UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

EDSON SALVIANO NERY PEREIRA

FANTASMAS QUE INVESTIGAM: NAÇÃO, MASCULINIDADES, VIOLÊNCIA EM *A*
VARANDA DO FRANGIPANI E *O FILHO DA MÃE*
[VERSÃO CORRIGIDA]

SÃO PAULO
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

EDSON SALVIANO NERY PEREIRA

FANTASMAS: DETECÇÃO E MASCULINIDADES EM *A VARANDA DO FRANGIPANI* E
O FILHO DA MÃE

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Estudos
Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa, como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Mário César
Lugarinho

Versão corrigida
De acordo,

Prof. Dr. Mário César Lugarinho

SÃO PAULO

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO:

NERY PEREIRA, Edson Salviano. FANTASMAS QUE INVESTIGAM: nação, masculinidades, violência em *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 29/01/2018

Banca examinadora:

Prof. Dr. _Mário César Lugarinho_____ Instituição: _USP____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. _Adenize Aparecida Franco_____ Instituição: _UNICENTRO____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. _Daviane Moreira e Silva_____ Instituição: _UFG____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. _Kelly Mendes Lima_____ Instituição: _IFSP____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Ao Rafael Henrique Capellini Petreche, um bravo

Ao Leandro Rodrigo Cunha, amor primeiro e encorajador

Ao Edson Pereira, pai – e basta.

A todos os homens que passaram e passam pela minha vida, me constituindo. Dentre eles, destaco: Salviano Nery[in memoriam], João Pedro Alves Lima, Wilson Nery, Valdecir Nery, José dos Santos Filho, Luiz Carlos Silva, Antonio Proença, Armando Motta, Luciano José Santos, Doriedson Azevedo, Heber Luis Silva, Arley Augusto Moreira, Marco Antonio Proença, Antonio Proença Filho, Fábio Mota, Gabriel Wilson Nery, Henrique Nery, Murilo José Nery Santos, Guilherme Imoto, Luciano Imoto, Ricardo Leite Ribeiro, Wanderley Nobrega Monteiro, Erick Mota, Thiago Folador, Sérgio Montes, Fernando Fernandes, Rafael Elias, Mário César Lugarinho, Emerson Cruz Inácio, Thiago Alves Valente, Rodolfo Ramos, Getúlio Gomes Machado, Elito Rodrigues, Alexandre Sobreiro, Carlos Ailton Jr.

À Francisca Nery, dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus que rege a minha fé, protege meu caminho, me dá luz e serenidade para enfrentar as adversidades da vida e me pega no colo quando não mais consigo caminhar. Com a mesma intensidade, a todas outras manifestações de fé e crença, porque acreditar faz acontecer.

À minha mãe, Elizabeth Nery, e à memória sempre viva de meu pai, Edson Pereira. À professora de educação básica do interior do Paraná e ao varredor de rua analfabeto, por terem acreditado neste menino que quis largar tudo e pesquisar. Obrigado por me apoiarem mesmo quando nada daquilo fazia sentido.

À minha irmã, Andrea Juliana Alves, de quem sempre tive uma dedicação extrema e um cuidado sem limites. SEM LIMITES MESMO. Também aos meus sobrinhos, alegria da minha alma e padecimento do meu juízo, por serem tão bagunceiros e vivos.

Às minhas tias, Dirce, Neiva, Neuza, Nirce, Rosecler, por acreditarem em mim e, acima de tudo, por terem feito de mim mais que um sobrinho. Fui filho de várias mães. À Didi, em especial: obrigado pelas leituras no jornal *A folha de Londrina*, minha primeira cartilha.

Às minhas primas, Cheila, Valéria, Kelita, Érica, Janaina, Isabela, Isadora, Lara, pelo cuidado, pelo carinho e pela amizade. Mesmo distante, sei que posso contar com cada uma delas. À Cheila, pedaço da minha alma, agradeço especialmente pela partilha da vida, pelas leituras de Sidney Sheldon a Raduan Nassar e pela compreensão da minha humanidade.

Aos tios e primos, a quem dedico este trabalho, também agradeço pelo amor e respeito de sempre.

Às minhas tantas professoras, desde o Fundamental até o Ensino Médio, por aguentarem aquele tagarela conflituoso em suas aulas. Destaco as professoras de Português Cheila, Regina e Poliana, por incentivarem meu gosto pela literatura.

Aos professores da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), especialmente minha primeira orientadora, Profa. Dra. Vanderléia Oliveira, por quem tenho afeição e gratidão. A todos os professores do Grupo de Pesquisa CRELIT, da UENP, que serviram como modelo de pesquisadores para o jovem aluno da Graduação.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo, pela acolhida, especialmente o professor e amigo Dr. Emerson da Cruz Inácio.

