encontrando-se com Irene, a quem oferecem dinheiro para que se afaste de Bolívar. Irene faz-se passar por sua amante e consegue lucrar dez milhões de cruzeiros.

Em seguida, Irene é intimada a depor, pois o delegado tem plena convicção de que Bolívar usava-a para aproximar-se do Inspetor Aquiles. E, agora, devia estar querendo contatar os amigos dele, mas não consegue confirmar nada com o interrogatório.

O segundo membro do Sindicato do Crime é preso, denunciado por sua amásia, confessando a execução do Inspetor Aquiles e de mais três vítimas, casos que já haviam sido arquivados pela polícia. É também um elemento da polícia, um guarda civil.

O caso começa a se esclarecer, pois já se sabe o verdadeiro culpado da morte de Aquiles, e Bolívar encarrega-se de descobrir o terceiro membro da Organização: oferece um milhão de cruzeiros para a mulher do guarda civil, que termina entregando o Inspetor Raimundo. Com mais esta prisão, o caso passa a ocupar um espaço significativo na imprensa:

A Imprensa escandalizando, manchetes desnecessárias, incentivando, endeusando os criminosos, que tomam o negócio como elogio. Muitos já confessaram que cometeram crimes apenas para o seu nome sair no jornal. Esta, a utilidade e o perigo da Imprensa sensacionalista. A população estava indignada. Onde já se viu um Sindicato do Crime em pleno século XX? E a arrogância? (ME,203)

De fato, a Imprensa vem dedicando-se cada vez mais à dramatização da violência, legitimando o aumento do aparelho repressivo e, ao mesmo tempo, impedindo que a verdadeira causa do problema seja levantada: a violência do sistema capitalista. A propósito desta questão, José Manoel de Aguiar Barros tem um texto, em que é mostrada a estreita ligação entre a campanha pela "segurança dos cidadãos" e a crise econômica, embora "as autoridades apresentem a criminalidade e a violência não como fatores decorrentes da 'brutalidade' do sistema por elas adotado e sustentado, mas como uma ameaça à 'ordem social' que todos nós — cidadãos — devemos contribuir para preservar".¹³

O que se quer fazer acreditar é que a violência não tem vínculos com a ordem econômica vigente, mas na verdade é uma das grandes responsáveis pela manutenção desta "ordem". Quan-

¹³ BARROS, J. M. A. (1980), p.9.

to mais se explora o assunto da criminalidade, tanto mais se afasta de sua possível solução. E o que vem acontecendo é uma exploração sistematizada da violência pelos meios de comunicação, objetivando convencer as pessoas da necessidade da repressão e de organizações criminosas como a que trata a narrativa de Bariani Ortêncio. É claro que o autor não se coloca a favor de tais medidas; isto se percebe pelo tom irônico do narrador no último trecho aqui citado. Por outro lado, acaba-se por adotar um posição conservadora, porque quem, em última instância, responde pela dissolução do Sindicato do Crime é a polícia, provando apenas que há policiais transviados, e puni-los torna-se um dever dessa instituição responsável pela defesa da ordem — ordem burguesa, diga-se de passagem. A natureza desta "ordem", no entanto, sequer é ventilada na narrativa.

A punição destes elementos apresenta-se como um grande ato do Estado, no sentido de proteger a população, que "estará de pleno acordo com maiores restrições às liberdades individuais, desde que sejam para 'estancar' a onda de violência e criminalidade".¹⁴ Esta cumplicidade é mostrada em Morte sob encomenda, a propósito da morte do guarda civil, que fora levado para as reconstituições de seus crimes, no local, tendo sido metralhado quando tentara fugir:

Estamparam vários clichês dele correndo. O povo recebeu a notícia com júbilo e desejava que fizessem a mesma coisa com o outro. Para que gastar tempo e dinheiro com processos? Era mandar o outro pros infernos e economizar o feijão do Estado. Pra que sustentar vagabundos com o dinheiro público? E

¹⁴ Idem, p.11.

se ele escapasse, coisa tão comum, e cumprisse as ameaças? Adeus sossego. As autoridades não teriam garantias pessoais. Não se explicava como a Justiça do Rio e São Paulo condenava o Esquadrão da morte, formado por policiais e que eliminavam os bandidos. Cada Estado deveria ter o seu esquadrão. Aqui, em Goiás, já havia começado e que continuasse agora, fuzilando também o outro, o Raimundo. Um elemento que usava a farda de uma corporação honrada, destinada a proteger o povo e vinha fazendo justamente o contrário, não merecia viver, e muito menos ser julgado. O povo estava chocado e o povo chocado é força bruta, ignorância em potencial. É boiada estourada. Se fosse uma cidade pequena o Inspetor Raimundo não escaparia ao linchamento. (ME, 205)

Neste trecho, podemos ver como se fabrica o clima de medo e de ameaça, a ponto de a população se tornar favorável à adoção de medidas extremas como o linchamento, "fenômeno social próprio de sociedades com problemas sociais crônicos, e cujos integrantes não acreditam (por uma série de razões) na eficácia da Justiça"¹⁵. Só que a classe dominante não está realmente interessada em acabar com a onda de criminalidade; só quer que se tenha consciência de que tudo está sendo feito neste sentido. Uma prova evidente disto, ocorreu nos Estados Unidos com a dissolução da CENTAC, depois que Reagan se tornou presidente. Segundo o escritor James Mill, esta era a mais efetiva organização internacional de combate aos grupos multinacionais de tráfico de drogas. Como a administração de Reagan queria dar a impressão de estar fazendo alguma coisa pelo problema da droga nos Estados Unidos, o FBI assumiu o controle da luta contra as drogas, dando início a uma grande campanha — war on drugs —, que se interessa ape-

¹⁵ BARBOSA, J. C. T. (1985), p.71.

nas por casos que tenham soluções rápidas, grande quantidade de drogas e dinheiro confiscados, muitas pessoas presas e grande divulgação em jornais, revistas e televisão.¹⁶ Estas características parecem ilustrar com exatidão o que vem acontecendo no Brasil.

Retomando a narrativa do autor goiano, após a descoberta do terceiro agente, há uma intensificação do suspense, pois, não obstante faltar só um, ele é o chefe, e não há pistas, já que os dois presos são capazes de morrer a denunciá-lo. Quem se apresenta como um possível suspeito é o Inspetor Armando, porque quando Bolivar e Euclides estão falando sobre o quarto elemento, trava-se o seguinte diálogo:

- A ninhada de cobras está aqui dentro mesmo, doutor! É só apertar mais.
- Eu vou dar um jeito. Vou aos extremos mas resolvo esta parada. Juro que resolvo.
- Tenho plena confiança no senhor, doutor. Eu tenho procurado, mas não tenho achado... o senhor sabe do Inspetor Armando?
- Mandei ele fazer um serviço no interior.
- Ah, então é isso.
- O que o senhor quer com ele?
- É que o Inspetor Armando é amigo, está colaborando comigo. (ME,204)

Irene continua a fazer chantagem com a família Bolivar Nogueira. Ela escreve a Aneuzira, prometendo-lhe desaparecer se dez mil cruzeiros forem depositados em nome de seu filho no Banco do Brasil. Aneuzira faz o que ela pede e, em seguida, uma outra carta é endereçada a Bolivar:

Finalmente tenho a pessoa que o senhor procura. Ela está comigo e vale muito dinheiro. Vou entregá-la

¹⁶ Cf. MILLS, J. (1988), p.4-5.

para o senhor amanhã cedo, incondicionalmente, se o senhor cumprir à risca o que eu lhe disser nesta carta. Poderá vir com o doutor Euclides para ele fazer a prisão. Quero dar-lhe a honra disso. A tal pessoa não resistirá, se entregará. Está tudo certo, juro. Eu já terei partido. Trata-se do cabeça, o 4º agente, o último da Organização do Sindicato do Crime, nome de tão mau gosto preferido pelos jornais. Não me sinto culpada de nada. Peço apenas que escondam a verdade ao meu filho. (ME,213)

O valor exigido pelo cabeça da Organização é de vinte mil cruzados, que também deverão ser depositados em nome do filho. No dia seguinte, Bolivar recebe um bilhete com o endereço, onde o 4º agente se encontra. No local, ele e o delegado encontram um bilhete para Bolivar, a fotografia e a lista negra, no original, e o cadáver de Irene, enforcada por um fio elétrico amarrado na parte de cima da veneziana.

A solução apresentada é de grande impacto, mas não se enquadra nos esquemas pré-fixados da narrativa policial pura. A quadrilha é desvendada por seus próprios membros: o Inspetor Aquiles é morto por Severino, este e o Inspetor Raimundo são denunciados pela amante do primeiro e, por último, Irene, que confessa ser o 4º membro, suicida-se. Se se pode dizer que alguém teve algum mérito na solução do mistério, este foi Bolivar, ou seja, o poder financeiro que passou a representar, pois não só comprou a confissão do terceiro agente, como também pagou pela cabeça do quarto.

Mas também Bolivar é vítima deste reino, em que a punição para os infratores é inexorável. Este tratamento da justiça pelo autor exclui a idéia do direito positivo (as leis), colocando a justiça acima da estrutura econômica da sociedade, ou seja, descartando o vínculo ideológico entre Direito e jus-

tiça.

Por outro lado, esta visão não deixa de evocar o universo religioso e cristão, já que o elemento humano não interfere no processo punitivo. No entanto, em vez de se pensar na Cidade de Deus, dotada eternamente de justiça, nas narrativas de Bariani Ortêncio, crimes e penalidades acontecem no plano terreno, e esta contingência concretiza, pelo menos em parte, o ideal de justiça entre os homens. Em parte, porque é evidente que a criminalidade é apenas o desdobramento de um problema mais grave, que são as falhas e desequilíbrios na estrutura da sociedade em que tem origem. E da mesma forma como uma sociedade justa é, para muitos, utópica, pode-se desacreditar do mundo criado por Bariani Ortêncio, mas ainda assim concordamos com o autor de O que é justiça, quando diz que mesmo parecendo impossível, "o ideal de uma sociedade justa deve ser colocado como o referencial, para o qual devem convergir os esforços dos indivíduos, enquanto construtores de sua própria história".¹⁷

Sob este ponto de vista, as narrativas do autor goiano acenam para a humanização do universo, porque tematizam a punição dos homens por erros como ganância, vaidade, fraqueza, mentira, traição e, principalmente, por seus crimes. Se não se pode dizer que há uma busca de valores autênticos, pelo menos a consciência das personagens pode ser facilmente ultrapassada, possibilitando, a constatação de que os valores inautênticos também não encontram um terreno fértil para se firmarem.

¹⁷ BARBOSA, J. C. T. (1985), p.99.

3. DO VENTRE AO VÔO MÍSTICO

Vimos em Dr. Libério — o' homem duplo como o homem está cada vez mais voltado para os grandes projetos e experimentações no campo da ciência e, ao mesmo tempo, cada vez mais despojado de sua essência humana, dada sua capacidade para realizar ações que, em última instância, só assegurariam sua falsa integridade e seu narcisismo. Em O ventre da baleia (1980), de Esdras do Nascimento, o elemento que se apresenta em choque com a natureza humana é o espaço em que se passa a narrativa: Brasília. Trata-se de uma cidade planejada com o maior rigor urbanístico-arquitetônico e construída para ser a capital do Brasil, ou seja, uma cidade completamente artificial, alheia às orientações e às necessidades do espaço interior, responsáveis pela fixação espacial dos homens desde os tempos primitivos.

Da mesma forma como se cria uma máquina para substituir o trabalho humano, constrói-se uma cidade, em substituição a um processo natural de contato do homem com o lugar que habita, que envolve fortes laços de simpatias e cumplicidade. Brasília, neste sentido, revela-se um mundo hostil, alheio ao homem. Neste ambiente, ele encontra-se perdido, ausente de si mesmo. O próprio autor reconhece "que é difícil exercer qualquer trabalho criativo na cidade. É como se a imaginação ou o sonho estivessem sufocados embaixo de camadas praticamente intransponíveis de burocracia e tédio".¹

As dificuldades de adaptação dos emigrantes foram aos

¹NASCIMENTO, E. Citado por RÓNAI, C.

poucos cedendo lugar aos problemas de aumento da população e da grande expansão da cidade, transformando-a na própria negação do espírito comunitário presente nos homens, no sentido de se ajudarem mutuamente, de se defenderem e de economizarem esforços. Com efeito, o fracasso da cidade comunitária, cuja integração social se faria na medida em que as classes médias ocupassem as superquadras exteriores, foi logo percebido. Hoje, "Brasília representa, de certa maneira, a própria sociedade brasileira, com sua 'ilha da felicidade' e um grande inferno à volta. Com uma população que ultrapassa várias vezes a planejada, somos hoje obrigados a ver sempre duas realidades: a do plano piloto, onde moram os dirigentes, a burocracia e a tecnocracia, e a das cidades satélites, o povão".²

Georges Gusdorf inicia sua obra A agonia da nossa civilização com o capítulo intitulado "A terra dos homens", em que contesta a concepção filosófica ocidental do homem como um "cidadão do mundo" e afirma que "compreender um homem é compreendê-lo no contexto deste espaço que faz parte de sua personalidade profunda, explica e justifica seus atos, seus comportamentos".³ Se a personalidade não se define apenas pelo corpo, mas também pelo espaço que ele ocupa e pela ação deste corpo sobre este espaço, pode-se dizer que Brasília, ao mesmo tempo que se apresenta como expressão máxima da modernidade, é a cidade que mais se afasta de uma realidade humana, porque grande parte de seus habitantes não criam raízes, são aí instalados, geralmente movidos por interesses materiais, como as personagens Jair e Albarela de O ventre da baleia.

² WISSENBAACH, V. (1985).

³ GUSDORF, G. (1978), p.26.

Esdras foi, por três anos, um habitante da capital federal, cidade que sempre o intrigou, dada a monotonia, o tédio, o vazio cultural, a passividade de seus habitantes: "Quem está em Brasília se condiciona de tal maneira que passa a deixar de reagir a tudo o que acontece fora da cidade. E quem nunca foi a Brasília jamais poderá imaginar o efeito dos grandes espaços e das jaulas burocráticas sobre o espírito das pessoas".⁴

Tanto Jair quanto Albarela trabalham em uma Repartição, nome que vem sempre destacado e com letra maiúscula, talvez por ser o elemento motivador da emigração para a capital federal e, ao mesmo tempo, congregador das personagens do romance. A repartição simboliza também a repetição cotidiana, o ventre da baleia, ou seja, a redoma em que as pessoas estão confinadas e que as mantém num estado de inércia, alheias a qualquer inquietação:

- Esses caras trabalham, dirigem automóvel, dormem com as mulheres, fazem piquenique com os filhos, mas não sentem prazer real em nenhuma dessas atividades. É preciso que alguma coisa aconteça para eles acordarem. O encontro com alguém, a leitura de um romance, uma canção ouvida no rádio, uma tragédia pessoal que sirva de tratamento de choque, sei lá. Alguma coisa que os sacuda. Espiritualmente eles estão sempre cochilando. É como se estivessem confinados, sem perceber, numa prisão confortável onde nada lhes faltasse. É como se tivessem adormecida na neve e o corpo fosse gelando aos poucos, insensivelmente, até a morte. É preciso sair da bela prisão cercada de jardins onde nos meteram ou onde nós, inconscientemente, nos metemos. Afinal de contas, ninguém é Jonas, para viver em ventre de baleia. (VB,147)

⁴ NASCIMENTO, E. (31/08/80).

Para Jair, a cidade parece filme de ficção científica e, como tal, é a materialização espacial do desenvolvimento tecnológico. Albarela, a Pioneira, tem uma concepção semelhante à de Jair:

Viver em Brasília, é como viajar numa nave interplanetária. A imensidão do espaço, os horários inflexíveis, a rigorosa programação. Dentro da nave, conforto e segurança. condições ideais para a vida vegetativa. Almoçar, jantar, dormir, urinar -- na hora certa. E lá fora o deserto, a ausência de oxigênio, a poeira lunar. Nenhum imprevisto. Os dias se repetindo, as semanas, os meses. Iguais, igualzinho a Brasília. (VB,18)

Pode-se notar neste trecho que o espaço condiciona o ritmo de vida das pessoas e, conseqüentemente, sua interioridade. Todas as vantagens que se poderia ter em função da melhoria financeira diluem-se nas grandes vantagens a nível individual:

Vim para Brasília pensando nas vantagens. Mas que vantagens serão essas? Haverá alguma que eu desconheço? Não vejo vantagem nenhuma em viver neste gigantesco acampamento de concreto. (VB,18)

É interessante ressaltar que da mesma forma como o desenho urbanístico da cidade favoreceu à segregação espacial das classes sociais, circunscrevendo-se perfeitamente no contexto das sociedades de economia capitalista, existe uma resposta da população em face a esta segregação, o que se pode perceber pelo grande número de favelas recentemente construídas no Plano Piloto. Seus moradores se recusam a se retirar pelo fato de que a alternativa, proposta pelo governo, de transferência para as zonas periféricas, não se adapta aos interesses humanos desses moradores, pois deslocar-se para as cidades satélites significa enfrentar grandes distâncias para

chegar ao Plano Piloto, responsável por 70% da oferta de trabalho da capital.