A todas as amigas e amigos, os quais não nomino pois seria preciso um anexo, agradeço a insistência em “gostar de mim apesar de mim”. Destaco os componentes dos grupos 5 mulheres e 1 segredo, Turma da pesada, Bonde do Lugarinho, Valeu Decora, Buraco e Buraquinho; também minhas veteranas e companheiras de pesquisa Juliana Bello, Taysa Silva e Bruna Doná e nosso querido Wanderley Gonçalves, além de tantos outros. À Priscila Melo, irmã que a vida me deu, por toda a dedicação e amizade. Muito obrigado a todos, de Amoreira a São Paulo, do Brasil e do mundo, pela companhia nessa aventura que se chama vida.

Ao meu orientador, Professor Doutor Mário César Lugarinho, que, de forma competente e amistosa, acompanhou e orientou minha pesquisa.

À banca de qualificação, Professoras Doutoras Adenize Franco e Luana Barossi, pela leitura e comentários atentos sobre o meu trabalho.

À banca de arguição, composta pelas Professoras Doutoras Adenize Franco, Daviane Moreira e Silva e Kelly Mendes Lima, pela leitura atenta e comentários instigantes e por acompanhar, de alguma forma, meu trabalho desde minha chegada à Universidade de São Paulo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de fomento à pesquisa que permitiu o desenvolvimento deste estudo.

Sou o morto. [...]
[...] fiquei em estado de xipoco, essas almas
que vagueiam de paradeiro em desparadeiro.
(COUTO, 2007, p. 10)

[...] volta para assombrar os habitantes da cidade
onde tudo se vê, até fantasmas.
(CARVALHO, 2009, p. 133)

RESUMO

NERY PEREIRA, Edson Salviano. FANTASMAS QUE INVESTIGAM: nação, masculinidades, violência em *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018

Esta dissertação apresenta um estudo comparativo tendo como objetos de investigação os romances *A varanda do frangipani* (2007), de Mia Couto, e *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho. Considerando que os dois romances se apresentam como narrativas ligadas ao gênero literário romance policial, buscou-se analisar de que maneiras tais romances apresentam modalizações e reformulações em relação aos aspectos formais e estruturais deste gênero. A partir destas constatações, a investigação debruça-se sobre os conflitos gerados pelas relações de gênero, enfatizando os encontrados na elaboração das identidades masculinas. Por fim, avalia-se de que maneira a violência se apresenta nas narrativas, tendo como princípio que nelas o crime fora suplantado por outras demandas.

Palavras-chave: estudos comparados; narrativas detetivescas; romance de língua portuguesa; estudos das masculinidades; violência.

ABSTRACT

NERY PEREIRA, Edson Salviano. GHOSTS WHO INVESTIGATE: nation, masculinities, violence in *A varanda do Frangipani* and *O filho da mãe*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018

This dissertation presents a comparative study that has as its main subject the novels "A varanda do frangipani" (2007), by Mia Couto, and "O filho da mãe" (2009), by Bernardo de Carvalho. Taking into account that both novels present themselves as narratives pertaining to the crime romance literary genre, the study analyses in which manner these romances present modalization and restructuring in respect to the formal and structural aspects of the genre. From these findings, the investigation delves into the conflicts created by gender relations, emphasizing those found in the elaboration of masculine identities. At last, it is assessed in which manners violence is presented in these narratives, having as a principle that in them crime has been superseded by other demands.

Keywords: comparative studies, detective narratives, novels in portuguese language, masculinity studies, violence

SUMÁRIO

INTODUÇÃO, OU DE ONDE NASCE ESTA INVESTIÇÃO	12
1. INVENTÁRIO: A NARRATIVA DETETIVESCA	19
1.1 - O GÊNERO DE UM TEMPO: SOBRE O ROMANCE POLICIAL	19
1.2 - A NARRATIVA DETETIVESCA	28
1.3 - CASOS DA NARRATIVA DETETIVESCA NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	42
1.3.1 <i>O enigma da nação em A varanda do frangipani</i>	42
1.3.2 <i>O enigma da individuação em O filho da mãe</i>	49
1.3.3 <i>A varanda do frangipani e O filho da mãe sob uma perspectiva comparativista</i>	59
2. AGENTES: O MASCULINO E AS MASCULINIDADES NA NARRATIVA DETETIVESCA	63
2.1 - ESTUDOS DE GÊNERO E DAS MASCULINIDADES E AS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DA LITERATURA	63
2.2 - MASCULINIDADES EM INVESTIGAÇÃO	80
2.2.1 <i>Entre o herói nacional e o detetive: padrões de gênero em crise</i>	80
2.2.2 <i>Entre a ética do trabalho e a proteção familiar: o detetive claudicante de O filho da mãe</i>	92
2.2.3 <i>Detetives reinventados</i>	103
3. RESÍDUO: IMAGENS E ESTILIZAÇÕES DA VIOLÊNCIA	107
3.1 - LITERATURA E VIOLÊNCIA: UM CONVÍVIO HISTÓRICO	107
3.2 - CENAS E CENÁRIOS DA VIOLÊNCIA EM <i>A VARANDA DO FRANGIPANI</i> E <i>O FILHO DA MÃE</i>	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INTODUÇÃO, OU DE ONDE NASCE ESTA INVESTIÇÃO

Para a estética da recepção, teoria proposta por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser ainda na década de 1960, o foco de análise literária deve recair sobre os processos de recepção da leitura literária, enfatizando, sobretudo, a expansão do chamado horizonte de expectativa do leitor. Tomados como pressupostos, entendemos que, em uma dissertação a respeito de Literatura, tornam-se imprescindíveis a experiência do pesquisador como leitor e a contribuição desta caminhada até a elaboração do produto final de uma pesquisa.

Desta forma, na apresentação que agora realizo, parto inicialmente de meu letramento literário, que se deu de forma autônoma e inconsciente, a fim de apontar o caminho que me traz até ao presente estudo.

Leitor ávido de romances, desde a tenra idade, encontrei nos volumes da coleção Vaga-Lume, da editora Ática, livros que de certa forma supriam a voracidade de um leitor ansioso em conhecer o mundo e o que acontecia fora dos limites da pequena cidade do estado do Paraná onde vivia. Sendo assim, torno-me leitor de Marcos Rey, Lúcia Machado de Almeida, Silvia Cintra Franco, Maria José Dupré, Homero Homem, Marçal Aquino, Domingos Pellegrini e de outros escritores que tiveram seus livros publicados pelo selo.

Pontuo a recorrência da leitura dos livros de Marcos Rey, sobretudo os romances *O mistério do cinco estrelas* (1981) e *Um cadáver ouve rádio* (1983), que me encantavam e desafiavam, principalmente por seu caráter investigativo.

Os livros da coleção Vaga-Lume, a maior parte dos quais tive o prazer de ler, suscitaram a vontade de percorrer outros caminhos de leitura, com o intuito de descobrir do que mais se falava. Passei, então, à leitura de livros de Sidney Sheldon e Agatha Christie, principalmente por encontrar no estilo de escrita e na elaboração dos enredos destes autores elementos parecidos e, assim, sensações semelhantes às encontradas nos livros de Marcos Rey, por exemplo.

Mesmo consciente de que aqueles livros – os de Sheldon, sobretudo – faziam parte de uma literatura desprezada, pois se tratava obviamente de *best-sellers* – algumas de minhas professoras eram afeitas à literatura canônica, embora não conhecessem muito dela –, insisto na leitura. A literatura era, naquele

momento, uma forma de lazer e de fuga da realidade, e, para tanto, tais leituras eram eficientes.

À medida que o gosto pela literatura vai se afinando, passo à leitura de obras “mais conceituadas”, abandonando, a contragosto, a paixão pela literatura policial. Surgem, então, na vida do leitor, recém-adolescente, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Rachel de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Paulo Lins, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Quintana, Clarice Lispector e Ana Maria Machado. A breve lista, que não segue uma ordem cronológica específica ou se atém às didáticas do ensino de literatura, é composta desta maneira porque era assim que se dava a leitura: de forma curiosa e sem delimitações. Fascinavam-me o ato da leitura e todas as experiências que dele poderiam decorrer.

Registro duas leituras que marcaram e determinaram de forma categórica minha trajetória pessoal e de leitor: o romance de Eça de Queiroz *O crime do padre Amaro* (1875), lido à contrariedade da bibliotecária de minha cidade, que tinha medo do que um menino, com nove anos, poderia encontrar nas páginas daquele romance quase herege; e *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, leitura feita no segundo ano do Ensino Médio, por intermédio de uma incrível professora de Língua Portuguesa, Poliana Faustino, e que me fez decidir pelo curso de Letras, na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), *campus* de Cornélio Procopio.

Mesmo que não haja correlações entre os romances de Eça de Queiroz e Raduan Nassar, para minha formação enquanto leitor, ambas as obras configuram um marco, na medida em que se constituíram como desafios de leitura. Quanto à primeira, já não bastasse o processo de convencimento para que pudesse ter acesso ao livro, a linguagem e a temporalidade me afetaram. Se com Raduan Nassar o acesso ao objeto físico fora mais fácil, transitar pela narrativa não o foi. A composição do romance, muito mais que os temas nele tratados, ecoam ainda hoje como espécie de desafio para mim.

São a linguagem literária e seus desafios, que se constituem como enigmas, que me levam, como já aponte, ao curso de Letras. É essa mesma linguagem literária tema da minha primeira Iniciação Científica, orientada pela Professora Doutora Vanderléia da Silva Oliveira.

A representação literária da homoafetividade nas narrativas de Caio Fernando Abreu, autor por quem nutro paixão literária, foi o tema das pesquisas

que busquei desenvolver por quase dois anos. Nessas pesquisas, entrei em contato com textos de autores que se preocupavam em estudar a literatura brasileira contemporânea, que passa, então, a ser meu objeto de pesquisa. A esse respeito, desenvolvi, também, projetos de pesquisa, ainda na Iniciação Científica, que se assentaram: na análise da recuperação da memória de Jacobina Mentz Maurer, por meio do estudo do romance *Videiras de cristal* (1990), de Luiz Antonio de Assis Brasil; e na observação do trato da temática da violência em romances brasileiros contemporâneos. Por fim, meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da Graduação teve como preocupação observar a constituição de uma narrativa performática no romance *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), do escritor Sérgio Sant'Anna.