A resistência evidencia-se de várias formas, e a narrativa de Esdras do Nascimento mostra como o inconformismo leva algumas pessoas a romperem com a mediocridade cotidiana e a buscarem caminhos restauradores da espiritualidade, afirmando-se o caráter aventureiro da natureza humana. É o caso da crença de que uma nova civilização surgirá em Brasília no terceiro milênio e será o centro do mundo, do freqüente aparecimento de objetos voadores não identificados em seus arredores e da presença de curandeiros, cartomantes, profetas, videntes e várias comunidades, como a Ordem Mística dos Pioneiros Transcendentais, de que faz parte Albarela -- personagem em perfeita harmonia com a atmosfera mística que envolve a cidade. Seu ingresso neste mundo faz-se através de Nepomuceno, um vidente que está no Décimo Quinto Grau de Evolução Interior e chefia a Divisão dos Neófitos, no Refúgio da Paz e do Amor. Na primeira conversa que têm, ele lhe diz:

- (...) Você foi tirada do Rio de Janeiro. Era preciso que você viesse. Há uma tarefa à sua espera. Uma missão espiritual. Foi para cumpri-la que você veio. O Rio de Janeiro vai acabar, você sabia? As águas do mar subirão, a cidade desaparecerá. A única esperança da humanidade é o planalto, o nosso planalto central. (...)

- (...) Brasília precisa de você. Muita gente vem para cá, mas não se adapta, não é verdade? Aqui só ficarão os eleitos, os predestinados. (VB, 35)

O Refúgio da Paz e do Amor é uma comunidade mística, que vem desafiar não apenas a planificação da capital federal, mas também seus objetivos materiais e sua função como sede dos poderes político e administrativo. Esta comunidade está sendo

construída na estrada de Belo Horizonte e teve um crescimento gradativo, começando com uma casa e contando hoje com 500 moradores. Este seria o espaço com "raízes cósmicas", porque as casas estão na natureza, e as relações da moradia com o espaço são reais, o que reflete diretamente na vida íntima das pessoas:

- (...) A compreensão entre as pessoas que vivem no Refúgio é quase perfeita. (VB,62)

Esta compreensão deve-se também ao fato de que a circulação de dinheiro é proibida, e os moradores vivem do que produzem: fazem artesanato, plantam e recebem gêneros e roupas de acordo com suas necessidades. Trata-se de uma relação humana de produção, porque os homens produzem para si próprios, em oposição à relação operário-patrão do sistema capitalista, no qual a produção só é importante na medida em que gera mais-valia, ou seja, produz-se para o mercado.

A despeito de o Refúgio da Paz e do Amor ser antes fundamentado por valores espirituais do que por interesses existenciais concretos, o tipo de organização social favorece sobremodo o desenvolvimento e o aperfeiçoamento moral, já que o modo de produção não destrói a livre evolução das necessidades e faculdades humanas e não cultiva valores negativos como o individualismo, a ganância e a mesquinhez.

Esta questão sugere uma discussão em torno da transformação social revolucionária, no sentido de que ela só vingará se o homem se transformar interiormente, rompendo com a realidade material e resgatando a solidariedade, a fraternidade e a transcendência. Herbert de Souza desenvolve uma discussão bastante convincente em torno deste assunto: "o bem é o mais revolucionário de todos os valores. Eu não acredito em nada

que está parado, que é dado. Eu creio naquilo que deve ser objeto da minha permanente transformação. E toda transformação supõe a definição de um princípio dessa transformação. O que pode mover a transformação de tudo sob o ponto de vista social? A transformação social permanente e contínua só pode se dar em função da busca do desenvolvimento das pessoas, partindo-se do princípio da igualdade".⁵

Na narrativa de Esdras, existem tentativas de se estabelecer uma vida autêntica, mas que se restringem ao plano individual, como é o caso de Albarela. Como o dela, há vários outros exemplos. No clube do Cerrado, Raul puxa assunto com uma mulher sobre o misticismo reinante em Brasília, e ela lhe conta como teve a sua vida transformada depois de entrar para o Círculo da Boa Vontade:

O Círculo da Boa Vontade lhe modificara a vida. Nunca mais se preocupara com o fato de estar ou não em Brasília. Tanto fazia morar aqui ou ali. O essencial era viver em paz consigo mesma, sentindo prazer em ajudar os outros e permitindo que os outros a ajudassem. (VB,93)

Ainda que algumas pessoas não se deixem envolver completamente pelo misticismo, todos parecem interessados pelos fatos "insólitos" que se tornam cada dia mais freqüentes, como o aparecimento dos discos voadores, as previsões de Nepomuceño, as curas espirituais e os sonhos premonitórios.

Antes de ser encontrado morto na estrada para Anápolis, Mauro Sérgio, advogado, acordara cansado, por haver sonhado com dois assaltantes, quatro tiros, um carro incendiado e um homem morto na estrada. Outro fato que se passa com o advoga-

⁵ SOUZA, H. J. In: GONTIJO, R. (1988), p.20.

do é que, um dia, Nepomuceno lhe telefona dizendo que precisava ir ao dentista com urgência ou teria uma infecção no olho direito, mas ele não acredita, pois naquele exato dia havia terminado o tratamento dentário. Na hora de se deitar, começa a sentir dor de dente e no outro dia cedo o dentista confirma a possibilidade de uma infecção atingir o olho.

Dr. Samuel, médico, dois dias antes de realizar uma operação, encontra-se com Nepomuceno, que profetiza o fracasso de uma cirurgia, e a paciente morre de fato.

O delegado Antônio Geraldo também se submete à espiritualidade, quando descobre que sua mulher tem úlcera e deveria ser operada o mais rápido possível. O comissário lhe aconselha:

- Você quer um palpite? Esses médicos são uns ladrões e as casas de saúde de Brasília só pensam em explorar. Se o caso fosse com minha mulher, eu iria ao Refúgio da Paz e do Amor. (VB,115)

Sua mulher é levada ao Refúgio da Paz e do Amor, a operação é bem sucedida e, após algumas radiografias, o médico constata os sinais de cirurgia recente e o desaparecimento da úlcera.

Ruth, a filha de Mauro Sérgio, acredita numa civilização subterrânea milenar, com seres superiores que não precisam de palavras para se comunicar, só comem o essencial e têm um alto nível intelectual. Chegam à terra por meio de túneis, em discos voadores, mas preferem não sair, haja vista serem raras as doenças, e suas vidas durarem duzentos anos em média. Ruth andava saindo com Zacarias, um excêntrico interessado pelos fenômenos parapsicológicos e alimentação macrobiótica.

Numa discussão entre Zacarias e Samuel, vemos o que está por trás desse misticismo e a que ele se contrapõe: à ciência.

Zacarias é doutor em física e matemática pela Universidade de São Paulo e fez cursos de especialização no Instituto Curie, em Paris, e no Massachusetts Institute of Technology, nos Estados Unidos. Contudo, sua visão opõe-se radicalmente à de Dr. Libério, da narrativa de Bariani Ortêncio. A rigor, O ventre da baleia explicita uma discussão que Bariani apenas sugere em Dr. Libério — o homem duplo:

- (...) A experiência me mostrou que a ciência é uma das principais causas da nossa desgraça, por investigar apenas parcialmente a verdade e por ser fria e lógica, enquanto a vida é inteiramente surrealista.

(...)

- (...) Como não sentir a tentação de crer que as matemáticas são o único caminho das verdades rigorosas e universais? Na realidade, porém, o método dessa ciência só serve para os entes matemáticos, pois há infinitos objetos, fatos e atributos do ser humano que nada têm a ver com essa ordem de razão pura. Tudo o que se refere à nossa experiência de homens carnais, — sentimentos, paixões, esperanças e angústias, — independe das matemáticas. O homem concreto não é constituído apenas por um cérebro, mas possui também coração, vísceras e pele. Para o homem, há verdades existenciais muito mais valiosas do que as oferecidas pelos teoremas. (VB,101)

As ciências exatas nos servem para dar uma impressão de ordem e de verdade que, no fundo, não nos atingem essencialmente, pois "a ciência moderna impôs a dissociação, o divórcio entre as realidades e os valores, chamados a definir duas instâncias independentes e por vezes rivais. A realidade estudada pelo sábio não se dá conta de nossas preferências; ela é indiferente ao bem e ao mal. O valor, que traduz a aspiração dos homens para o bem e para o belo, ao preferível em todos os domínios, não possui nenhuma consistência científica;

não se pode demonstrá-la nem codificá-la segundo as normas de inteligibilidade positiva"⁶. Neste mundo, cada vez mais, a vida parece deslocar-se para o que nos é exterior, o trabalho mecânico, as ações repetitivas, as cidades artificiais, a indústria cultural, a sexualidade irracional, a morte de Deus. É contra esta vida que Zacarias se posiciona:

- Hoje só me interesso por aquilo que me apaixona. O resto não tem muito valor, já que passa pelo espírito sem deixar rastros. Só aumenta nossa cultura aquilo que nos comove. Passei por vários cataclismas espirituais, mas as novas verdades descobertas jamais anulavam por completo as anteriores. Nada que me tenha apaixonado profundamente eu posso abandonar de todo. Justamente porque foram experiências que vivi a fundo, com paixão. Esses amores me deixaram heranças poderosas e duráveis. Comigo tudo ocorreu assim como quem sai da civilização, em busca de enigmático e hipotético tesouro, no meio de uma selva. É desse tipo o conhecimento que venho adquirindo, com o agravante de que desconheço o que pode ser esse tesouro e ignoro até mesmo se existe. Minha vida é uma tentativa de expressar essa hipotética e ambígua realidade.
(VB,100)

É claro que sua escolha apresenta-se como um desafio, porque ela implica viver a ambigüidade do real, o que não é nada fácil para nós que não estamos a ver o mundo como contraditório. Em outras palavras, ela significa assumir o caos que se constitui a aventura da modernidade, contrapondo-se à rendição a uma vida medíocre, à vida no ventre da baleia. Porque "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo amea-

⁶GUSDORF, G. (1978), p.39.

ça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos".⁷

A prova de que tudo está impregnado de seu contrário verifica-se na busca mística empreendida com grande intensidade na capital da modernidade: a cidade que mais se aproxima do ideal moderno — e, portanto, niilista — torna-se uma das mais vulneráveis às forças espirituais que assediam o mundo.

Existe, no entanto, uma personagem bastante cética em relação a essa busca e, ao mesmo tempo, completamente descontente com a monotonia de sua vida e consciente de seu sem-sentido. Jair, pode-se dizer, é o autêntico Jonas, que insiste em permanecer no ventre da baleia, porque apesar de se posicionar criticamente frente à realidade e não se deixar convencer pela espiritualidade, não se envolve em qualquer processo de mudança.

3.1. Existências em desvelamento

Albarela, Jair e o delegado Antônio Geraldo podem ser vistos como protagonistas do romance. Assumem três diferentes posturas em relação ao universo que se lhes apresenta. Albarela entrega-se completamente à luta por descobrir um sentido para sua existência; Jair recusa-se a compactuar com a "onda de irracionalidade" que paira na cidade; e o delegado Antônio Geraldo situa-se entre o fanatismo e o ceticismo.

Jair tem consciência da limitação de sua vida, grande parte perdida em uma repartição pública. Seu trabalho não exige qualquer criatividade e tampouco esforço físico, porque

⁷BERMAN, M. (1987), p.15.

se resume em ficar sentado durante oito horas. Algumas escrevendo memorandos, mexendo no fichário e dando telefonemas, e outras, matando o tempo:

Na Repartição há pouco serviço, com duas horas de trabalho as tarefas se completam, o resto do tempo é ocupado em cafezinho e conversa. Alguns funcionários estudam à noite, na Universidade do Planalto, e aproveitam para preparar as lições. As mulheres fazem crochê, lêem fotonovela ou decifram palavras cruzadas. (VB,39)

As outras horas do dia, após o trabalho, são gastas nos bares ou andando pelas ruas vazias da cidade-exemplo da modernidade fabricada e imposta. Os fins de semana são insupportáveis para Jair, quando não vai ao clube. Nestes dias, tranca-se em seu apartamento, lê romances policiais, ouve discos, "mas tudo por obrigação, sem prazer", não deixando de se questionar sobre a possibilidade de ir ao clube. Na verdade, qualquer das opções não o elevaria acima da mediocridade comum, porque ele não pode vê-las como absurdas. Sente-se cansado da monotonia e da solidão, mas não pode sair do ventre da baleia. Aí encontra-se em segurança e libertar-se significa enfrentar o terror da vida que se desfaz em pedaços.

Seu único interesse é manter a forma física, mas nem para satisfazer um desejo ele tem ânimo: "o que atrapalha é Brasília". Numa outra cidade, onde tivesse muitos amigos e vários compromissos sociais, talvez jamais tivesse questionado sua existência, mas em Brasília parece impossível escapar da sensação de vazio e do tédio:

E eu? O que estou fazendo da minha vida? Será que, de fato, estou vivendo? Será isso, então, que se chama viver? Puta que pariu! (VB,65)

Ernest Mandel reproduz em sua obra, Delícias do crime, uma interessante discussão de Erich Fromm a respeito da sensação de tédio, monotonia e enfado, que nada mais é do que manifestação de uma ansiedade mais profunda, existindo duas formas de combatê-la: tornar-se produtivo e conseqüentemente realizado ou fugir das suas manifestações. Esta última saída é o método característico do homem contemporâneo normal, que busca incessantemente diversões e distrações sob as mais diversas formas.⁸

No entanto, Jair parece evitar tudo que possa se constituir numa saída. Albarela, uma vez, consegue convencê-lo a ir a uma reunião para ouvir Nepomuceno. O ponto alto de sua pregação ocorre quando fala que a felicidade não existe. Que o sofrimento é um fato, Jair não pode contestar, porque ele não pode evitá-lo. Ciente disso, restar-lhe-iam dois caminhos: ingressar no "reino do racional" de que fala Nepomuceno, ou seja, aceitar as forças espirituais como as únicas que se apresentam como explicativas para o mistério que se constitui a existência humana, ou lutar contra o sofrimento imposto pelo próprio homem de forma pragmática.

Nenhum dos caminhos parece convencê-lo. O mais fácil, a fuga, não pode ser concretizado, em função das limitações que a cidade impõe, ao passo que há uma recusa consciente, de sua parte, em imergir no clima de mistério e religiosidade. Para ele, a onda mística que envolve as pessoas em Brasília é prova de seu desequilíbrio:

A monotonia de Brasília, a falta do que fazer, os grandes espaços vazios, a quase impossibilidade de

⁸Cf. MANDEL, E. (1988), p.27.

encontrar alguém caminhando pelas superquadras — levam talvez a um certo desequilíbrio, a uma angústia macia e envolvente, a uma disfarçada insatisfação, geradores de êxtases místicos e superstições.

A necessidade de preencher os vazios interiores provoca, talvez, irracionalidade e desespero. (VB, 40)

Na verdade, o que impede Jair de se libertar do ventre da baleia é a impossibilidade de sair de si mesmo, de amar as pessoas. Até mesmo sua relação com as mulheres é objetivada, restringe-se à satisfação sexual e vem se somar às diversas ações mecânicas que ele realiza diariamente. É este também o comportamento de Mandrake, sendo que nenhum dos dois percebe que relações amorosas superficiais fazem parte do projeto de fragmentação e enfraquecimento dos indivíduos. Segundo Marshall Berman, "Foucault reserva seu mais selvagem desrespeito às pessoas que imaginam ser possível a liberdade para a moderna humanidade. Nós pensamos que sentimos um espontâneo impulso de desejo sexual? Estamos apenas sendo movidos pelas 'modernas tecnologias do poder que tomam a vida como seu objeto', dirigidos 'pelo poder que dispõe da sexualidade em seu controle sobre corpos e sua materialidade, suas forças, suas energias, suas sensações e prazeres'".⁹

Jair é o símbolo do homem moderno, da era tecnológica, que não pode compreender a grande predisposição do ser humano para reavivar sua consciência religiosa, mostrando-se bastante irônico para com o "retrocesso" que se constitui a abertura espiritual. Em vez de tentar compreender porque as pessoas estão mesmo acreditando "nessas tolices", Jair prefere ficar

⁹BERMAN, M. (1987), p.33.

fazendo correntinhas de clips ou analisando as pessoas. Ele consegue chegar a conclusões interessantes sobre Célia e Albarela:

Albarela e Cecé. Cecé e Albarela. Gosto das duas. Enquanto Albarela tende a racionalizar tudo o que acontece, Cecé detesta as formas rígidas fabricadas pelo espírito e diz que nunca saberá o que é, nem o que deseja. (VB,147)

Albarela, de fato, convive com os misticismo de forma bem diferente de Célia, porque é algo que veio fundamentar sua existência, enquanto que, para Célia, é apenas mais uma experiência excitante em sua vida. Entrega-se, esta última, à irracional vontade de viver, ao egoísmo atroz, ao instinto boçal e animalesco, que, segundo Schopenhauer, devem ser vencidos pela inteligência. O filósofo alemão afirma que o homem é "o fenômeno mais perfeito da vontade", um ser que se ilude com a vida individual e torna-se escravo do egoísmo. Esta ilusão nos leva ao conhecimento da dor, que só pode ser superada através da contemplação pura ou da negação da vontade de viver.¹⁰ Mas Célia está bem longe de se subtrair aos gozos da vida, mesmo porque se trata de uma escolha consciente, e o fato de ser uma mulherrica corrobora para que sua vida se limite a concretizar o impulso nefasto da volúpia:

Viver plenamente é viver pelo instinto, em todas as direções. A monogamia é a morte do corpo e da imaginação. Odeio a vida organizada, os compromissos de hora certa, os homens pacatos. E não suportar a luz do sol. Amo a ambigüidade da noite, o milagre do amanhecer e a doçura dos sussurros na hora do prazer. E detesto pensar na morte. (VB,148)

¹⁰Cf. SCHOPENHAUER, A. (s/d).