Dos estudos realizados na Graduação, emergem como objeto de estudo e preocupação com a constituição das identidades, a tematização da violência e as formulações estéticas e literárias na literatura brasileira produzida nas últimas décadas.

Em contato com a Professora Doutora Adenize Franco, nas reuniões do grupo de pesquisa CRELIT – Crítica e Recepção Literária – da UENP, tomo conhecimento de suas pesquisas a respeito de romances contemporâneos em língua portuguesa. Desse contato, surge a oportunidade de conhecer o trabalho desenvolvido por ela e pelo Professor Doutor Mário César Lugarinho e, a partir disto, ampliar o foco de minhas investigações acadêmicas, sem, no entanto, deixar de me preocupar com a reflexão sobre a representação de identidades na literatura. Emergiu daí o projeto de pesquisa para o curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da FFLCH/USP, que toma como ponto de partida estudos publicados por Lugarinho, como, por exemplo, o ensaio “Trânsitos por ruínas: resistência e subjetividade na literatura da era da globalização” (2004).

Realizados entre os anos de 2005 e 2011, os projetos *Trânsitos por ruínas: memória resistência e subjetividade na literatura da era da globalização*, I e II, e *Identidade de gênero nas literaturas Africanas de Língua Portuguesa: o masculino* (2011-2014), levados a cabo pelo Professor Doutor Mário César Lugarinho, deflagram, dentre outras particularidades analíticas, a necessidade de se observar a construção literária das subjetividades e identidades em narrativas produzidas sob os sintomas da pós-modernidade.

Em continuidade à proposta de Lugarinho, é possível destacar a tese *Labirintos Perdidos: ficção contemporânea e trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010)*, defendida em 2013, no mesmo programa de Pós-graduação, pela pesquisadora Adenize Aparecida Franco. Esse estudo é o meu ponto de partida para o desenvolvimento desta dissertação. Retorno aos romances policiais, agora como objetos de estudo, sobretudo pelas reformulações apresentadas pela pesquisadora a respeito do gênero literário. Surge, assim, a preocupação de investigar como se constituem romances policiais em língua portuguesa, contemporaneamente.

É importante destacar que, ao desenvolverem estudos a respeito destes objetos, Lugarinho e Franco apresentam uma cartografia da produção literária vinculada ao policial, considerada no contexto da globalização. As conclusões apresentadas por tais estudos, principalmente no que se refere aos deslocamentos espaciais, temporais e identitários das literaturas de língua portuguesa do novo século, servem como ponto de partida para a investigação aqui apresentada. Da mesma maneira, ao se preocuparem com a transitoriedade das narrativas contemporâneas, bem como com a instabilidade identitária das personagens literárias, os estudos fomentam as possibilidades de leituras críticas apresentadas ao longo desta dissertação.

Tendo o romance policial como gênero literário a ser observado e a representação dos processos de constituição das identidades como foco de análise, processa-se a escolha dos romances que se tornarão objetos de estudo. Foram eleitos, então, os romances *O filho da mãe* (2009), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e *A varanda do frangipani* (2007), do escritor moçambicano Mia Couto, a fim de se processar uma investigação que os estudasse de forma comparativa.

O romance de Mia Couto, lançado em 1996, apresenta como pano de fundo para a construção do enredo o período pós-guerra de libertação de Moçambique e o início dos conflitos civis naquela nação. De forma geral, o enredo é simples: um detetive é conclamado à Ilha de São Nicolau, espaço da narrativa, para desvendar o misterioso assassinato do diretor do asilo, localizado na referida ilha.

Não fosse Mia Couto reconhecido por seus procedimentos literários que procuram redimensionar a forma romanesca, transpondo à forma ocidental elementos da tradição moçambicana, ter-se-ia aqui um romance policial tradicional. Não o é. Fantasmas, feiticeiros e curandeiros são os meios pelos quais o

detetive consegue elucidar o crime cometido. Dos depoimentos coletados entre possíveis testemunhas, poucas informações fazem sentido para a investigação. Sendo assim, o romance passa a operar de forma a questionar a tradição do romance policial. Na medida em que se processa a investigação, mais dúvidas e enigmas vão se apresentando. Torna-se o principal deles a forma de se compreender como moçambicano, pondo em xeque, primeiramente, a identidade nacional e, na sequência, a de gênero, por estarem ambas atreladas.

Por sua vez, *O filho da mãe*, lançado em 2009 pelo selo Amores Expressos da Companhia das Letras¹, é um romance de detecção que pouco se relaciona com o romance policial tradicional, não fosse a ocorrência de elementos constituintes desta: a presença de um investigador, vários assassinatos e uma investigação.

O filho da mãe é quase impossível de se apresentar em uma única sinopse, dada a ocorrência de várias narrativas que se entrelaçam de forma contínua e expressiva no romance. De modo geral, entretanto, trata da experiência de personagens russos e chechenos, tendo como pano de fundo as comemorações para o tricentenário da cidade de São Petersburgo e a guerra da Chechênia.

Da mesma forma que no romance de Mia Couto, os enigmas que aparecem de forma recorrente na narrativa de Bernardo Carvalho deixam de se referir aos eventos criminosos, passando a dizer respeito aos personagens, principalmente a respeito de seus conflitos identitários, pressuposto para o estudo dos dois romances brevemente apresentados.

Assim sendo, adotei como objetivos para a investigação:

- a) a relação dos romances escolhidos com a tradição do romance policial;
- b) a análise dos conflitos gerados pela instabilidade das identidades, sobretudo as identidades de gênero;
- c) a representação dos embates das masculinidades representadas pelos personagens;
- d) a tematização da violência como elemento constitutivo dos romances aferidos.

E, com o intuito de atendê-los, foram desenvolvidos três capítulos, os quais

¹ A respeito da coleção Amores Expressos ver: NERY PEREIRA, E. S. OLIVEIRA, V. S. Narrativa e performance em O livro de Praga: narrativas de amor e arte. *Revista Interfaces*, 2016. Disponível em: revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/download/4404/3231 ; SANTOS, V. F. *O filho da mãe, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção amores expressos*. Dissertação de Mestrado. UEL: Londrina, 2016.

passo a introduzir.

No primeiro capítulo, optamos por desenvolver um estudo mais acurado a respeito do contexto sociocultural e histórico do gênero policial. Pautados nos estudos de Mikhail Bakhtin, a respeito da forma romance, e de Tzvetan Todorov, Alma Murch e Tânia Pellegrini, sobre o romance policial, procuramos mapear a implementação do romance policial como gênero literário, apontando para suas características fundamentais.

Na sequência, partindo das teses de doutoramento de Carla Portilho (2009) e Adenize Franco (2013), procuramos discorrer a respeito do conceito de *narrativas detetivescas*, a fim de compreender as reformulações operadas no gênero romance policial na contemporaneidade. Aliamos às teses ponderações teóricas de Linda Hutcheon, Silviano Santiago, Umberto Eco, dentre outros, além da experimentação literária de Jorge Luis Borges. Com isso, procuramos demonstrar a construção do romance contemporâneo, de forma geral, e das narrativas detetivescas, de forma específica. Por fim, o capítulo apresenta duas análises estruturais de *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*, relacionando-os com a forma das narrativas detetivescas, confirmando as hipóteses.

O segundo capítulo, tendo já a certeza de que os romances tratam da constituição, reformulação e questionamento de identidades, apresenta uma análise que tem como lente de observação a representação da masculinidade e de seus conflitos, levando em consideração a interface entre identidade de gênero e identidade nacional. É importante destacar que a elaboração desse capítulo parte do questionamento “o que é ser um homem?”, pressuposto do artigo “Detecting masculinity”, de Gray Cavender, o qual é retomado por Connell e Messerschmidt. O capítulo constitui-se, então, de uma breve reconstituição do avanço dos estudos ligados às identidades de gênero e à masculinidade, compondo uma possível contribuição destes para a análise dos personagens encontrados no romance policial. Na sequência, efetua-se uma leitura analítica dos romances, tendo como pressuposto o estudo das masculinidades, de modo a compreender as crises de identidade nas quais os detetives, personagens importantes para as narrativas elegidas, estão imersos.

Para a elaboração do terceiro capítulo, buscamos compreender de que maneira são apresentados as cenas e os cenários a respeito da violência, uma vez que esta é, aparentemente, destituída como foco principal das narrativas

detetivescas, junto com a procura por resolver o crime. Desenvolve-se, assim, uma revisão da correlação entre a literatura e a violência, procurando evidenciar de que maneira este tema se processa no contexto das literaturas brasileiras e africanas de língua portuguesa, enfatizando o caso moçambicano. Da mesma forma que nos capítulos anteriores, processa-se uma análise, agora diretamente comparativa, dos romances estudados, tendo como pressuposto os diversos cenários e cenas da violência em ambas as obras.

Ao fim, as conclusões procuram apresentar uma retomada das análises apresentadas, demonstrando os resultados obtidos nas análises realizadas nos três capítulos, sistematizando, de forma comparativa, os pontos de convergência e divergência dos romances estudados.

Pontua-se, ainda, que as epígrafes escolhidas para a abertura de cada um dos capítulos são escolhidas de forma a se constituírem também como um enigma, a ser desvendado pelo leitor desta dissertação.

1. INVENTÁRIO: A NARRATIVA DETETIVESCA

De que serve ter o mapa se o fim está traçado
 De que serve a terra à vista se o barco está
 parado
 De que serve ter a chave se a porta está aberta
 De que servem as palavras se a casa está deserta

(Quem me leva os meus fantasmas

Pedro Abrunhosa)

1.1 - O gênero de um tempo: sobre o romance policial

Um crime, mistério, enigma. Ou não. Morte, roubo, furto, sumiço. Ou não. Um detetive, lógico, culto, branco. Ou não. Um criminoso, ardil, desprivilegiado, às sombras. Ou não.