Não pensar na morte é apenas um dos escudos que a protege contra os questionamentos metafísicos; o outro é certamente o não-envolvimento emocional com as pessoas à sua volta, motivo por que ignora "as dores do mundo". Desta forma, podemos dizer que o misticismo presente na capital federal só lhe interessa por seu caráter misterioso e fascinante, mas não enquanto experiência religiosa, uma vez que a busca espiritual geralmente se manifesta em momentos de crise e sofrimento, ou quando a realidade material nos parece insuficiente.

Ao mesmo tempo que procura viver o real com toda a intensidade possível, satisfazendo todos os seus desejos materiais, Célia não aceita a mesmice da vida cotidiana, quando voltada unicamente para a realização dos interesses vitais. Em vista disso, assume uma vida deslinhada e incongruente, sem princípios e convicções, buscando cumprir todas as ordens de sua vontade:

- (...) Eu cultivo o sonho e o inconsciente. E minhas palavras revelam a ordem dos meus pensamentos. O maravilhoso está presente em todos os atos humanos. É por isso que eu adoro os ilusionistas. E nunca me preocupo em saber o que se esconde por trás dos números que eles apresentam nos palcos e picadeiros. As definições me constroem e me entediam. Quando me fazem perguntas de caráter pessoal, eu dou respostas ilógicas, invento qualquer coisa na hora. A ninguém eu atribuo o direito de pregar uma etiqueta na minha testa. (VB,147-148)

Em Célia, temos um exemplo do que se apresenta como regra no romance A grande arte, em que impera a vida instintiva e promíscua. Todavia, aqui, trata-se de uma opção de Célia. Ela tem plena consciência de seus atos, ao passo que, na obra fonsequiana, de maneira geral, as personagens deixam-se levar pela explosão da sexualidade característica da cultura moder-

na, sem qualquer visão crítica da realidade que as circunda — perfeitamente acomodados no ventre da baleia.

Célia nega a atividade intelectual como um caminho para se chegar à verdade, pois, para ela, a verdade está em simplesmente viver o cotidiano:

Estou chegando à conclusão de que o verdadeiro encanto da vida intelectual é a sua facilidade. As complicações do mundo real, da vida do dia-a-dia, são substituídas por esquemas intelectuais simples e fáceis de manipular. É menos cansativo saber tudo sobre arqueologia, ciência política, estética e psicologia, do que manter relações satisfatórias com amigos, conhecidos, mulheres e filhos. (VB, 122)

Para Schopenhauer, tanto a atividade intelectual, enquanto instrumento a serviço da vontade bruta, como a realidade cotidiana mascaram a essência irracional do impulso de viver. Mas só a inteligência pode vir a se rebelar contra o querer-viver e destruí-lo.¹¹ Esta seria a vitória da ordem sobre o caos do existir, a que Célia está entregue, incapaz de sair de si mesma e compreender o significado da transcendência. Sob esta ótica, ela se aproxima de Jair, que também não tem consciência de sua tragicidade enquanto ser existente, e portanto jamais se posicionará em favor do homem.

O posicionamento de Célia remete-nos à questão colocada por Sartre na trilogia Os caminhos da liberdade, em que se discute o problema da liberdade e do engajamento político. Assim como Mathieu e Daniel, personagens de A idade da razão, Célia procura a liberdade pura, sem compromissos, sem horários, encontrada nos atos casuais, visão que se contrapõe, na

¹¹ Idem, p.169.

obra sartreana, à concepção de que a verdadeira liberdade se conquista com o casamento, um emprego e uma vida regular. Para Jacques, a liberdade pura é uma utopia, um sonho possível apenas para aqueles que ainda não atingiram a idade da razão. A vida de Célia é essa utopia, uma felicidade medíocre e sólida, completamente alheia ao outro e à espiritualidade. No fundo, a liberdade de Célia é um grande vazio, porque sem perspectivas é sem futuro.

De certo modo, esta questão toca num ponto básico da narrativa contemporânea, de que Julio Cortázar é um dos grandes nomes, no que se refere à proposta de se estabelecer a desordem do discurso literário, a fim de revitalizá-lo. Só assim as palavras voltariam a ter força poética e seriam capazes de expressar a realidade multifacetada que estamos vivendo.¹² Entretanto, este processo por que pautava o "novo romance" continua, a nosso ver, no âmbito do esteticismo, pelo fato de desprezar o comprometimento com o ideal de justiça e humanidade. Célia representa esta linguagem que rompe com o velho, que se esfacela, mas não encontra um caminho, assim como acontece com Horácio, protagonista de Rayuela. O fato de não se submeterem à servidão das coisas não significa um rompimento com a existência mesquinha do homem moderno, é apenas uma outra maneira de conservá-la. Não querer se prender a nada não implica ser livre, ao contrário, implica aceitar a realidade da forma como ela se apresenta — uma realidade radicalmente presa a valores materiais.

Em suma, podemos dizer que tanto Célia quanto Jair estão

¹² COUTINHO, E. F. A busca de um discurso "síntese" na narrativa contemporânea da América Latina. In: SOUZA, E. M. & PINTO, J. C. M. (1987), p.188.

instalados no ventre da baleia, por não apenas se afastarem da evolução histórica concreta, mas também por se negarem a descobrir o verdadeiro significado da experiência mística. Nenhum dos dois se entrega à paixão, porque entregar-se a ela significa submeter-se também ao sofrimento. Célia não pode aceitá-lo, por isso vive suas emoções superficialmente. Quanto a Jair pode-se assegurar que vive a tragédia da paixão não-concretizada:

Eu vivo a descoberto, fora dos grandes sistemas do pensamento religioso, político ou social. Nada tenho em meu apoio, a não ser fragmentos e seções de linguagens passadas. Mas sou forçado, quase sempre, a assumir linguagem que vem de fora, do exterior, e me é colocada. Quando resisto, sou discriminado. Em todo lugar — na U-Planal, na Repartição e até mesmo quando estou na cama com uma garota — noto que uma espécie de fascismo da linguagem se exerce, com a exclusão de tudo aquilo que fala diferente. É, então, que eu me lembro daquele poema do Drummond e me sinto um canhoto diante da vida, um exilado dentro de mim mesmo.

Mas haverá quem realmente não se sinta no exílio, vivendo aqui no Planalto? (VB,150)

Estas são as últimas palavras da narrativa e vêm confirmar seu isolamento e sua inércia, porque incapaz de dar um sentido à vida, de falar diferente e impor-se com sua própria linguagem. Tampouco pode ele compreender que é possível e que há pessoas que conseguem. Porque é inegável que a busca mística é um dos caminhos que se apresenta em reação ao atual contexto de crise generalizada e tem um objetivo real, uma proposta de encontro, de conhecimento da verdade absoluta.

É claro que este é apenas um lado da moeda, haja vista o caráter remediável desse momento crítico por que estamos passando. Não é muito difícil fazer a diferenciação entre o mal

histórico de uma civilização construída à força, dependência e poder. O desequilíbrio não é apenas espiritual, mas também material, e, como tal, deve ser compreendido e tratado em sua totalidade.

3.2. Mistérios indecifráveis

Do ponto de vista formal, O ventre da baleia despreza os elementos que geralmente são respeitados pelo romance policial, porque o autor parece muito mais interessado pelo aspecto humano que envolve uma trama criminal em um contexto como o que se estabelece em Brasília atualmente. A morte do advogado Mauro Sérgio é apenas mais um fato estranho que vem se somar às inúmeras ocorrências sobrenaturais no planalto central e, como tal, não parece passível de explicação, uma vez que nada existe de lógico nestes fatos. Aliás, eles apresentam-se justamente em oposição às experiências comprovadas empiricamente, como já foi mostrado através da postura assumida por Zacarias frente à ciência.

E mais do que mostrar a existência de um terreno fértil para o misticismo em Brasília, Esdras procura focalizar os estados de consciência das personagens em relação a este fenômeno, que se apresenta como uma saída, um meio de resistir à superficialidade a que a vida moderna se limita.

O mistério do crime se estabelece logo no primeiro capítulo, através de uma denúncia feita por uma mulher de preto:

- Há um automóvel pegando fogo, a dois quilômetros daqui, na estrada de Anápolis. Acho que tem uma pessoa dentro.

(...)

- Na estrada de Anápolis, depois da curva perto

da pedreira, naquele trecho onde sempre aparece disco voador. (VB,9)

A mulher não chega a se indentificar, pois se retira da Polícia Rodoviária irritada com o descrédito do sargento em relação ao caso.

Três elementos obscuros configuram-se nesse capítulo: o do crime, o da mulher de preto e o do disco voador, preparando o leitor para o misticismo que vai se instaurando aos poucos. O capítulo termina com um diálogo sobre disco voador, realizado entre o sargento e um soldado:

- O povo anda dizendo.
- E você acredita?
- Para falar a verdade, sargento, não acredito nem desacredito. Acontece tanta coisa, não é? (VB, 10)

No segundo capítulo, novas personagens são mostradas em relação ao contexto espacial em que vivem. O terceiro capítulo volta a focar a morte do advogado, e, assim, o romance vai se delineando, alternando capítulos sobre o crime, os ímpares, e sobre as outras personagens, os pares. Ao todo, a obra compõe-se de trinta capítulos, sendo, portanto, quinze a respeito do crime, ligados aos outros quinze pelo mistério presente em todos os momentos.

Considerando-se o esquema de Todorov, já apresentado no primeiro capítulo, podemos dizer que a forma clássica das duas histórias está presente em O ventre da baleia, pois o romance é o relato não da história do crime, primeira história, mas da segunda, isto é, da história do inquérito. E a narrativa de Esdras ainda apresenta uma terceira história, que aborda as personagens não só enquanto vinculadas à morte de Mauro Sérgio, mas como seres humanos com sua problemática

existencial -- condenados que são pela monotonia e pelo desespero característicos deste grande acampamento de concreto que é Brasília.

Tanto esta disposição rígida dos capítulos quanto a desarticulação temática entre eles vêm reforçar o geometrismo do espaço em que se passa a narrativa, isto é, os princípios de setorização das funções incorporadas em seu desenho: o setor comercial, o setor bancário, o das embaixadas, o dos clubes, o dos hospitais, etc. Só que da mesma forma que se vão desvendando os liames entre os capítulos, podemos constatar como as pessoas que habitam esse espaço vão encontrando caminhos para superar a materialidade de seu "geometrismo triunfante".

Contrariamente ao que acontece nas duas narrativas de Bariani Ortêncio, O ventre da baleia não segue uma evolução temática linear e nem se desenvolve cronologicamente. Se nos detivermos apenas nos capítulos ímpares — os que enfocam as investigações sobre a morte do advogado — veremos que se limitam a mostrar a infrutífera condução do inquérito pelo delegado enxadrista. E apesar de nos darem a impressão de ordem, esses capítulos são apenas lances de um jogo que não chegará ao fim porque o mistério é um elemento imprescindível ao misticismo que impera na obra.

A estrutura básica do romance de enigma clássico parece repetir-se na narrativa de Esdras, haja vista a ênfase dada à forma de apreensão da morte de Mauro Sérgio pelo delegado Antônio Geraldo. De fato, não encontramos aí o "detetive de ação", próprio do romance negro e presente na narrativa de Rubem Fonseca. Por outro lado, Antônio Geraldo não é a máquina de pensar Sherlock Holmes, a despeito de, em alguns mo-

mentos, assumir uma postura detetivesca frente ao crime.

Após dois meses de investigação, o delegado ainda não consegue saber se fora crime ou suicídio. Várias pessoas haviam sido interrogadas e nenhuma pista surgira desse trabalho. Ao contrário:

O exame local onde ocorrera a morte do advogado só servira para aumentar o mistério. (VB,43)

O carro tinha o freio de mão acionado, a alavanca de câmbio em ponto morto, todos os vidros estavam fechados na hora do incêndio. O revólver do advogado estava no assento do carro e havia cinco balas no tambor, sendo que a sexta fora disparada na cabeça do advogado. Havia uma pedra entre o banco e o vidro trazeiro do carro, um lenço branco, com a letra C, encontrado no porta-luvas, e um galão com água não clorada, que permaneciam enigmas indecifráveis:

Com um simples relatório, o delegado Antônio Geraldo já poderia ter encerrado o inquérito, concluindo por uma das hipóteses, ou simplesmente deixando o caso em suspenso. Mas ele resolvera só preparar o relatório quando tivesse conseguido provas que levassem definitivamente a uma conclusão. E era atrás dessas provas que ele andava há dois meses, seguindo pistas falsas e cada vez mais se perdendo num labirinto de infundáveis corredores sem saída. (VB,51)

O delegado vai aos poucos eliminando a possibilidade de suicídio e convencendo-se de que este era o caso mais difícil de sua carreira.

Deve-se ressaltar que o "detetive" não está em vantagem com relação ao leitor. Um narrador impessoal vai registrando como as investigações vão se desenvolvendo, de forma que o leitor é informado de todas as particularidades do caso. Na

realidade, é até privilegiado por ser cúmplice das outras personagens que são mostradas no que chamamos de terceira história. Uma prova desta primazia evidencia-se no fato de podermos deduzir quem é a mulher de preto que avisou à polícia sobre o incêndio e a quem pertence o lenço bordado com a letra C.

No oitavo capítulo, Jair dá carona a uma mulher de preto, chamada Célia, que acredita em horóscopo, disco voador e que aprendeu a controlar seus sonhos com um membro da Ordem Mística dos Pioneiros Transcendentais. No capítulo catorze, Samuel, um médico amigo da família do advogado, telefona para sua amante. Ele a chama de Cecé e descreve-a:

Se eu não estivesse tão chateado, nem pensaria em Cecé. Ela deve andar pelos trinta e cinco, e oito anos. Usa cabelos compridos, tem olhos bonitos, corpo rijo. O único excesso é um pouco de gordura nas ancas. Está sempre de preto, de calças compridas e suéter bem justa. (VB,73)

É provável que assim como Albarela, Célia fosse amante de Mauro Sérgio, razão pela qual o lenço se encontrava no porta-luvas. Mas qual seria sua relação com a morte dele, já que fora ela a pessoa a denunciar o incêndio? Seria ela a chave de todo o mistério do crime? Talvez fosse, mas os investigadores do caso não a descobrem, não obstante a singularidade de seus trajés. Até mesmo a filha do delegado, contando-lhe sobre sua viagem à Alexânia para ver um disco voador, refere-se a uma mulher de preto, ao narrar o ponto culminante de sua experiência:

Uma estranha mulher, vestida de preto, de suéter e calças compridas, saiu do meio dos Pioneiros Transcendentais e caminhou em direção ao disco. Uma porta se abriu na nave. A mulher de preto, com

as mãos sobre os olhos, se aproximou. Quando chegou em frente à porta, foi envolvida por um vento fortíssimo e atraída para dentro. A luminosidade aumentou. E se tornou tão forte que ninguém pôde ficar com os olhos abertos. O barulho parecido com um tiro de canhão soou outra vez. A luminosidade diminuiu. E o disco, girando sobre si mesmo, se ergueu no espaço, ganhou altura e se deslocou rumo ao poente. (VB,104)

O Delegado, contudo, não se dá conta da possível relação da mulher descrita com a procurada. Isso porque paulatinamente a vida pessoal de Antônio Geraldo vai se sobrepondo à vida profissional. Os capítulos vinte e três e vinte e cinco são inteiramente voltados para sua vida familiar, sendo o vinte e três o relato de sua filha sobre o aparecimento do disco voador e o vinte e cinco, a operação da úlcera de sua esposa por uma vidente.

Já estavam no décimo sexto relatório das investigações sobre a morte do advogado e

A única novidade era o depoimento de um fazendeiro de Anápolis, que passava pela pedreira na hora provável do assassinato do Dr. Arruda. Ele disse aos policiais que viu estranha luminosidade no céu, provocada por um disco voador que se deslocava em grande velocidade, a pouca altura, quase roçando o chão.

Isso teria alguma relação com o caso? (VB,124)

Esta novidade torna a solução do caso ainda mais difícil, mas, por outro lado, assegura seu lugar no universo sobrenatural do romance.

Além disso, no último capítulo da história policial uma outra ocorrência estranha contribui para reafirmar a impossibilidade de se chegar a uma solução por meio de argumentos lógicos: o filho de um diplomata desaparece quando jogava bo-

la com os vizinhos na quadra, devido a um vento forte que levantou muita poeira. Uma lavadeira vira o garoto sorrindo no meio de dezenas de flores flutuando no ar. Também um cego de Taguatinga sentira forte cheiro de flores numa noite e

Quando se virou para a rua, o cheiro aumentou e ele teve a impressão de que recomeçava a enxergar. Numa nuvem de flores azuis, vermelhas e amarelas, um menino passeava, carregando no colo um coelho branco. O cego deu um grito de espanto e correu atrás da visão. O menino desapareceu tão rapidamente quanto havia aparecido. E o cego ficou bom da vista.

Uma mulher que estava há três dias em trabalho de parto, em Sobradinho, teve idêntica visão, as dores cessaram e ela que era preta, casada com preto, deu à luz um filho branco de olhos azuis. (VB,140-141)

A freqüência de fatos como estes é tão grande que eles já se incorporaram à vida das personagens, chegando mesmo a interferir nos acontecimentos naturais. Tudo parece envolto em mistério, como se o mundo estivesse em poder de forças sobrenaturais, impossibilitando o trabalho detetivesco em sua acepção clássica.