Pensar a constituição das narrativas detetivescas enquanto uma vertente da produção contemporânea em língua portuguesa é adentrar um terreno pantanoso, com mais dúvidas e mais enigmas do que as próprias narrativas em si. Sobretudo quando consideramos a presença dos elementos detetivescos em romances contemporâneos de língua portuguesa, os quais não atendem explicitamente às formulações dos conhecidos romances policiais, a discussão fica ainda mais caudalosa.

O que, na contemporaneidade, configura um romance como de detetives, ou policial, ou investigativo, ou de suspense? O que fazer com os romances que dialogam, mas não se assentam efetivamente na tradição? Há possibilidade para o sequenciamento de uma tradição na contemporaneidade? O que são narrativas detetivescas, quais papéis e representações desenvolvem-se enquanto objeto literário?

Tomados esses questionamentos, lançamo-nos em um exercício de análise observando alguns elementos da história, social e literária, a partir dos quais pretendemos compreender a ocorrência de narrativas detetivescas na contemporaneidade.

Antes de avançar na discussão a respeito da relação entre romances

policiais e narrativas detetivescas, é preciso olhar detidamente para trás. O gênero romance, possível de ser compreendido como uma grande maleta – do detetive? –, apresenta uma gama variada de subgêneros², os quais são utilizados a partir da intenção do estudioso a fim de compreender sua relação com seu meio de produção, seus leitores e, até mesmo, suas aproximações ou distanciamentos com determinadas tradições literárias. Há que se considerar, no entanto, a especificidade do gênero literário, apontada por Mikhail Bakhtin: sua maleabilidade e seu constante estado de *inacabamento* (BAKHTIN, 1998). Compreendemos, desta maneira, que o romance:

introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com sua época que está se fazendo. [...]. *O romance é o único gênero em evolução*, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade (BAKHTIN, 1998, p. 400 – grifo nosso).

Essa característica maleável do gênero, bem como sua relação com o “agora” de um tempo, desperta grande interesse no público leitor, sobretudo quando pensamos na história dos romances policiais enquanto um gênero do romance. Oportuno perceber, ainda, a insistência dada ao aspecto de “inacabamento” do gênero. Tal característica, por sua vez, explica as outras características, resultando em um gênero que tem como fundamentos a transformação e a reinvenção contínua, possibilitando a experimentação criativa, tanto em sua produção quanto em sua análise.

No que diz respeito ao romance policial, tem-se um subgênero literário tão antigo quanto o gênero em si, o que, naturalmente, encaminha-o para uma tradição de modalizações e (re)formulações. Desta forma, analisar a trajetória do subgênero romance policial³, a fim de compreender as narrativas detetivescas como um produto derivado desse primeiro substrato, torna-se uma tarefa que demanda um olhar capaz de relacionar as produções com a contemporaneidade, entendendo, para além das questões formais do texto, elementos conteudísticos, os quais,

² Não é nossa preocupação nesta pesquisa discutir a valorização de um subgênero em detrimento de outro. A escolha pela nomenclatura *subgêneros* dá-se, unicamente, por entendermos que todos eles guardam certas especificidades e dialogam, nos mais variados níveis de relação, com a estrutura do romance.

³ Optamos por utilizar, ao longo deste trabalho, a terminologia *romance policial* de modo genérico, para nos referirmos a toda variedade de romances policiais, enigma, mistério, *noir* ou qualquer outra que seja constituída a partir da resolução de um problema – enigmático ou não.

implícita ou explicitamente, dialogam com as modalizações temporais e formais, caracterizando, em última instância, aquilo que denominaremos como narrativas detetivescas mais à frente.

Dada a maleabilidade e a diversidade de produção de romances policiais, o modo como se estuda tais narrativas se desenvolve de forma plural. Tais estudos, como será visto a partir do levantamento bibliográfico utilizado ao longo deste estudo, debruçam-se sobre, no mínimo, duas vertentes analíticas. Por um lado, preocupam a alguns a permanência ou as modalizações da estrutura propostos por Tzvetan Todorov (1939, 1970), criando uma crítica mais preocupada com a manutenção da forma. Por outro, apostando em uma análise mais contemporânea, surge uma crítica especializada que busca ver as representações literárias a partir do diálogo estabelecido com a *vida corrente* e a *ideologia*, como é o caso de Tânia Pellegrini, por exemplo. Advogamos aqui, no entanto, que o estudo dos romances policiais produzidos recentemente carece de uma leitura que considere as duas vertentes, haja vista o caráter experimental que muitos escritores vêm depreendendo.

Desta feita, é preciso que forma e conteúdo sejam lidos de maneira conjunta, a fim de que o exercício analítico possa compreender de maneira global a pertinência e a resistência de um gênero que vem sendo reinventado continuamente. Não obstante, este olhar duplo, importante para a compreensão do fenômeno literário, faz-se necessário para que seja possível catalogar alguns romances contemporâneos como narrativas detetivescas, tendo como suporte alguns elementos metodológicos que apresentaremos mais adiante. Para chegarmos às narrativas detetivescas, no entanto, é necessário que se volte ao cerne do gênero que fixa essa forma literária: o romance policial.

De acordo com o estudo de Paulo de Medeiros e Albuquerque em *O mundo emocionante do Romance Policial* (1979), para melhor compreender a instalação do gênero policial como vertente literária, é preciso observar a importância que as narrativas de aventuras têm ao longo do tempo. Compreendemos como narrativas de aventura, seguindo o estudo de Albuquerque, toda a tradição, oral e escrita, de narrativas que apresentavam episódios calcados na ação, no relato de lutas maniqueístas – o bem contra o mal – e, sobretudo, no processo de instauração de

um modelo de herói⁴ e vilão (ALBUQUERQUE, 1979).

Acrescenta-se, ainda, o estudo de Alma E. Murch, *The development of the detective novel*, que percebe, tanto na tradição inglesa, quanto na francesa, a existência de narrativas – desde romances, biografias e, até mesmo, autobiografias – que transitavam entre a sátira e o burlesco, possibilitando a existência de uma antiga representação literária de pícaros e malandros (MURCH, 1958). Tais narrativas de aventura colaboram para a criação de um imaginário que concebe o pícaro e o malandro como heróis. Essa tônica dá-se a partir da utilização de elementos românticos, aliados à sagacidade e à diversão, no trato representativo da personagem. Também, a destreza com que lidam com a punição que lhes cabia, fugindo delas, na maioria das vezes acaba por criar uma imagem que muito se assemelha à de um anti-herói (cf. PORTILHO, 2009⁵).

A exemplo, tem-se o personagem Robin Hood. Reconhecido ladrão que roubava dos ricos para dar para os pobres, suas aventuras sobrevivem por meio das histórias orais, fixando-se na tradição literária inglesa por meio da elaboração escrita de suas histórias. Tal figura pode ser considerada como o primeiro exemplo de personagem e, sem dúvida, o mais importante desta categoria (PORTILHO, 2009). Sua presença, ainda viva no imaginário ocidental, é reelaborada de diversas formas, haja vista, por exemplo, seu aparecimento no seriado americano *Once upon a time*.

Outro tipo de manifestação textual importante para a consolidação do romance policial é o aparecimento dos textos do *Newgate Calendar* no final do século XVII (cf. PORTILHO, 2009). Essas narrativas, semificcionalizadas como afirma Murch, eram derivadas dos relatos de criminosos condenados à morte, colhidos pelos capelães da prisão Newgate e, posteriormente, publicados por um grupo de editores, os quais intentavam uma narrativa moral a respeito da vida dos criminosos.

Pela tentativa de se firmar uma moral, na qual os delitos eram combatidos e os criminosos punidos, as narrativas do *Newgate Calendar* eram desprovidas de intenção romântica, diferentemente do que se percebe nas histórias de aventura.

⁴ É importante destacar que não nos referimos ao herói da tragédia grega, mas simplesmente à personagem que desempenha papel principal na narrativa.

⁵ A tese de doutoramento de Carla de Figueiredo Portilho, *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens* (2009), apresenta um capítulo que se dedica a traçar a trajetória do romance policial tradicional. Tal capítulo serve de fomento para a discussão que pretendemos apresentar nesta primeira parte do estudo.

Esse procedimento de “desmascaramento” do criminoso deu-se pelas intervenções que os editores destas narrativas operavam nos textos. De acordo com Portilho (2009, p. 20), o grupo de editores “se permitiam dar mais liberdade à própria imaginação, e expandiam os relatórios com comentários e exortações religiosas”. Interessante, no entanto, não é o cunho moralista, que atende de prontidão a certa ideologia burguesa que vinha se consolidando, mas o aparecimento de “certas passagens com interesse detetivesco” (PORTILHO, 2009, p. 20), as quais atendem a uma demanda gerada pelos leitores para a aventura, o desvendar do enigma e, sobretudo, a resolução dos crimes.

Para Carla Portilho, seguindo Alma Murch, os relatos do *Newgate Calendar* servem de motor para a proliferação do romance de Newgate, considerado bastante popular no século XVIII (*idem*). Considera-se como pertencente a este rótulo “uma série de relatos semifictícios e bastante exagerados das aventuras de salteadores e outros bandidos famosos, com uma *certa admiração implícita ou explícita pelo criminoso*” (PORTILHO, 2009, p. 20 – grifo nosso). É importante destacar, no entanto, que, embora o material ficcional seja bastante parecido com os do *Newgate Calendar*, o trato que se dá à experiência das personagens retoma parte da tradição das narrativas de aventura, conforme pode ser percebido pelo grifo, anulando, em certa medida, a perspectiva moralista que as primeiras narrativas pretendiam ter.