A posição do delegado no final da narrativa é semelhante à de Mandrake, protagonista de A grande arte, uma vez que revela sua impotência para decifrar o crime. Antônio Geraldo não só perde no jogo detetivesco, como também não parece ter chance no jogo de xadrez postal na disputa pela IV Taça Mequinho. E quanto à sua carreira profissional, mostra-se cansado e desiludido:

O delegado olhou o relógio da parede. Cinco para as nove. Ficaria sem jantar, se fosse à delegacia e, na volta, não teria tempo de fazer o lance na partida que estava jogando com Mestre Hardy. Por-

caria de emprego. Tomara que chegue logo o tempo da minha aposentadoria. Não fico um só dia a mais. (VB,138)

Jamais poderíamos esperar tal atitude de um detetive clássico ou mesmo moderno, uma vez que o que se pretende, nas narrativas triviais, é justamente criar um universo desvinculado da monotonia crescente e da estandardização do trabalho e do consumo da sociedade burguesa, através de um inofensivo (já que vicário) cultivo da aventura e do drama na vida cotidiana.¹³ No caso do romance de Esdras, tanto o delegado quanto seus investigadores pertencem à polícia. Isto significa que são, ao mesmo tempo, defensores da ordem capitalista e explorados, porque também assalariados e mal-remunerados:

Os investigadores andavam chateados. Serviço demais e pouco dinheiro. E ninguém falava em aumento. Os jornais comentavam o novo preço da gasolina, o crescimento da dívida externa, a expansão dos negócios das multinacionais, mas não se tocava no problema do aumento dos salários. Era como se as dificuldades não existissem e todo mundo estivesse satisfeito. (VB,139)

Sob este prisma, Antônio Geraldo aproxima-se mais de Mandrake do que do Dr. Gerson, de Dr. Libério — o homem duplo, porque ambos são mostrados tanto profissional quanto existencialmente: trabalham, sofrem, amam, são afetados pelo mundo que os cerca e encontram-se perdidos, ameaçados num país que vive um quadro de profunda crise social, embora ostente a posição de oitava economia do mundo. É este contexto que torna inverossímil a existência de heróis e leva os homens a buscarem sua dimensão humana através da espiritualida-

¹³Cf. MANDEL, E. (1988), p.25-26.

de.

A presença do sobrenatural, em O ventre da baleia, impossibilita a rigidez estrutural que caracteriza as narrativas triviais, porque permite que o bem se sobreponha ao mal. Não se descobrir o criminoso já é um modo de escapar ao esquema. Colocar o crime dentro de um universo místico, como o que se estabelece no romance, é invalidar qualquer tentativa de maniqueísmo. Será que poderíamos encarar, por exemplo, como mal o desaparecimento do filho do diplomata, se ele agora flutuava no ar entre dezenas de flores, carregando um coelho branco e fazendo milagres?

A busca que parece predominar não é a busca da "justiça", mas a da libertação de um cotidiano igual e medíocre, por meio da aceitação das forças sobre-humanas. Ao invés de um mundo transparente, onde todos os conflitos se resolvem superficialmente, O ventre da baleia desenvolve uma discussão mais profunda da vida, porque colocada de forma dialética:

Ninguém no mundo pode dizer, com segurança, que é feliz. Por que? Porque no mundo só há luta e onde há luta há sofrimento. Os homens lutam por amores não correspondidos, por negócios, para melhorar a vida, não piorar a situação, dar felicidade a parentes e amigos, vencer doenças, construir uma casa, arranjar dinheiro emprestado. Os homens estão sempre lutando. Há frio demais ou calor exagerado. Chuvas torrenciais ou seca insuportável. (VB,61)

Apesar de analfabeto, Nepomuceno é bastante consciente dos movimentos contraditórios da vida e consegue, inclusive, perceber que a violência criminal é apenas uma das formas pela qual a violência se expressa e que o comportamento criminoso é inerente à natureza humana:

Samuel renovou o uísque do copo, enquanto Nepomu-

ceno continuou explicando que desde o começo da história os homens se matam uns aos outros. Isso já é rotina. Mas até agora não dispunham de meios que provocassem uma verdadeira hecatombe. Podiam matar, quando muito, mil pessoas, cem mil, um milhão. Hoje podem eliminar totalmente do planeta a existência humana. (VB,71)

A corrida armamentista da guerra fria é, com efeito, um dos maiores crimes contra a humanidade e inscreve-se entre os delitos não-convencionais, pelo fato de não serem reconhecidos pela Criminologia oficial. Este, todavia, é somente mais um entre os vários crimes que se manifestam de acordo com a "lógica" de acumulação e competitividade desregrada do sistema capitalista; mas a religiosidade de Nepomuceno impede a contextualização sócio-econômica dos progressos técnicos e a compreensão de como são usados como instrumentos de violência para a conservação do poder, através do cultivo sistemático da insegurança. Segundo ele, o mal é o homem,

E nada nos leva a crer que o homem venha a se modificar. Não existe precedente na história. (VB, 71)

Ainda que ele esteja certo, não se pode cruzar os braços frente a tantas práticas criminosas que se realizam para impedir que uma sociedade mais justa se construa e tampouco esquecer que "a sociedade em que vivemos, calcada na esperteza, na dominação, na exploração e na safadeza, não permite ao homem desenvolver a sua dimensão mais humana. No máximo propicia o desenvolvimento da dimensão demoníaca".¹⁴ Além disso, se o mal parece ser o homem e temos consciência disso, o mais sensato seria empreendermos uma luta no sentido de nos recu-

¹⁴KOTHE, F. R. (1º semestre/1987), 10ª aula, p.4.

perarmos.

Como se pôde perceber, apesar de ser a espinha dorsal da narrativa, a investigação torna-se um elemento secundário, "um atributo complementar do seu (do autor) propósito maior de se debruçar sobre o painel caleidoscópico da solidão, que, latente, alimentada pela estrutural angústia do ser humano, apenas precisa de ambiente para desabrochar toda, abrangente, contagiante, embora às vezes criativa"¹⁵. Com efeito, a criatividade do autor vem contrapor-se ao universo massacrante da cidade, da mesma forma que a personagem-narradora de A grande arte o fez em resposta à sua impotência de fazer justiça.

Embora se possa argumentar que o misticismo seja apenas uma fuga do tédio brasiliense, ao invés de existir como uma maneira de "dar a totalidade das nossas atividades um sentido e, portanto, uma unidade"¹⁶, o importante é que as personagens estão buscando, testemunho de que é "mais belo o risco ao lado da esperança que a certeza ao lado de um universo frio e sem sentido..."¹⁷.

Em A madona de cedro, que passaremos a estudar no próximo capítulo, o espírito cristão é uma presença constante e positiva, não só por se manifestar como libertação moral do mal, mas também por se definir, no final da narrativa, em favor da participação nas lutas pela libertação real e histórica que deve reconciliar os homens entre si e com o mundo.

¹⁵ BOTELHO, W. (1981).

¹⁶ ETCHEVERRY, A. (1975), p.323.

¹⁷ ALVES, R. (1984), p.129.

4. CRIME E CASTIGO EM A MADONA DE CEDRO

Uma das vinte regras para escrever histórias policiais, de S. S. Van Dine, é que "é necessário que haja um cadáver na novela de detetives, e quanto mais defunto este cadáver, melhor. Nenhum crime menor do que o homicídio será suficiente"¹. Isto porque os leitores devem estar plenamente convencidos da necessidade da justiça, a fim de se sentirem motivados a solucioná-los. Entretanto, se o romance policial privilegia o enigma sobre o ato criminoso, e se o leitor tem consciência de que se trata de um jogo, de caráter estritamente formal, não entendemos a necessidade de despertar nele o senso de justiça, mesmo porque justiça haveria se não houvesse a necessidade do crime, e isso sequer é mencionado na grande maioria dos romances policiais. O importante é o crime apresentar-se como um desafio à altura de um super-investigador. Além disso, o fato de, muitas vezes, o assassinato ocorrer antes mesmo do início da narrativa, já impede que o leitor volte sua atenção para o crime em si. O próprio Medeiros e Albuquerque, defensor do romance policial clássico, confirma existirem bons romances policiais em que se busca o autor de um roubo ou de um rapto. O criador do primeiro tipo detetivesco na história do romance policial, Edgar Allan Poe, escreveu "A carta roubada", que conta o mistério de uma carta escondida em um lugar muito óbvio para que fosse encontrada.

O romance de Antônio Callado, A madona de cedro (MC), de 1957, gira em torno do roubo de uma imagem sacra. Nosso pro-

¹ALBUQUERQUE, P. M. (1979), p.26.

pósito é mostrar como se coloca o caráter ambíguo das motivações humanas, através desta personagem que se deixa vencer pelo "diabo" e comete um crime.

A novidade deste romance, em relação aos já analisados no presente estudo, é que a voz narrativa encontra-se aderida à voz do criminoso, desfazendo-se, do ponto de vista da enunciação, aquela polarização maniqueísta do padrão clássico, porque veremos o lado do criminoso, que não é simplesmente a personificação do mal, mas um ser humano em luta com suas paixões e vontades.

Também Crime e castigo (CC), de Dostoievski, é uma narrativa contada sob a ótica do criminoso. Tantos são os pontos que aproximam as obras de Callado e Dostoievski que não podemos deixar de traçar um paralelo entre as duas, animados também pelo fato de que o autor russo soube, como poucos, humanizar uma trama policial, construindo um romance de grande mérito artístico.

Tanto Delfino, protagonista de A madona de cedro, quanto Raskólnikof, de Crime e castigo, exercem sua liberdade, optando voluntariamente pelo mal, sendo que a narrativa de Callado explora principalmente o momento posterior ao crime, ao passo que a de Dostoievski ocupa-se dos dois momentos. Nos dois romances, estes revelam-se como momentos de angústia, primeiro como consequência da liberdade de escolha entre o bem e o mal e, depois, como resultado da ação criminosa.

No protagonista da narrativa russa, a angústia manifesta-se de forma ainda mais penosa, pelo fato de a vida lhe parecer completamente insensata e inútil. Em outras palavras, falta-lhe Deus e "se Deus não existe tudo é permitido"²: a

²DOSTOIEVSKI, F. M. Citado por ETCHEVERRY, A. (1975), p.247.

misanthropia, o assassinio, o roubo e até mesmo o suicídio. O projeto do crime nasce em consequência do sentimento do absurdo, a que Raskólnikof se entrega por completo, ao aceitar a pobreza com indiferença e renunciar às suas ocupações cotidianas. Com efeito, se o absurdo, ao aniquilar as nossas possibilidades de liberdade eterna, exalta a nossa liberdade de ação³, ou seja, se tornamo-nos, nós próprios, deuses, podemos tudo, até matar; e foi isto que fez o nosso herói. No entanto, depois de realizado o crime, descobre-se a uma enorme distância do poder divino e vê-se destituído de humanidade.

As razões pelas quais Delfino Montiel explica sua atitude são menos filosóficas, mas é também cruelmente torturado pela culpa, que se torna mais pesada em função da religiosidade que o envolve. Afinal de contas, mora em uma pequena cidade do interior de Minas, Congonhas do Campo, onde a Igreja desempenha um papel fundamental na vida de seus habitantes. Assim, o caso do roubo era sempre lembrado quando se aproximava a Semana Santa:

Era uma semana de expiação e vergonha para ele. Mas — e não adianta negar isto lá dentro dele mesmo, que diabo, porque enganar, enganar mesmo, a gente só engana os outros — era também uma semana de grande prazer. (MC,11)

Como se pode perceber, o roubo é algo consumado, passado há treze anos atrás e com sucesso, ao contrário do que acontece em Crime e castigo, em que Raskólnikof não consegue ir até o fim com seu projeto, porque não se serve do dinheiro roubado após o crime e deixa-se apanhar por Porfírio, o juiz de instrução.

³Cf. CAMUS, A. (s/d), p.72.

Mas se, por um lado, o roubo da madona de cedro assegurou a realização do sonho pequeno-burguês de Delfino, isto é, possibilitou-lhe a compra de uma casa e o casamento; por outro, transformou sua vida em um pesadelo, porque os fantasmas da moral religiosa voltaram-se contra ele. Desde seu casamento, nunca mais se confessara. O caso complicava-se devido à rígida educação que tivera Marta, sua esposa.

A expressão deste conflito logo no início do romance já nos impede de reconhecer em Delfino Montiel a figura do vilão. Muito mais que um criminoso, nós nos reconhecemos nele, pois o roubo da imagem simboliza qualquer prática de ações indignas que às vezes realizamos com o intuito de nos satisfazer, mesmo conscientes de seu caráter transgressor.

O roubo da imagem de Nossa Senhora da Conceição está vinculado a uma série de roubos acontecidos em várias cidades de Minas Gerais e também do Rio de Janeiro. A trama policial não vai muito longe, uma vez que a polícia de Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Sabará declara-se incompetente para desvendar o mistério, e nada é apurado pelo Departamento Federal de Segurança Pública. Assim, em duas páginas fecha-se o que constitui toda a trama dos tradicionais romances de detetive. Quanto ao único roubo ocorrido em Congonhas do Campo, sabemos quem é o autor e, em flashback, é-nos mostrado como Delfino foi levado a praticar o crime, e como vem mantendo segredo por treze anos. Já a narrativa de Dostoievski contém tanto a história do crime quanto a do inquérito, mas apenas enquanto motivo para se perscrutar a complexidade psicológica de uma alma em conflito.

Acompanhar o percurso dos dois protagonistas nos faz apreendê-los não simplesmente como criminosos, mas como seres

humanos complexos e contraditórios. E a conclusão a que chegamos, após a leitura das duas obras, é que o bem e o mal estão dentro do homem, nós somos estas duas forças debatendo-se entre si a cada instante. Sob esta ótica, A madona de cedro transcende os limites de um gênero específico ou do regionalismo e atinge a universalidade, permitindo o encontro com uma das obras daquele que foi um dos maiores pensadores da Rússia.

Outro elemento presente nas duas narrativas é a religiosidade, reflexo da experiência de vida dos autores: Callado, não só por ter tido uma formação religiosa numa época em que o catolicismo tinha muitos adeptos nas camadas médias e altas da sociedade, mas também por acreditar que precisamos alimentar a nossa dimensão utópica, o nosso "lado messiânico", pois "isso está faltando no mundo. Não digo religião, mas religiosidade. O resultado é esse tédio"⁴; Dostoiévski, por ser "cristão de um cristianismo nascido nos padecimentos do presídio siberiano"⁵ e, portanto, um sentimento autêntico que o acompanhou até a morte, embora tenha sido motivo de grandes questionamentos e dúvidas, sempre expressos em seus romances, dos quais Crime e castigo é certamente o mais cristão.

Quanto a este aspecto, duas concepções delineiam-se em A madona de cedro: o controle que a Igreja exerce sobre os indivíduos, com seu enorme poder de repressão, e o início de uma postura mais progressista e crítica entre os padres, manifesta na atitude do Padre Estêvão de retirar-se para a Ama-

⁴CALLADO, A.. In: LEITE, L. C. M. (1983), p.239-240.

⁵MORAIS, R. (1982), p.15.

zônia com o fim de realizar trabalhos junto à comunidade indígena. Aliás, são duas posições conflitantes, uma vez que a primeira é de total enquadramento nos valores religiosos tradicionais, e a segunda implica uma ruptura destes valores.

Há ainda uma terceira particularidade desse tema, que é a experiência do encontro com Deus, quando Delfino aceita submeter-se ao sacrifício crístico de carregar uma cruz para expiar sua culpa. Do mesmo modo, Crime e castigo estabelece o anúncio da vida futura, porque quando é chegado o momento de decidir-se entre o suicídio e a rendição, Raskólnikof opta pela vida, confirmando as palavras de Camus de que "na afeição de um homem pela vida há qualquer coisa de mais forte que todas as misérias do mundo"⁶:

- Sim, mas pronto para expiar tua culpa. Vais, não é verdade?

- Imediatamente. Para evitar este horror, queria afogar-me; mas, quando ia atirar-me à água, disse comigo que, um homem não deve ter medo da vergonha. Será orgulho, Dúnia?

- É Ródia! Orgulho... (CC,310)

Sua escolha revela-se mística, haja vista ser capaz de vencer o orgulho e sujeitar-se ao sofrimento de oito anos de trabalhos forçados na Sibéria e é, no final do romance, assegurada quando Raskólnikof declara-se apaixonado por Sônia, pois "que confissão íntima de amor não está grávida de deuses?"⁷.

Em suma, podemos dizer que as duas obras colocam o problema da liberdade e da descoberta do sentido da vida, como

⁶CAMUS, A. (s/d), p.18.

⁷ALVES, R. (1984), p.13.

conseqüência de um ato criminoso, pois os protagonistas "saltaram o muro. É certo que se enganaram no caminho fora das muralhas que outrora os enquadravam. Mas eles que tentaram conquistar a liberdade, que sofreram, que praticaram o mal, estão mais perto da verdade, merecem mais a verdade, do que aqueles que nada fizeram para a ela aceder. A paixão desculpa tudo. A paixão, mesmo criminosa, vale mais do que a quietude"⁸.

Podemos pois constatar que a trama detetivesca se torna imperceptivelmente diluída, em face aos questionamentos filosóficos e metafísicos que as duas narrativas apresentam. Por isso, vamos agora examinar mais detalhadamente estas questões e, em seguida, passaremos à discussão de como a intriga policial se estabelece em A madona de cedro, mas recorrendo também a Crime e castigo, sempre que as experiências de Raskólnikof e Delfino convergirem.

4.1. O mistério da fé

A madona de cedro foi o primeiro publicada em 1957, quando o exercício da religião fazia parte da vida de várias pessoas, e talvez porque hoje os valores cristãos estejam descreditados, o tema do romance nos pareça um tanto distante e sem sentido. Não obstante, o que se apresenta como fundamental é a experiência de Delfino de descoberta de si mesmo, busca que se faz presente nas obras posteriores do autor, só que sem penitência, mas como condição essencial para que uma verdadeira revolução social seja possível.

⁸TROYAT, H. Citado por MORAIS, R. (1982), p.81.

Além disso, é um convite à reflexão sobre a ligação entre crime e consciência religiosa, tendo em vista que ambos têm uma relação com o mistério. Nas narrativas policiais, o mistério se estabelece em função de um crime cometido e, na vida, a consciência religiosa nasce como resposta ao caráter enigmático da existência humana, uma vez que "as experiências fundamentais da existência são irredutíveis à análise racional e ao cálculo do bom-senso; a vida e a morte, o mal e o bem, o amor, o sacrifício não são senão mistérios incompreensíveis durante o tempo em que não são compreendidos numa perspectiva religiosa sob o destino do homem"⁹. Realmente, não há como negar que o sentimento religioso substitui as razões lógicas e revela-nos a nossa responsabilidade para com o universo.

Por outro lado, será que não existiria uma relação entre ausência de Deus e criminalidade? Algumas particularidades dos romances aqui analisados levam-nos a crer que sim. Tanto o protagonista de A grande arte quanto o de Dr. Libério — o homem duplo são pessoas completamente distantes de qualquer sentimento religioso, capazes de tudo, a fim de alcançarem seus objetivos materiais. Dr. Libério, como habitante do universo científico, que tem como característica o "ateísmo metodológico", não reluta um instante em cometer o assassinato. Sua execução se processa com a maior precisão e com a serenidade de quem realiza estudos em um laboratório. O caso de Lima Prado é ainda mais surpreendente, porque mata pelo prazer de matar. E mais: é chefe de uma organização criminosa, que conta com elementos que nada têm a perder, pois nada há em

⁹GUSDORF, G. (1978), p.198.

que acreditam e nada os prende à vida. A visão materialista que têm do mundo e de si próprios obriga-nos a aceitar como verdadeiras as palavras de Herbert de Souza, para quem "a economia sem política deixa livre a economia para desenvolver sua política e impotente para mudar a economia. A política sem ética deixa as duas sem terra e destino no mundo do capital, ao deixá-lo livre da intervenção da vontade e da consciência".¹⁰

Camilo Fuentes, o mais hábil dos assassinos profissionais da organização encabeçada por Lima Prado, é um bom exemplo de como é necessário que a vida tenha um sentido, pois a partir do momento em que se vê apaixonado por Miriam, decide abandonar sua profissão e levar uma vida diferente. Quanto a Raskólnikof, seu crime é fruto de longas elucubrações, concretizadas, inclusive, em um artigo publicado numa revista, em que defendia os homens capazes de ousar, os homens que se julgavam com poderes sobre os outros e cujo modelo perfeito é Napoleão. Delfino, apesar de ter uma religião, está longe de possuir o sentimento do sagrado. A despeito de haver nele uma voz que o condena, só depois de muito tempo é que vai compreender os valores espirituais. Tanto esse sentimento de culpa na personagem de Callado quanto a disposição para a filantropia na de Dostoievski são indicativos de uma reviravolta na trajetória existencial de ambos, o que não acontece com Lima Prado e Dr. Libério.

Durante treze anos, o espírito de Delfino debate-se entre a culpa e o prazer por haver realizado o roubo, sem o que, talvez, jamais tivesse se casado. Mas se, por um lado,

¹⁰ SOUZA, H. J. (1987), p.98.

sente-se feliz por ter Marta como esposa, por outro, jamais pôde confessar-se novamente. E, talvez por castigo, não conseguira se estabilizar financeiramente. Sua casa estava hipotecada e devia trinta contos, apesar dos longos anos de trabalho árduo.

A precariedade em que vive não permite que Delfino se arrependa e, às vezes, até chega a recriminar Deus:

Quando eu vejo que nem à custa daquilo consegui a paz que desejava para a minha família, tendo o direito de ficar um tanto revoltado, não Vos parece? (MC,68)

Delfino apresenta-se como a maioria dos que se dizem religiosos, mas que desconhecem o verdadeiro sentido da experiência religiosa. A religião não foi uma descoberta sua, mas algo imposto desde seu nascimento, em forma de tabus e não como uma ligação entre o homem e a divindade. Daí a ingenuidade de suas concepções:

Quer dizer que realmente sou um chefe de família exemplar e no mais sigo os mandamentos da Lei de Deus ali no duro e nunca perdi uma missa de domingo e nunca deixei de rezar de noite e ensino às crianças o temor de Deus. Antes de morrer eu me arrependo de tudo, tudo que tiver feito errado, e muito antes de morrer já hei de ter voltado ao confessionário, mas por enquanto, Senhor, há essa confusão e é difícil eu me arrepender, há essa tristeza de Quaresma, isto há mesmo, e era bom sair de casa em jejum e comungar e tudo dava assim uma firmeza, mas será que errei tanto assim..." (MC,68-69)

Como se pode notar, a consciência do pecado é exterior a Delfino. Não fosse pela devoção e pelo empenho da esposa em levá-lo ao confessionário, provavelmente já teria se esquecido do roubo. Quando Nando, protagonista de Quarup, diz que a

concepção de Deus está desatualizada, caduca, empresarial, e que vamos precisar dela posta em outras palavras¹¹, são posturas como esta assumida por Delfino que se está criticando.

E aqui levantaríamos uma questão: não seria esta atitude passiva diante dos valores religiosos pior do que a inexistência destes valores? Georges Gusdorf, conversando com um dominicano belga, disse-lhe que a situação presente da igreja católica lhe parecia tão má quanto na época da Reforma, ao que ele respondeu: "Não, é pior porque pelo menos no século XVI, todo o mundo acreditava em Deus"¹². No entanto, o sagrado nunca parece estar completamente ausente no homem, e encontrando-se livre do controle eclesiástico, uma hora ou outra, o mistério ou o tédio vai empurrá-lo à busca mística. Todavia só individualmente e na interioridade de cada um, este processo de redescoberta pode cristalizar-se, possibilidade descartada neste momento da vida de Delfino, uma vez que se submete cegamente aos princípios cristãos, sem qualquer questionamento.

A idéia da confissão apavora-o apenas porque terá de expor-se, ou seja, de destruir sua imagem de homem íntegro e não porque tenha realmente se arrependido do crime. Considerada de outro ângulo, a confissão surge como uma forma de preservar o que ele conseguiu com o roubo — o casamento, porque Marta até se decidira por oferecer um sacrifício a Deus na esperança de que o marido se confessasse.

A situação complica-se quando Pedro, o sacristão, descobre o envolvimento de Delfino no roubo da Semana Santa. E es-

¹¹Cf. CALLADO, A. (1978), p.352.

¹²GUSDORF, G. (1978), p.217.

te é mais um agravante externo, que ocorre à sua revelia, obrigando-o a pensar mais seriamente na confissão, mesmo porque não lhe resta outra opção:

Agora a confissão se transformava em operação urgente. Ele podia, no meio da sua confissão, contar a chantagem que lhe fazia o demônio do sacrista. E não se diga que era indecente isto, que ele só ia se confessar para acusar o outro de chantagem. Antes de aparecer Pedro na história ele já tinha resolvido se confessar, não era mesmo? Ele sentia que se contasse tudo a padre Estêvão teria o melhor aliado possível. Como um barco impelido de volta a Deus: o certo e o útil. Num impulso de fervor como não sentia há muito tempo, Delfino benzeu-se. Aquela chantagem era sem dúvida a provação de sua vida. Mas Deus, que sempre dá a roupa de acordo com frio, mandava-lhe o satanás tentador sob a forma do torto sacristão, mas sugeria logo o apoio do padre. Deus estava mesmo disposto a recuperá-lo. Pois Delfino cedia, curvava-se graciosamente à Sua vontade. No dia seguinte, ao se levantar da cama, ia diretamente à confissão. (MC,102)

Só que no dia seguinte, Adriano, agenciador do primeiro roubo, chega a Congonhas, e Delfino resolve adiar a confissão. O sacristão é, agora, uma desculpa para resistir a qualquer nova proposta indecorosa do amigo. Não havia como se deixar corromper, mas permitiu que o amigo lhe contasse o plano. Quando este fala da quantia que receberia, Delfino entrega-se completamente à "voz da corrupção":

Por que, Deus, fazê-lo assim tão sensível aos números referentes a dinheiro? (...) Com trezentos contos ele saldava todas as dívidas, reformava a loja, tocava o Jamil para fora de Congonhas, punha os meninos maiores no colégio de Ouro Preto e ia com os menores e com Mar passar férias no Rio. De repente, do fundo do seu sonho viu surgirem dois pontinhos luminosos que vieram crescendo, crescen-

do, criando globo branco, roda preta, veias roxas e esbugalhando-se ferozes: eram os olhos de Pedro, o sacristão. (MC,116-117)

Este trecho permite-nos dizer que sua inclinação para a transgressão é bem mais forte do que para a virtude, que agora se faz proteger em função da figura demoníaca que o sacristão representa. Mais uma vez, é vencido por fatores externos.

Todos os atos de Delfino refletem seu ser objetivado. E se os valores cristãos constituem um entrave para que ele libere de vez seus instintos transgressores, também não de impedir o desenvolvimento de uma autêntica visão de mundo. Trata-se do novo tipo de homem, descrito pelo sociólogo americano David Riesman, que se faz cada vez mais presente neste século e "é talvez menos capaz de, só e sem medo, perseguir objetivos, mas tanto melhor pode habituar-se rapidamente a novas situações".¹³

Com a devolução da estátua roubada e a visita de Seu Juca Vilanova, chefe da quadrilha, a Delfino, este vai sendo acuado e obrigado a tomar uma posição diante dos acontecimentos. Só que Juca não lhe dá tal oportunidade, porque os planos do segundo roubo já estão rigorosamente traçados e da forma mais objetiva possível. Juca propõe-lhe que seja feita a troca da estátua santa pelo Judas, oferece-lhe 350 contos e obriga o sacristão a ir embora de Congonhas do Campo para sempre, sob a ameaça de entregá-lo à polícia por haver assassinado Lola Boba. Assim, Delfino livra-se do sacristão, para cair nas malhas de alguém bem mais poderoso e disposto a tudo para obter a estátua do Judas. Aliás, a fixação pela estátua

¹³RIESMAN, D. Citado por WELLERSHOFF, D. (1976), p.82.

revela uma atitude anormal de Vilanova, o que se pode perceber através das seguintes palavras:

- (...) Olhe, meu filho, eu preciso livrar Congonhas do Campo, Minas, o Brasil inteiro, dessa estátua maléfica. É uma estátua odiosa. Eu... eu só soube depois das fotografias, e fiz tudo para esquecer... Mas não pude. Isto tudo... Esta asma... Esta angústia... Vem tudo daí, da estátua. Preciso destruí-la, destruí-la, parti-la em pedaços, picá-la com um machado, com um canivete, e depois esfarrinhar cada partícula, cada fiapo de madeira... É uma estátua má... (MC,145)

Ao mesmo tempo que assume uma postura subjetiva, e até fantasmagórica, em relação à estátua, Vilanova procura colocar a questão da forma mais objetiva possível, como, por exemplo, quando tenta convencer Delfino de que a estátua da Virgem é muito mais necessária aos fiéis do que a de Judas:

- (...) A troca é evidentemente vantajosa do ponto de vista do espírito. Você pode argumentar assim mesmo, meu filho, quando confessar seus pecados. Aliás — disse ele, rindo, seus flocos de asma com cristais de riso — se eu me houvesse ordenado e tonsurado como tanto quis minha santa mãe, agora mesmo daria a você o Ego te absolvo in nomine Patris, et Filli, et Spiritus Sancti. (MC, 158)

A princípio, Delfino recusa-se a receber a primeira parte do pagamento, mas Adriano não precisa de muito esforço para convencê-lo a aceitar o dinheiro. O pagamento é a consumação do trato e, a partir do instante em que deixa o hotel, o protagonista passa a viver momentos de verdadeiro tormento:

Ah, por que não tinha ele contado tudo isto a Mar, de um jato só, por que não tinha falado logo, em lugar de apenas chorar no seu ombro como se fosse uma das crianças? Por que a resistência, a

teimosia, a impressão de que ia ladeira abaixo e de que nada lhe podia deter a carreira para o fundo do abismo? (MC,161-162)

A maneira pela qual Delfino consegue superar a angústia é encarar sua missão como algo passado, ou seja, o que ele tenta fazer é entregar ao tempo a tarefa de redimi-lo, já que não é capaz de assumir sua impotência em se recusar a incorrer em novo erro. Contudo, seu espírito transforma-se num verdadeiro campo de batalha, na medida em que não consegue se abstrair totalmente de sua humanidade. Pretende depois confessar os dois roubos, entregar o dinheiro ao padre e ainda cumprir a penitência que lhe for imposta.

Desta vez, o plano não transcorre como previsto, pois Delfino fica trancado na Igreja, e a única saída que lhe ocorre é esconder-se no esquife do Senhor. É interessante observar que, indiretamente, quem responde pelo fracasso do plano é Pedro Sacristão, uma vez que a igreja não teria sido trancada se ele não tivesse partido. Por outro lado, aqui também se aplica uma frase que é uma constante na narrativa: "Deus escreve certo por linhas tortas", porque não tivesse o protagonista sido obrigado a agir de forma tão absurda, jamais o seu lado humano teria suplantado sua parte demoníaca. À tortura de ter sido carregado durante toda a procissão, soma-se a morte de D. Emerenciana, que se deu em função de haver presenciado Cristo morto erguer a cabeça em seu esquife.

Quando consegue sair do esquife, Delfino vai direto para casa, exausto e completamente horrorizado consigo mesmo. Neste momento, liberta-se de seu ser objetivado e decide romper o silêncio, prova da sua superação:

Só numa coisa pensava: Mar. Só pensava no seu

regação, no seu repouso, na sua doçura. Agora estavam acabadas as zonas, as reservas, as coisas que não lhe contava. Ia para ela como um menino infeliz. Só ela podia compreendê-lo. (MC,180)

O alívio da confissão, entretanto, é substituído pelo desespero de sentir-se odiado e rejeitado por Marta:

Delfino sentiu, agora sim, que derrubara pedra a a pedra sua vida. Agora, sim, Deus lhe fazia sentir a extensão dos seus crimes. Privação de Mar era o castigo. E diante desse castigo era melhor ser desmoralizado por Pedro Sacristão, denunciado por Adriano Mourão, era melhor esmolar na rua. Marta ainda tremia de frio, mas as maçãs do seu rosto ardiam, queimavam como rosas de fogo. (MC, 185)

É claro que ele não consegue transcender sua visão limitada da experiência religiosa, de forma que a reparação do pecado só se torna possível mediante o cumprimento de uma pena:

Ele sentia, pela primeira vez na sua vida, necessidade de ser castigado. Que denunciassem seu pecado em toda a sua enormidade. Se de alguma forma ia poder recuperar o amor de Mar e sua paz de espírito, era com algum remédio violento. (MC,191)

A última manifestação de fraqueza do protagonista acontece quando vai à casa do Padre Estêvão e encontra-o ajoelhado, como que em estado de êxtase. Julgou Delfino que o padre também acreditara ter tido uma visão, quando levantara a cabeça, impressão que se confirma quando o padre lhe diz: "É a bela face de Deus, meu filho". Esta frase é o bastante para que Delfino recue na intenção de se confessar:

"Ah, Senhor", pensou Delfino, "que novo abismo é esse que se abre debaixo dos meus pés? Por que es-

sa nova cilada na série de ciladas armadas no caminho de um homem tão fraco, de uma criatura tão ordinária, de um mero Delfino Montiel? Pois então ele podia agora pegar um velho padre que aquecia sua velhice ao fogo de uma visão e dizer-lhe brutalmente: 'Olhe, o Senhor Morto que o senhor viu não era Senhor nenhum, era só eu'. Podia? (MC,193)

Diante de sua atitude, Marta decide voltar para o Rio com os filhos. Depois de saber desta decisão, Delfino pega o maço de 200 contos, vende uma miniatura por 30 contos, pede 20 emprestado, perfazendo os 50 contos pagos pelo roubo da Nossa Senhora da Conceição e vai entregá-los a Juca Vilanova. Isto feito, dirige-se para uma conversa com o padre.

Ao submeter-se ao inútil e até ridículo sacrifício de carregar uma cruz pela cidade, Delfino está aceitando o pior dos castigos, porque "sua vida tem sido um longo ato de respeito pela opinião dos outros". Seu sofrimento é ainda maior pelo nojo que sua mulher demonstra estar sentindo por ele.

Situação semelhante ocorre com Raskólnikof, quando decide entregar-se à polícia, porque esta atitude não apenas invalida sua teoria da divisão dos homens em seres extraordinários e ordinários, mas também coloca-o numa posição inferior à dos homens ordinários, uma vez que não tendo conseguido impor-se como um grande homem, é obrigado a render-se a homens que são igualmente canalhas, embora protegidos pela covardia, ou seja, pela incapacidade de ousar. Que situação seria mais trágica, para alguém que almejava estar ao lado de Licurgo, Sólon, Maomé, Napoleão, etc, do que se reconhecer um "verme"?:

- - (...) Imagina que eu sou um odre de amor-próprio, invejoso, mau, vingativo, e com tendência para a loucura. (CC,252)

Durante o carregamento da cruz, Delfino ainda questiona a validade de tal castigo e não consegue se desvencilhar completamente do pensamento racional. Aos poucos, entretanto, vai se entregando ao sofrimento, atitude que se assemelha ao momento de resignação infinita, descrita por Kierkegaard, e que é "o último estágio que antecede a fé, visto que ninguém a atinge sem ter efetuado previamente esse movimento; pois é na resignação infinita que, antes de qualquer coisa, tomo consciência de meu valor eterno, e só então pode-se alcançar a existência deste mundo pela fé!"¹⁴

E Delfino verdadeiramente se acalma na dor, quando, ao mirar a estátua do Judas, percebe a semelhança desta com seu Juca Vilanova:

Os grandes olhos, os bizarros bigodes caídos, até as mãos, os pés imensos. Sim, era ele! (MC,221)

Reconhecendo agora sua força, por ter vencido o Mal, simbolizado por Juca, realiza-se nele a compreensão do caráter absurdo da exigência feita pelo padre. Este é o momento da "suspensão teleológica da moral" e do salto para a fé:

Delfino sentiu uma vida nova no corpo. Não lhe incomodavam mais os ombros feridos, os joelhos ralados. Não sentia mais humilhação nem vergonha. Sabia que nada o atingiria nem humilharia mais, que estava dentro da redoma da penitência, dentro de um sino transparente onde os pecados são macerados como um cadinho e soprados ao vento em badaladas.

Havia uma luta. Ele tinha lutado há 13 anos do lado errado. Agora estava certo, estava tudo bem, estava lutando do lado direito. (MC,222)

Ao chegar à Igreja, Delfino é recebido pelo padre e por

¹⁴ KIERKEGAARD, S. (s/d), p.59.

Marta, extremamente comovida e cheia de amor. Da mesma forma que Abraão, o exemplo predileto de Kierkegaard, alcança seu filho em razão do absurdo, Delfino tem sua amada de volta.

O sacrifício, assim, deixa de ser algo útil e transforma-se em um ato sagrado. A fé seria este paradoxo que escapa ao domínio do pensamento lógico.

Delfino, porém, está longe de ser o "cavaleiro da fé" de Kierkegaard, mas sua experiência aproxima-se antes dele do que do "herói trágico", uma vez que se encontra em completo isolamento. Seu ato, a princípio, "está em contradição total com o sentimento"; é capaz de superar a condição humilhante da penitência, que se transmuta na "coragem da fé"; e, por último, por lhe ter sido restituída a esposa.

Neste sentido, pode-se dizer que o romance de Callado ascende ao artístico quando abre mão do pensamento puramente analítico com que são abordados o crime e seu desmascaramento no romance policial clássico, ou seja, como "leis abstratas absolutas quase completamente alienadas dos verdadeiros seres humanos e dos conflitos das paixões reais dos homens".¹⁵ E mais do que nos oferecer uma abordagem ética, o autor explora a questão religiosa do homem que se redime por viver a experiência de estar "diante de Deus". É neste colocar-se "nas mãos do Deus vivo" que o verdadeiro mistério do romance se estabelece.

4.2. Impondo-se o mal

Logo no início da narrativa de Antonio Callado, constatamos que tanto a história do crime quanto a do inquérito estão ausentes, pelo menos da forma como se fazem pre-

sententes no romance policial puro. Sabemos quem é o criminoso, que vários roubos como o de Delfino foram realizados, que se tratava de uma organização criminosa, que nenhum roubo foi desvendado e que treze anos se passaram desde o desaparecimento da estátua de cedro de Nossa Senhora da Conceição. No entanto, o fato de sabermos quem praticou o roubo não exclui a permanência do mistério, que continua existindo para as personagens da narrativa, sendo que o interesse do leitor se volta para o modo como o enigma vai ser desfeito dentro do romance. Só que não estamos nos referindo apenas ao enigma do crime em si, mas ao mistério do caráter demoníaco do ser humano, uma vez que o que se vai focalizar de perto é a lógica do ciclo essencialmente humano dos católicos: pecado, arrependimento, reparação por meio de um sacrifício e relaxamento.

Estruturalmente, há uma convergência entre este e o romance de Bariani Ortêncio, porque Dr. Libério é declaradamente o autor do crime, o que fica demonstrado logo no início da narrativa. Isto ocorre para que um outro nível de compreensão se desenvolva, um nível mais humano, que surge em oposição ao mundo científico, carente de significações axiológicas.

A história do crime, em A madona de cedro, é-nos contada em flashback, no primeiro capítulo. Do mesmo modo que acontece com Raskólnikof, Delfino parece estar predestinado ao crime, isto é, todos os acontecimentos se conjugam no sentido de apenas lhe restar o roubo como saída: seu passeio ao Rio, o amor à primeira vista por Marta, a imposição de sua família para que Delfino comprasse uma casa antes do casamento, a lentidão nas vendas da loja, a possibilidade de ganhar o dinheiro de uma só vez e, por fim, o trecho da carta de Marta,

que parecia endossar a sua decisão:

"Fique tranqüilo, que Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo. Faça como eu faço: entregue o problema à minha madrinha. Ela ainda não falhou." (MC,42)

No caso do protagonista de Crime e castigo, uma conversa na taverna entre um estudante e um oficial é "uma influência decisiva em seu destino", visto que o estudante defende, com grande clareza, o assassinato da velha usurária, cujo dinheiro poderia ser usado em obras meritórias. Contudo,

à medida que as suas resoluções tomavam caráter definitivo, percebia mais claramente o absurdo e o horror delas. Apesar da medonha luta que se feria no seu foro íntimo, nem por um momento podia admitir que viesse a executar o seu projeto. (CC,49)

Da mesma maneira que Raskólnikof acreditava que iria agir para assegurar seu futuro, Delfino desejava apenas o dinheiro suficiente para levar uma vida honesta com a pessoa que amava. Raskólnikof, porém, tem uma cultura intelectual bem mais elevada, e seu crime acontece em decorrência de maduras reflexões filosóficas. Segundo ele, os homens dividem-se em ordinários e extraordinários, sendo que estes seriam os responsáveis pelo novo, os que deveriam transgredir as leis. Seus crimes seriam considerados "relativos e de uma gravidade variável". Raskólnikof seria um destes homens e deveria ousar. Na verdade, tencionava provar para si mesmo sua superioridade de matar, mas termina por se descobrir mais vil e ingnóbil do que o verme que matou: "a mim que matei e perdi-me sem remédio..."

A despeito de acreditar que o diabo o levou ao crime e o fez reconhecer-se um verme como os demais, ele não crê em

Deus e não admite o conceito de pecado, estando, portanto, imerso no absurdo da existência, já que "o absurdo é o pecado sem Deus"¹⁵. Neste momento, a postura de Raskólnikof é a mesma assumida por Camus, isto é, a de se manter fiel à irracionalidade do real, em oposição ao caminho, trilhado por Kierkegaard, da afirmação de Deus, que Delfino instintivamente percorreu.

No momento em que realiza o roubo, a voz narrativa de A madona de cedro passa a identificar-se totalmente com a voz do protagonista, que fica entregue ao fluxo de sua consciência. Temos aí frases permeadas de relativo alogismo, reflexo da perturbação em que se encontra a personagem, pelo fato de estar cometendo um crime contra Deus. O discurso não chega a ser totalmente caótico, porque o fato de os fatores externos estarem contribuindo para que o roubo se realize, sem qualquer contratempo, torna cristalina a compreensão de sua atitude; e esta compreensão acelera a progressão do pensamento, motivo pelo qual o trecho carece de pontuação:

(...) o Deus dos Evangelhos gostava de homens que gostassem de Deus e escolhessem o caminho de Deus e por isto Deus deixava que os homens escolhessem o caminho que lhes mostrava ou o caminho de satanás e que isto Deus tinha chamado de livre-arbítrio embora Delfino não soubesse e nem o padre parecesse saber o que era arbítrio mas o sentido da coisa era bem claro só quem quisesse é que não entendia que o livre-arbítrio era aquilo mesmo aquela capacidade de a gente fazer o errado e portanto pecar ou resistir e fazer o certo ou até não fazer nada... (MC,55-56)

Realizado o crime, e permanecendo o caso dos roubos inso-

¹⁵ CAMUS, A. (s/d), p.190.

lúvel, Delfino é deixado à mercê de seu foro interior, em que se instaura um dos grandes enigmas existenciais: a opção voluntária pelo mal aliada ao sentimento de culpa. E apesar de não existir a figura do detetive, o desvendamento do roubo vai se auto-gerando através de elementos positivos como o amor de Delfino pela esposa, a vida simples, que o impede de se entregar de vez aos valores materiais, a crescente devoção de Marta e, principalmente, a consciência da culpa, que responde por sua melancolia e por sua relutância em confessar.

Marta tinha algumas suspeitas contra o marido: a história da confissão, sua melancolia, o desaparecimento do amigo Adriano Mourão, mas que logo eram substituídas pela imagem do bom pai e do marido fiel e carinhoso.

A pessoa que realmente chega a constituir-se uma ameaça é Pedro Sacristão que, além de ser "perguntador e mexeriqueiro", daria tudo pela desgraça de Delfino. Sua inclinação detetivesca é que o leva a esperar Delfino na capela do Primeiro Passo e saber que Adriano o acompanhava e que quatro fotografias foram tiradas sem permissão. Não obstante, o sacristão resolve não dizer nada a padre Estêvão, pois

dali poderia sair algo de mais interessante, quem sabe? Mais valia entesourar aquela moedinha um tanto misteriosa do que, gastando-a, deter talvez a marcha de melhores coisas. (MC,51)

Pedro, no entanto, nada tem da imparcialidade do detetive clássico ou do detetive de ação do romance negro, porque também sob o ponto de vista da investigação, a moralidade sobrepõe-se à racionalidade. Sendo uma pessoa frustrada e complexada, não suportava a bem-aventurança dos outros:

O Sacristão Pedro, de um modo geral, não tolerava quase que nenhum outro ser humano. Mas caprichava em detestar Delfino Montiel. (MC,73)

Isso não apenas porque Delfino parecia conseguir tudo com facilidade, mas principalmente por ter sempre dado sorte com as mulheres e casado com Marta. Pedro, ao contrário, só dera sorte com Lola Boba, que passara a persegui-lo, tornando-lhe a vida insuportável em Congonhas, pois normalmente era alvo de chacotas. Falava-se até em casamento, o que aumentava sua revolta e seu ódio pelas pessoas. Dos padres tinha a seguinte opinião:

Corja de femeeiros todos, que tinham perna direita e davam sorte com mulher e morriam de rir porque ele só dava sorte com a Lola Boba. (MC,74)

Passara também a odiar Lola e resolvera desaparecer de Congonhas, mas como ela sempre o encontrava, Pedro termina por matá-la, já que

não morria de nada a desgraçada e não largava a trilha dele, feita uma punição, como se ele ainda precisasse mais punição, como se Deus vivesse disto, de punir uns para dar de tudo aos outros. (MC, 75)

Tudo que Pedro precisava era do "Manual dos Frustrados, Fodidos e Oprimidos", escrito por Zakkai, o cruel assassino de A grande arte, a fim de poder vingar-se, de destruir a vida das pessoas que invejava por sentir-se injustiçado e por não acreditar sequer na justiça divina:

(...) tomara que os ladrões voltem este ano e pelem os altares esvaziem tudo tudo até o céu ficar vazio porque lá não tem justiça tem é gente muito mimada como esse Fininho que leva chaves dos Passos escondidas e depois ganha de prêmio essa

tetéia que está conversando com o padre... (MC,76)

Só depois de treze anos é que as suspeitas de Pedro tornam-se mais concretas, pois fica sabendo, através de uma conversa entre o padre e Marta, que Delfino há treze anos não se confessa, momento de grande prazer para o sacristão, que só pode ser feliz às custas da desgraça dos outros:

- (...) Ah, Senhor, se fosse verdade. Aqueles roubos todos tinham sido coisa de quadrilha bem organizada, mas haviam de ter tido auxílio... Gente que soubesse onde estavam as coisas, as chaves... Pedro tinha ouvido em milhares de sermões como os santos um dia viam Deus, ou lá que santo fosse, sentiam que era aquilo que buscavam. Ali, naquele instante, de vassoura na mão, agachado perto de um cano entupido, ele teve uma idéia do que seriam aqueles êxtases, aquelas felicidades que não havia palavras que descrevessem. (...) Ele havia de descobrir se era verdade. (...) Olhos fagulhantes, mãos trêmulas de emoção, Pedro fazia esta coisa que só fizera umas três vezes na vida inteira: assobiava baixinho. (MC,79-80)

A motivação do trabalho detetivesco do sacristão é completamente diversa da do detetive clássico, uma vez que não tem nada de seu racionalismo e objetividade. Suas razões são estritamente individuais e não há qualquer preocupação com a verdade em si. Aliás, a verdade do crime coloca-se para Pedro somente como um meio de desmoralização de um inimigo e, portanto, de realização pessoal. E, provavelmente, seu envolvimento emocional seja o maior responsável pelo fracasso da estratégia usada com o objetivo de obter provas.

Seu plano era ir à loja de Delfino e irritá-lo bastante para, no momento exato, obrigá-lo a confessar o crime, mas termina sendo traído pelo ódio:

Mas tinha falado antes do tempo, tinha falado com raiva, tinha aberto o jogo cedo demais, não tinha encaixado a história das fotografias do Passo da Ceia! Ele se imaginara como um promotor terrível, Delfino a seus pés, ele a lhe bradar: "Responda! Responda! (MC,100)

O sacristão não desejava simplesmente desmascará-lo, mas objetivava ter Marta, desejo tão impossível quanto o desvento do crime depois que Juca Vilanova é posto a par de suas ameaças. E se Pedro parecia concorrer em pé de igualdade com Delfino, com Juca, ele não tem qualquer chance, é facilmente afastado de Congonhas, ameaçado de ser entregue à polícia pela morte de Lola Boba. O colecionador havia conseguido a ficha completa de Pedro e sabia, inclusive, de detalhes a respeito do crime, de modo que alguns minutos de conversa são suficientes para a resolução do problema:

Com muito maior eficiência do que a simples força moral de padre Estêvão, seu Juca Vilanova tinha anulado o Pedro Sacristão. (MC,153)

Do mesmo modo que na narrativa de Rubem Fonseca, vemos o poder do capital prevalecer sobre a verdade dos fatos, Juca transmuta-se num detetive, que, de forma aparentemente fácil, detém todas as informações necessárias para colocar as pessoas sob seu controle e manipulá-las do modo como lhe aprouver. Por trás do colecionador, certamente existe um grande capitalista e um homem politicamente respeitado, como o era Lima Prado. Só que enquanto Juca tem como hobby colecionar objetos de arte roubados, o cabeça da organização criminosa de A grande arte distraí-se esganando prostitutas e escrevendo após o crime a letra P em seus rostos.

Com o afastamento do sacristão, a verdade sobre o crime

é rechaçada, e o caminho para a realização do roubo da estátua do Judas fica desimpedido. Entretanto, como acontece na maioria das narrativas de Bariani Ortêncio, o mal é vencido em A madona de cedro, não só pelo amor que Delfino tem pela esposa, mas também pelo sentimento religioso que termina por desestruturá-lo, quando se dá conta da gravidade do fato de ter sido carregado em procissão no esquife do Senhor. E, quanto ao livro de Rubem Fonseca, apesar do tom pessimista que se configura no final da narrativa, não se pode ignorar que Lima Prado se suicida, prova de que o universo demoníaco não se encontra tão bem fundamentado quanto quer nos parecer.

Da mesma maneira que rejeitamos a rigidez com que as instâncias do bem e do mal são colocadas em grande parte das narrativas triviais, não podemos aceitar como absoluta a primazia do mal, mesmo numa sociedade como a nossa, que parece, por si mesma, gerar o crime, originar-se no crime e conduzir a ele.¹⁶

A presença do elemento religioso no romance de Callado vem justamente contradizer o universo criminoso, colocando-se de três forma distintas. Primeiro, com a experiência do salto para a fé, vivida por Delfino. Segundo, com a estranha relação que existe entre Juca Vilanova e a estátua do Judas, de que decorre a "maldição" de Adriano, após ter fotografado a estátua. Quando aparece, treze anos depois da visita à Capela da Ceia, é outra pessoa: velho, de cabelo ralo e branco, magro, encolhido, pele ressequida e escura, privado do prazer de viver e da confiança em si mesmo. Quanto a Juca, parecia a vida depender da estátua "maléfica". E só quando Delfino re-

¹⁶Cf. MANDEL, E. (1988), p.212.

conhece em seu Juca a figura de Judas Iscariotes é que entra em verdadeira comunhão com Deus. Terceiro, o questionamento de padre Estêvão sobre seu papel social como membro da Igreja Católica, começo de uma discussão que vai ser melhor trabalhada em Quarup.

4.3. A possibilidade da libertação

A despeito da forma clara com que o controle eclesiástico sobre o indivíduo manifesta-se na obra de Callado, o que se pretende é reconhecer a importância da religiosidade, do que combatê-la, tanto do ponto de vista individual como também do ponto de vista social.

Vimos como Delfino é levado à compreensão da experiência religiosa, que, embora tenha ocorrido em consequência de um ritual um tanto irracional, ou talvez justamente por isso — "os mais bárbaros ritos ou os mais bizarros, os mais estranhos mitos traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto, seja individual, seja social da vida" ¹⁷ —, termina por revolucionar sua interioridade e visão de mundo. Antes do carregamento da cruz, Delfino era apenas um fantoche, dividido entre os instintos bestiais e a razão dominada pelos dogmas do catolicismo, entre o animal interior e o monstro metafísico. O simples fato de renunciar à prática do mal já se apresenta como afirmação do bem e, ao mesmo tempo, de Deus, uma vez que "a moral atesta uma origem divina, que nos ultrapassa. Ninguém lhe pode dar uma base sólida, excluindo positivamente Deus, fundamento supremo dos valores e da obri-

¹⁷ DURKHEIM, E. (1978), p.206.

ção".¹⁸ Mas Delfino submete-se ao sacrifício e afirma sua humanidade com o socorro de Deus, ou seja, abre-se à graça divina, libertando-se do que nele queria a besta.¹⁹

Neste sentido, diríamos tratar-se de um herói problemático, descrito por Lukács, uma vez que é capaz de abrir mão de sentimentos mesquinhos como ganância, orgulho, medo e falsa integridade, além de ultrapassar esta postura que o típico representante das camadas médias assume frente aos dogmas cristãos.

Mesmo figurando entre os romances de pensamento católico da década de 50, A madona de cedro antecipa aspectos do romance político de 60, no que se refere à mudança radical da Igreja, ocorrida entre 59 e 63. Os questionamentos de padre Estêvão, demonstrados em toda a narrativa, terminam por levá-lo à decisão de abandonar a vida de sacerdote tradicional e assumir a bandeira das minorias oprimidas.

Aos anos 60, padre Estêvão já não tinha estímulo para continuar vivendo, e nem mesmo a idéia da morte o desafiava, era-lhe antes repugnante saber que morreiria em uma Igreja, lugar onde cultivara suas frustrações e, de certa forma, simbolizava seu conformismo:

Sempre tinha tido a convicção de que Deus não tolerava indiferença. Pecado era melhor que desinteresse, crime melhor do que tédio. Isso de tanto faz como tanto fez era pecar diretamente contra o Espírito Santo. E ele agora tinha indiferença pela morte, que, afinal de contas, é a coroa que se põe na cabeça da vida, a própria solução de tu-

¹⁸ ETCHEVERRY, A. (1975), p.246.

¹⁹ Cf. MALRAUX, A. Citado por ETCHEVERRY, A. (1975), p.234.

do. Grandes iras e torvas desobediências podem levar a gente a se chamuscar no próprio fogaréu do inferno, mas engendram em si mesmas os grandes remorsos que sacodem as criaturas como os vendavais sacodem as árvores na floresta, e há qualquer coisa de grande em precisar um cristão de ser sacudido pela cólera de Deus para não se perder de todo no furioso nada da danação sem remédio. E agora ele estava chegando ao momento em que não tinha mais vontade de pecar. (MC,44)

Não ter vontade de pecar, era para ele, o atestado do sem-sentido da vida, já que a luta contra os desejos materiais era o que o impelia para o futuro. Maior fracasso, no entanto, era o fato de não haver realizado seu ardor missionário. Decidir realizá-lo implicaria abrir mão do pequeno mundo de "padrezinho burocratizado" e aventurar-se em busca de um ideal de solidariedade humana — ideal que ele alimenta por anos e anos e não concretiza em função do apego ao conforto, à procrastinação, à luxúria, que, agora, com 60 anos, já não têm qualquer significado:

Ele deixava escoar-se por entre os dedos, como água, uma vida inteira, sem realizar o único plano que teria podido elevá-lo aos olhos de Deus e aos seus próprios olhos. (MC,91)

Qualquer decisão das pessoas que o cercavam fazia-o lembrar de suas omissões, de sua covardia, tornando-o ainda mais consciente de sua inferioridade em relação a elas. Quando, no entanto, vislumbra Delfino movendo-se no esquife, uma reviravolta se processa em seu espírito. Mesmo depois de saber tratar-se de alguém que lá se escondera, o padre sente sua fé reavivar-se e ouve inclusive uma voz que diz:

"Estêvão, Estêvão, tua fé renasce um instante quando um homem se finge de Deus morto. Que fizes-

te em tua vida inteira de teu Deus vivo?" (MC,208)

Sentindo-se outra pessoa, mais jovem e forte, decide realizar o sonho de toda sua vida, ir para uma missão que catequize os índios. Prepara-se para uma vida humilde e sem conforto:

Mas sempre há de haver uma oportunidade de cozinheiro numa expedição de verdade ou necessidade de levar numa sortida perigosa um padre velho e sem uso definido mas que possa absolver num instante de morte os pecados leves de algum herói de verdade. (MC,209)

Assim como Delfino aceita a penitência de carregar a cruz, padre Estêvão enfrenta o desafio de sair do ventre da baleia, deixando, ambos, de ser personagens unidimensionais. O que engrandece as duas personagens é não apenas a experiência trágica de cada um, mas também sua alteração substancial, ao contrário do que ocorre com os heróis das narrativas triviais, que também atravessam dificuldades, mas permanecem externas a elas, isto é, não se modificam essencialmente.²⁰ Deste modo, no final da narrativa, não existe uma restauração da situação inicial, como no romance policial puro, mas uma superação de sentimentos baixos, e, de forma mais heróica, no caso de Delfino, haja vista a verdade ter-lhe sido revelada por meio da dor e da humilhação.

Um outro nível de leitura existente na obra de Callado é o intertextual. Além das narrativas policiais, A madona de cedro remete-nos também à narrativa das Escrituras Sagradas, pela semelhança da experiência de Delfino com a de Cristo, analogia que suscita, ao mesmo tempo, várias antinomias. Nes-

²⁰KOTHE, F. R. (1985), p.15.

te, como também no primeiro caso, diríamos tratar-se de "paródia", pelo fato de não se sustentar apenas como negação do texto bíblico, mas principalmente por recriá-la de tal forma que ela se torna independente.

O protagonista de A madona de cedro não tem nada de um Iluminado, nem em poderes e nem em ideais. Muito pelo contrário, é um representante típico da classe média baixa, que vende objetos de pedra-sabão e leva uma vida bastante precária, tanto material quanto espiritualmente. O roubo da madona de cedro é o elemento que impulsiona a personagem para além da simplicidade característica dos homens comuns e desperta a ambigüidade de sua alma. Mesmo este despertar está longe de se equiparar à vida de Cristo, mas a relação é óbvia no que se refere ao carregamento da cruz por toda cidade, tendo como ponto de chegada o alto de um morro.

Há ainda a figura de Judas Iscariotes, representada por Juca Vilanova, que, indiretamente, é responsável pelo martírio de Delfino e, ao mesmo tempo, por seu esfacelamento, que o desperta da mediocridade cotidiana e obriga-o a optar entre o bem e o mal. Sua escolha implica não apenas a negação de instintos desumanos, presentes em seu próprio ser, mas também a superação do poder do capital, encarnado em Juca.

Se, na narrativa sagrada, Judas recebe as 30 moedas de prata para trair Cristo, aqui, Juca paga para que Delfino se traia a si próprio, ao rejeitar sua dimensão humana. Todavia, a conversa com o padre, seguida da confissão, concretiza a derrota de Vilanova, e a penitência seria como um coroamento de sua atitude, pois do mesmo modo que o desnuda perante os outros homens, veste-o da grandeza de se reconhecer e de se mostrar humano. Soma-se a este desvelamento axiológico o fato

de ele ter se desvencilhado do mal e, mais que isso, de ter se posicionado frente aos fatos de forma consciente.

Sob uma outra ótica, Judas aproxima-se também de Delfino, visto que comete uma injustiça e arrepende-se, quando decide devolver o dinheiro recebido e enforcar-se. Assim, tanto o espírito suicida deste quanto o espírito de sacrifício daquele estariam no mesmo plano, por terem um caráter punitivo.

Nem mesmo Juca Vilanova tem a unidimensionalidade dos anti-heróis das narrativas triviais, embora não se possa compará-lo com as outras personagens em termos de virtude. Não obstante se mostrar uma pessoa religiosa e sofrer de uma doença respiratória aparentemente crônica, nada o dissuade de satisfazer suas vontades mesquinhas, em oposição a Adriano, que se desilude com os prazeres da vida e perde muito de seu egoísmo:

Preocupava-o o mistério das outras vidas. O que é que tangia as pessoas para frente? Que interesse podia ter em viver um gari? E um garçom de botequim do Engenho de Dentro? E uma mulher da vida em Aragarças? A pequeníssima percentagem de suicídios em relação às catadupas de pessoas vivas no mundo inteiro parecia-lhe incompreensível. Os homens tinham mesmo casca grossa! O caso dele era naturalmente diferente. Sua vida tinha sido das mais interessantes, das mais agitadas e alegres até o roubo da Semana Santa. Ali o que ele devia ter feito, e o que ainda dizia a si mesmo que devia fazer, era deixar o serviço de seu Juca Vilanova. Tudo tinha seus limites e certas coisas a gente não devia fazer. (MC,107-108)

Acreditamos ser justamente esta insistência em se colocar a serviço do mal e em afirmar sua superioridade o que o impede de ter uma voz autônoma na narrativa, como acontece

com Delfino, Marta, padre Estêvão, Pedro Sacristão e Adriano. Esta autonomia caracteriza-se pelo emprego do estilo indireto livre e do monólogo interior, ocasionando uma variação do ponto de vista, que vai se adaptando às diferentes personagens.

Por outro lado, Juca aproxima-se do detetive da narrativa policial clássica por mostrar-se inantigível pelos fatos, ou seja, por colocar-se acima deles e das outras personagens; daí a razão de sua consciência não penetrável.

Cumprido dizer que se trata de duas evidências aparentemente contraditórias, mas que, a rigor, são convergentes, pois as forças demoníacas são tão poderosas e transcendentemente quanto as forças divinas. Enquanto um Sherlock Holmes assume a posição destas, Juca estaria de mãos dadas com aquelas, com a diferença que, no final da narrativa de Callado, o vilão desce das alturas e é divinamente derrotado pelas forças do bem, travestidas na figura de Delfino, a despeito da forma essencialmente humana com que seu perfil é traçado no romance — deixando-nos por concluir que apenas os homens virtuosos têm o poder de expressão e são capazes de se ultrapassar, na medida em que recusam a própria mediocridade.

CONCLUSÃO

"O séc. XIX foi dominado pelo dinheiro e, negá-lo, seria ignorar a obra capital de Balzac. O séc. XX é o da violência e da morte e justamente o reflexo disso vamos encontrar no romance policial de nossos dias"¹. Tanto esta afirmação de José Dupuy é verdade, quanto o é também o fato de a maioria das obras de ficção policial não se colocar como questionadora desta realidade. Isto acontece em função de a criminalidade, apesar de seu caráter absurdo, já se ter incorporado ao cotidiano dos que vivem no reino do capital.

Os crimes já fazem parte do conhecimento que nos permite viver de modo mecânico: não se encaram como anormais as inúmeras restrições individuais e cuidados que se devem ter a fim de evitar a violência, a exploração sistemática da criminalidade pelos meios de comunicação de massa e pela literatura trivial, a desigualdade, a submissão, o autoritarismo, a competição sem limites, a ausência de fraternidade entre os homens, a mentira, o ódio, a insensibilidade moral, enfim, o desequilíbrio social e individual.

Os fatores desencadeadores da violência são, de um lado, a miséria, que responde pelos crimes tradicionais e, de outro, a riqueza, gerando o crime organizado altamente sofisticado. Isto significa dizer que há uma causa maior, que condiciona este mundo hostil, ou melhor, uma sociedade que se estrutura sob a lógica do capital e se sustenta pelos mitos da

¹DUPUY, J. Citada por LORIOT, N. (1974).

igualdade, da liberdade, da oportunidade e da prosperidade, quando, na verdade, favorece a crescente concentração e centralização da riqueza e do poder.

A negatividade que norteia o processo de desenvolvimento do capital passa a fazer parte da personalidade dos indivíduos, "o capital divide os homens entre si e torna-os estranhos e agressivos com o próprio mundo em que vivem"², de forma que para reverter este quadro é preciso que se coloque, ao lado da questão econômica, a questão ética, que é "o cerne de toda a política"³ e o grande desafio dos que buscam transformar utopias em realidade.

Desta utopia fazem parte os grandes escritores, e só a literatura que não esteja sob o jugo do capital e que se recusa a fazer seu jogo pode tornar-se grande e sobreviver. Não basta denunciar a violência, mas propor caminhos para se recuperar a solidariedade entre os homens, o que implica substituir a ordem do capital por uma ordem mais humana e justa.

Sob esta ótica, não podemos deixar de reconhecer o mérito de autores como os que escolhemos, pois que se aventuram num campo já conquistado pela indústria cultural e rompem com as regras de seus produtos, preservando suas obras da trivialidade e colocando-as entre as grandes narrativas contemporâneas.

A nosso ver, esta é uma maneira bastante radical de se contrapor à literatura de baixo valor cultural, porque o que se procura fazer é reestruturar o romance policial de forma a revolucionar a apreensão da temática criminal e desvelar o

²SOUZA, H. J. (1987), p.99.

³Idem, citado por GONTIJO, R. (1988), p.20.

caráter absurdo da criminalidade e da violência. Em outras palavras, aproveita-se o que existe de positivo, que é seu alcance popular, valendo-se de temas que conquistaram as massas, e anula-se o que há de negativo: o descompromisso com o ser humano concreto, socialmente determinado.

Vivendo numa época dita pós-moderna, cientificamente alicerçada pela tecnologia, individualmente marcada pelo consumo, filosoficamente, pelo niilismo, socialmente, pelos movimentos das minorias, religiosamente, pela morte de Deus, e artisticamente caracterizada pela frivolidade, pelo humor e pelas formas gastas, enfim numa época em que ninguém pode precisar se é de decadência ou de renascimento,⁴ só podemos esperar dos "apocalípticos" uma intervenção concreta no processo cultural, ou seja, uma ação no sentido de tapar o fosso entre arte e realidade que a estética moderna cavou, a fim de que se possa vislumbrar a salvação de ambas.

Talvez ainda não seja tarde para se destruir o Super-homem típico da cultura de massa contemporânea, juntamente com o Super-homem proposto pelo crítico apocalíptico, que desconfia de qualquer ação que possa modificar a ordem das coisas,⁵ e ainda possamos contribuir para a formação de Homens conscientes, capazes de produzir, de se desenvolver e de se realizar.

O momento é de agir, de reagir, de nos colocarmos contra o uso sistemático das massas para fins de lucro e contra "esta forma de poder intelectual capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer a-

⁴Cf. SANTOS, J. F. (1988)

⁵Cf. ECO, U. (1987), p.10.

ventura autoritária"⁶.

Os quatro autores escolhidos como corpus de nosso estudo já provaram sua disposição para valorizar as potencialidades da indústria cultural, porque todos já produziram obras posteriores que deram continuidade às propostas das aqui analisadas, como Bufo & Spallanzani e Vastas emoções e pensamentos imperfeitos de Rubem Fonseca, Jogos da madrugada de Esdras do Nascimento, Estórias de crimes e do detetive Waldir Lopes, de Bariani Ortêncio, e várias obras de Antônio Callado, tendo a última, Memórias de Aldenham House, sido lançada recentemente.

As trajetórias são variadas, mas a ruptura deve mesmo se concretizar em todos os níveis: filosófico, religioso, lingüístico, narracional, estrutural, político, econômico, social, ético, a fim de não se cair no mesmo esquematismo das narrativas triviais.

Umberto Eco é um dos grandes nomes desta política de intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa, atuando não apenas como teórico, mas também como crítico e romancista. Atingiu grande sucesso internacional com as obras O nome da rosa e O pêndulo de Foulcault ambas tendo por base histórias policiais. No primeiro, várias histórias configuram-se a partir do enigma criminal, todas girando em torno da estrutura da conjectura.

Também as narrativas que estudamos desdobraram-se em outros mistérios que não simplesmente o do crime: míticos, morais, científicos, sobrenaturais e religiosos, sendo que a abordagem do mal vai desde sua concepção como enfermidade so-

⁶Idem, p.37.

cial até sua manifestação mais individual. Os romances de Esdras e Rubem Fonseca apresentam um grau maior de complexidade temática e formal maior do que as narrativas de Bariani Ortêncio e Callado, pela própria contextualização espacial de suas tramas, respectivamente Brasília e Rio de Janeiro. É evidente que no espaço urbano da grande cidade, os conflitos são muito mais intensos, e o mal parece muito mais difícil de ser combatido. Daí a sensação de desencanto e frustração que se sobressai nas duas obras, ao passo que, nas outras três, os enigmas são desvendados, os erros são punidos. Nestas, porém, as punições atuam no sentido de modificação da interioridade das personagens, em resposta aos conflitos que em suas almas se estabelecem, ao se colocarem diante do mal e do bem, exigindo-lhes a ação, como única maneira de vencerem as contradições.

Quanto à posição dos quatro escritores, não nos resta dúvida de que optaram por participar da luta que fará o homem reencontrar um caminho mais justo e lutar por uma sociedade, em que o universo criminoso se restrinja ao que a narrativa policial clássica construiu, ou seja, que o comportamento criminoso possa ser explicado como condutas anormais de alguns indivíduos e que possamos contar com profissionais competentes para a identificação e recuperação de tais indivíduos.

Para tanto, é preciso que muitos mitos sejam destruídos, e no que concerne às comunidades culturais, não há melhor caminho do que começar pelos mitos criados pela ideologia da indústria cultural, permitindo o acesso das massas a níveis mais altos de cultura.

BIBLIOGRAFIA

I. Autores analisados

1. CALLADO, Antônio. A madona de cedro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
2. FONSECA, Rubem. A grande arte. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.
3. NASCIMENTO, Esdras do. O ventre da baleia. Rio de Janeiro, Nórdica, 1980.
4. ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. Dr. Libério — o homem duplo. São Paulo, Edições MM, 1975.
5. ----- . Morte sob encomenda. In:---. Morte sob encomenda. São Paulo, Edições MM, 1974, p.97-217.

II. Sobre a ficção dos quatro autores

1. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1974.
2. BOTELHO, Wolney. Exercício de solidão. Estado de Minas. Belo Horizonte, 16/09/81.
3. COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: (o caso Rubem Fonseca). Rio de Janeiro, Cátedra, 1979.
4. CUNHA, Paulo. O romance de Brasília. Semanário José. Brasília, 26/07 a 01/08/80.
5. FERNANDES, José. Ficção científica e literariedade. CADERNOS DE PESQUISA DO ICHL: série literatura goiana. Universidade Federal de Goiás, 2:4-28, 1987.
6. GOMES, Danilo. Esdras do Nascimento, um escritor que se profissionaliza. In:---. Escritores brasileiros ao vivo. Belo Horizonte, Comunicação, 1979, p.25-30.
7. GOMES, Duílio. Bye bye Brasília. Estado de Minas. Belo Horizonte, 23/08/80.

8. JOSEF, Bella. Rubem fonseca e seu universo. In:---. O jogo mágico. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p.62-64.
9. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Um escritor exemplar? In: ZILIO, Carlos et alli. O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas & literatura. São Paulo, Brasiliense, 1983.
10. LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. In:---. Fronteiras imaginárias. Rio de Janeiro, Cátedra - MEC, 1971, p.115-125.
11. MEDINA, Cremilda de Araújo. Um navegador que se descobre na ficção. In:---. A posse da terra: (escritor brasileiro hoje). Lisboa, Imprensa Nacional, 1985, p.427-433.
12. NASCIMENTO, Esdras. Breve memória sobre Brasília e "O Ventre da Baleia". A tarde. Salvador, 31/08/80.
13. ----- . Aventuras dentro do ventre da baleia ou o desabafo de um escritor. Estado de Minas. Belo Horizonte, 04/09/80.
14. NOLASCO-FERREIRA, Sônia. A solidão em Brasília: céu azul e dias iguais. O Globo. Rio de Janeiro, 03/09/80.
15. PÓLVORA, Hélio. Rubem Fonseca. In:---. A força da ficção. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p.41-45.
16. REBELO, Gilson. O romance de Brasília, por Esdras do Nascimento. Estado de São Paulo. São Paulo, 13/10/80.
17. RÓNAI, Cora. Nave espacial. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro.

III. Sobre o romance policial

1. ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. O mundo emocionante do romance policial. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
2. BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In:---. Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Universidade de Brasília, 1985, p.31-40.
3. GRAMSCI, Antonio. Sobre o romance policial. In:---. Obras escolhidas. Trad. Manuel Cruz. São Paulo, Martins Fontes, 1978, p.383-387.

4. KOTHE, Flávio R. Introdução à teoria da literatura. Curso ministrado no Curso de Pós-Graduação em Letras, no 1º semestre de 1987, na Universidade Federal de Goiás.
5. LA FARGE, Christopher. Mickey Spillane e o seu sangrento martelo. In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning, org. Cultura de massa. São Paulo, Cultrix, 1973, p.209-219.
6. LINS, Álvaro. No mundo do romance policial. In:---. O relógio e o quadrante. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
7. MANDEL, Ernest. Delícias do crime: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo, Busca Vida, 1988.
8. ORWELL, George. Raffles e a srta. Blandish. In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning, org. Cultura de massa. São Paulo, Cultrix, 1973, p.184-195.
9. PÓLVORA, Hélio. Réquiem e permanência do romance policial. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro /s.d./ (Suplemento da revista do livro, 41).
10. REIMÃO, Sandra Lúcia. O que é romance policial. São Paulo, Brasiliense, 1983.
11. ROLO, Charles J. Simenon e Spillane: a metafísica do assassinio para milhões. In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning, org. Cultura de massa. São Paulo, Cultrix, 1973.
12. SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
13. TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In:---. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.93-104.
14. WELLERSHOFF, Dieter. Desrealización efímera: acerca de la teoría de la novela policíaca. In:---. Literatura y principio del placer. Trad. Fausto Excurra, Madrid, Punto Omega, 1976, p.77-132.
15. WILSON, Edmund. Quem quer saber quem matou Roger Ackroyd? In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning, org. Cultura de massa. São Paulo Cultrix, 1973, p.178-183.

IV. Geral

1. ADORNO, Theodor W. Notas de literatura. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
2. ----- . Teoria estética. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, /s.d/.
3. ALBERONI, Francesco. Enamoramento e amor. Trad. Ary Gonzalez Galvão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
4. ----- . O erotismo. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
5. ALVES, Rubem. Filosofia da ciência: Introdução ao jogo e suas regras. São Paulo, Brasiliense, 1981.
6. ----- . O que é religião. São Paulo, Abril Cultural/ Brasiliense, 1984.
7. ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: Introdução à filosofia. São Paulo, Moderna, 1989.
8. BADINTER, Elisabeth. Um é o outro. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
9. BARBOSA, Júlio César Tadeu. O que é justiça. São Paulo, Brasiliense, 1985.
10. BARROS, José Manoel de Aguiar. Mais uma vez: a utilização político-ideológica da delinquência. In: Revista quadrimestral de ciências da educação. São Paulo, Cortez Editora/ Autores Associados, 6:5-18, 1980.
11. BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.
12. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1986.
13. BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
14. BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo, Ave Maria, 1981.
15. BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

16. BOSI, Ecléa. Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias. Petrópolis, Vozes, 1986.
17. BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo. São Paulo, Brasiliense, 1984.
18. BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega I. Petrópolis, Vozes, 1986.
19. ----- . Mitologia grega II. Petrópolis, Vozes, 1987.
20. ----- . Mitologia grega III. Petrópolis, Vozes, 1987.
21. CALLADO, Antônio. Quarup. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
22. CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Trad. Urbano T. Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa, Livros do Brasil, /s.d./.
23. CASSORLA, Roosevelt M. S. O que é suicídio. São Paulo, Abril Cultural/Brasiliense, 1985.
24. CATÃO, Francisco. O que é teologia da libertação. São Paulo, Brasiliense, 1989.
25. CECHINATO, Pe. Luiz. Puebla ao alcance de todos. Petrópolis, Vozes, 1982.
26. CHAUI, Marilena. O que é ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1986.
27. COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo, Brasiliense, 1986.
28. COMMELIN, P. Mitologia grega e romana. Rio de Janeiro, Ediouro, /s.d/.
29. CORTÁZAR, Julio. O jogo da amarelinha. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro, Civilização, 1982.
30. COUTINHO, Carlos Nelson, org. Realismo & anti-realismo na literatura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
31. COUTINHO, Eduardo F. A busca de um discurso "síntese" na narrativa contemporânea da América Latina. In: SOUZA, Eneida M. de & PINTO, Júlio C. M., org. 1º e 2º simpósios de literatura comparada: anais. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas, 1987, 1.v.
32. DORNELLES, João Ricardo W. O que é crime. São Paulo, Brasiliense, 1988.

33. DOSTOIEVSKI, Fiódor M. Crime e castigo. Trad. Luiz Cláudio de Castro. Rio de Janeiro, Tecnoprint, /s.d/.
34. DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. O que é realidade. São Paulo, Brasiliense, 1988.
35. DURKHEIM, Emile. As formas elementares da vida religiosa. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. In: Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.205-245.
36. ----- . O suicídio. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. In: Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.165-202.
37. ECO, Umberto. Obra aberta. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.
38. ----- . O nome da rosa. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
39. ----- . Pós-escrito a O nome da rosa. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
40. ----- . Apocalípticos e integrados. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspeciva, 1987.
41. ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
42. ETCHEVERRY, Auguste. O conflito actual dos humanismos. Trad. M. Pinto dos Santos. Porto, Tavares Martins, 1975.
43. FEIJÓ, Marin Cezar. O que é política cultural. São Paulo, Brasiliense, 1985.
44. FERREIRA, Virgílio & SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. Lisboa, Presença, 1978.
45. FONSECA, Rubem. Bufo & Spallanzani. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
46. ----- . Vastas emoções e pensamentos imperfeitos. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
47. FREIRE, Roberto & BRITO, Fausto. Utopia e paixão: a política do cotidiano. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
48. FREITAG, Bárbara. A teoria crítica ontem e hoje. São Paulo, Brasiliense, 1986.

49. GOLDMANN, Lucien. Sociologia do romance. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
50. GONTIJO, Ricardo. Sem vergonha da utopia: conversas com Betinho. Petrópolis, Vozes, 1988.
51. GRAMSCI, Antonio. Problemas culturais. In:---. Obras escolhidas. Trad. Manuel Cruz. São Paulo, Martins Fontes, 1978.
52. GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
53. GUSDORF, Georges. A agonia da nossa civilização. Trad. Homero Silveira. São Paulo, Convívio, 1978.
54. HEIDEGGER, M. Sobre o humanismo. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
55. HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In:---. Dialética do esclarecimento. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 113-156.
56. JAMESON, Fredric. Marxismo e forma. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985.
57. JAPIASSU, H. O mito da neutralidade científica. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
58. KIERKEGAARD, Soren. Temor e tremor. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro, Tecnoprint, /s.d./.
59. KONDER, Leandro. Walter Benjamin: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro, Campus, 1988.
60. ----- . Os marxistas e a arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
61. KOTHE, Flávio R. Literatura e sistemas intersemióticos, São Paulo, Cortez/Autores Associados, 1981.
62. -----,org. Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo, Ática, 1985.
63. ----- . O herói. São Paulo, Ática, 1985.
64. ----- . A alegoria. São Paulo, Ática, 1986.

65. ----- . Literatura comparada. Curso ministrado no Curso de Pós-Graduação em Letras, no 2º semestre de 1987, na Universidade Federal de Goiás.
66. LEBRUN, Gérard. O que é poder. Trad. Renato Janine Ribeiro e Sílvia Maria Lara Ribeiro. São Paulo, Abril Cultural/Brasiliense, 1984.
67. LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
68. LUCAS, Fábio. Compromisso literário. Rio de Janeiro, São José, 1964.
69. ----- . A face invisível. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973.
70. ----- . O caráter social da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
71. ----- . O caráter social da ficção no Brasil. São Paulo, Ática, 1985.
72. LUKÁCS, Georg. Introdução a uma estética marxista. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
73. LYRA, Pedro. Literatura e ideologia: ensaios de sociologia da arte. Petrópolis, Vozes, 1979.
74. ----- . O real no poético. Rio de Janeiro, Cátedra, 1980.
75. MARCUSE, Herbert. Eros e civilização. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Guanabara, /s.d./.
76. ----- . A ideologia da sociedade industrial. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
77. MARINS, José et alli. De Medellín a Puebla. São Paulo, Paulinas, 1979.
78. MENDILOW, A. A. O tempo e o romance. Trad. Flávio Wolf, Porto Alegre, Globo, 1972.
79. MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
80. MILLS, James. The speak up interview. Speak up. Rio de Janeiro, Globo, 16:4-5, 1988.
81. MORAIS, Regis de. Dostoievski: o operário dos destinos. São Paulo, Brasiliense, 1982.

82. NASCIMENTO, Esdras do. As surpresas da Paixão. Rio de Janeiro, Nórdica, 1986.
83. ----- . Variante Gotemburgo. Rio de Janeiro, Nórdica, 1977.
84. ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. Morte sob encomenda. São Paulo, Edições MM, 1974.
85. PATAI, Raphael. O mito e o homem moderno. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, /s.d./.
86. PAULO NETTO, José, org. Lukács. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Ática, 1981.
87. POUILLON, Jean. O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1974.
88. ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. Trad. T. C. Netto. São Paulo, Documentos, 1969.
89. ROCHA, Everardo P. G. O que é mito. São Paulo, Brasiliense, 1988.
90. ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning, org. Cultura de massa. São Paulo, Cultrix, 1973.
91. ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.
92. SADER, Eder, org. Mao Tse-Tung. Trad. Eder Sader. São Paulo, Ática, 1982.
93. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo, Ática, 1985.
94. ----- . O canibalismo amoroso. São Paulo, Brasiliense, 1985.
95. SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo, Brasiliense, 1988.
95. SARTRE, Jean-Paul. Com a morte na alma. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
96. ----- . Idade da razão. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
97. ----- . Sursis. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
98. SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Trad. Heraldo Barbury. Rio de Janeiro, Tecno-print, /s.d./.

99. SODRÉ, Muniz. A ficção do tempo. Petrópolis, Vozes, 1973.
100. ----- . Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
101. ----- . Best-seller: a literatura de mercado. São Paulo, Ática, 1985.
102. SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história de cultura brasileira. São Paulo, Difel, 1985.
103. SÓFOCLES. Antígone. Ajax. Rei Édipo. Lisboa, Editorial Verbo, /s.d./.
104. SOUZA, Herbert José de. Construir a utopia: proposta de democracia. Petrópolis, Vozes, 1987.
105. SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-moderno. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Menezes. São Paulo, Nobel, 1986.
106. TACCA, Oscar. As vozes do romance. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Almedina, 1983.
107. TAVARES, Bráulio. O que é ficção científica. São Paulo, Brasiliense, 1986.
108. TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975.
109. VALLS, Álvaro, L. M. O que é ética. São Paulo, Brasiliense, 1989.
110. VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. As idéias estéticas de Marx. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
111. VELHO, Gilberto, org. Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1971.
112. WISSENBACH, Vicente. Carta do Editor. Brasília, 25 anos. São Paulo, Companhia Lithographica, abril de 1987.
113. WOLFF, Janet. A produção social da arte. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

V. Narrativas policiais

1. CHANDLER, Raymond. A irmãzinha. Trad. Eli A. D. Silveira. São Paulo, Brasiliense, 1985.

2. ----- . Adeus, minha namorada. Trad. Newton Goldman. São Paulo, Brasiliense, 1986.
3. CHRISTIE, Agatha. O homem de terno marron. Trad. Maria Antonietta Brand Correa. São Paulo, Ed. das Américas, 1966.
4. ----- . O mistério do trem azul. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
5. ----- . O assassinato de Roger Acroyd. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre, Globo, 1975.
6. ----- . O natal de Poirot. Trad. Vânia de Almeida Sakh. Rio de Janeiro, 1979.
7. ----- . Um gato entre os pombos. Trad. Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro, 1980.
8. CONDÉ, João, Coord. O mistério dos M M M. Rio de Janeiro. Tecnoprint, /s.d./
9. DOYLE, Conan Arthur. Um estudo em vermelho. Trad. Hamilcar Garcia. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
10. ----- . O signo dos quatro. Trad. Hamilcar Garcia. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
11. ----- . Aventuras de Sherlock Holmes. Trad. Carlos Chaves. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
12. ----- . Memórias de Sherlock Holmes. Trad. Joaquim Machado. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
13. ----- . O cão dos Baskervilles. Trad. Lígia Junqueira. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
14. ----- . Histórias de Sherlock Holmes. Trad. Agenor Soares de Moura. São Paulo, Melhoramentos, /s.d./.
15. HAMMETT, Dashiell. O falcão maltês. Trad. Candida Villalva. São Paulo, Brasiliense, 1987.
16. ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. Estórias de crimes e do Detetive Waldir Lopes. São Paulo, Ática, 1980.
17. POE, Edgar Allan. Os crimes da rua Morgue. In:---. Histórias extraordinárias. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1981, p.109-150.
18. ----- . O mistério de Maria Roget. In:---. Histórias extraordinárias. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1981, p.151-208.

19. ----- . A carta roubada. In:---. Histórias extraordinárias. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1981, p.209-232.
20. SIMENON, Georges. O amigo de Maigret. Trad. Maria Coralina de Souza Queiroz. São Paulo, Best-seller, 1960.
21. ----- . Maigret e o juiz. Trad. Cidália de Brito. Lisboa, Bertrand, /s.d./.
22. ----- . O revólver de Maigret. Trad. Antonio Barahona da Fonseca. Lisboa, Bertrand, /s.d./.
23. ----- . A cólera de Maigret. Trad. Sérgio Pereira da Silva. Lisboa, Bertrand, /s.d./.
24. WALLACE, Edgar. O círculo vermelho. Trad. Darcy Azambuja. Porto Alegre, Globo, 1939.

VI. Dicionários consultados

1. AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. Dicionário analógico da Língua Portuguesa. Brasília, Coordenada. /s.d./.
2. COSTA, Agenor. Dicionário de sinônimos e locuções da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro - São Paulo, Fundo de Cultura, 1967.
3. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, /s.d./.
4. SPALDING, Tassilo Orpheu. Dicionário de mitologia greco-latina. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.

RESUMO

PESSOA, Rosane Rocha. O romance de mistério e o mistério do romance. Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, 1º semestre de 1990.

Este estudo objetiva desvendar os "mistérios" formais e temáticos de cinco narrativas brasileiras que tratam de crime.

Partindo da estrutura da narrativa trivial — característica do romance policial clássico —, verificamos como a trama criminal se estabelece nas cinco narrativas. Constatamos que, além de não seguirem as regras próprias do gênero policial, elas se propõem como questionadoras da realidade criminosa que nos envolve. Trata-se, a nosso ver, da "humanização" de uma temática trivializada, pelo fato de elaborarem a contradição como sua estrutura fundamental. Esta elaboração dialética é que responde pela ampliação da questão criminal, permitindo a abordagem de temas filosóficos, sociais, econômicos, místicos e morais, que dela decorrem naturalmente.

Sob esta ótica, as cinco narrativas apresentam-se em oposição à reificação e à alienação impostas pela indústria cultural.

ABSTRACT

PESSOA, Rosane Rocha. O romance de mistério e o mistério do romance. Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, 1º semestre de 1990.

This study aims to decipher the formal and thematic "mysteries" of five Brazilian narratives which deal with crime.

Begging with the structure of trivial narratives — characteristic of the classical police stories —, it is verified how the criminal intrigue is presented in the five narratives. Besides deviating from the scheme, they question the involving criminal reality. It is, in my view, the "humanization" of a trivial theme because they elaborate on contradiction as its fundamental structure. This dialectic elaboration answers for the amplification of the criminal matter, permitting the approach of philosophical, social, economic, mystic and moral themes.

Under this scope, the five narratives place themselves in opposition to the rheification and alienation imposed by the cultural industry.