Tem-se, desta forma, os primeiros arranjos textuais, os quais agem como propulsores do romance policial, que se firmará na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX. Observamos, no entanto, que o subgênero romance policial deriva-se das duas experiências de narrativa: bebe, por um lado, do romance de Newgate, ao apresentar narrativas que apresentam como pano de fundo atividades criminais (PORTILHO, 2009, p. 21); e, por outro lado, dialoga de maneira mais próxima com as narrativas do *Newgate Calendar*, por excluir a tendência romântica com que se tratava o criminoso, bem como na aposta de pinceladas realistas (MURCH, 1958, p. 22). Para Murch (*idem*), outro elo entre o romance policial e as narrativas moralistas estabelece-se na compreensão de que o criminoso deve ser encarado como um contraventor e, por este motivo, ser capturado e punido.

Avaliando o contexto histórico que propulsionou o *boom* das narrativas policiais, é oportuno destacar que tais produções se firmam como obras literárias

em um período no qual, segundo Ian Bell em seu ensaio *Eighteenth-century crime writing* (2003), tem-se, nos grandes centros populacionais da Europa, a inexistência de um policiamento que se pudesse compreender como confiável. O estudioso relembra, ainda, que a solução de um crime ficava a cargo da parte interessada, que deveria contratar um detetive ou, então, propor uma recompensa. Ainda assim, acreditava-se que pouco pudesse ser efetivamente realizado, intensificando na população o sentimento de abandono e injustiça.

Ademais, como destaca Raymond Williams em *O campo e a cidade na história e na literatura* (1989), ao observarmos o processo de urbanização das cidades europeias, percebe-se que, como consequência do crescimento das cidades, existe, também, um aumento da disparidade social. Afirma o estudioso que:

os contrastes entre riqueza e pobreza não eram qualitativamente diferentes dos existentes na ordem rural, mas eram mais intensos, mais gerais e mais claramente problemáticos, devido a sua concentração na cidade, que crescia febrilmente (WILLIAMS, 1989, p. 23).

Torna-se preciso, portanto, constituir um novo modelo para a promoção da justiça, compreendendo de forma diversa da feita até então as figuras do justiceiro – o encarregado pela investigação – e do criminoso.

O estudo desenvolvido por Tânia Pellegrini sobre a relação entre o gênero policial e o contexto histórico social da França do século XVIII mostra que, com o crescimento das cidades e a fixação de uma sociedade urbana, surge a demanda por uma nova estrutura de policiamento. De acordo com a estudiosa, os primeiros combatentes do crime eram contraventores “readaptados” – criminosos que, saídos da prisão, eram utilizados pelos protetores da lei, por se acreditar que estes indivíduos eram mais aptos por conhecerem os entremeios do mundo do crime (PELLEGRINI, 2008, p. 140). Tem-se, desta feita, um expediente policial que se mantém por meio da delação.

No entanto, com o processo de especialização da profissão de policial, já no século XIX, bem como com a utilização de métodos de reconhecimento, dentre eles a fotografia, os criminosos readaptados dão lugar a profissionais mais técnicos. Essa mudança no panorama da promoção de segurança dá-se com o intuito de, entre outras coisas, diminuir “o limite tênue demais entre o crime e a polícia, que causava mal-estar e desconfiança” (PELLEGRINI, 2008, p. 140).

Vislumbrando tais mudanças sociais nesse cenário citadino, que se desdobra geográfica e populacionalmente de forma descontrolada, as narrativas policiais encontram, além de material, *lugar* para se estabelecerem. “Lugar”, como explica Pellegrini, por ser o espaço urbano o território propício para que surjam e proliferem crimes das mais variadas ordens: à pessoa e à propriedade, ambos com demonstrações de violência e crueldade que estimulam uma criação narrativa literária preocupada. Não há mais espaço para a representação dos “bons bandidos”, como seria o caso de Robin Hood e sua presença marcante no folhetim francês. Toma vez, como matéria literária, a sagacidade dos detetives, ou mesmo de policiais, que agem na luta contra o crime (PELLEGRINI, 2008, p. 138).

Se recuperarmos o pensamento de Bakhtin a respeito da tônica dada ao romance – um gênero que trabalha como reflexão sobre a realidade atual de determinada sociedade –, é mister o aparecimento de narrativas que elaborem esteticamente um dado daquele momento: a violência e o crime (cf. PELLEGRINI, 2008; PORTILHO, 2009).

A respeito da violência e do crime, a ponderação feita por Marlyse Meyer, em *Folhetim – Uma história* (1996), de que “tanto se pratica o crime nos castelos e clubes de luxo quanto nas choças e nos grandes salões da nobreza e nas alcovas das fábricas e na província, nos orfanatos e nos asilos de loucos” (1996, p. 264), torna possível entender a grande aceitação que os textos de fundo policial tiveram, alimentando o desejo dos leitores por situações que lhes oportunizasse algum tipo de entretenimento, ao mesmo tempo em que conseguiam, de algum modo, relacionar a matéria lida com a realidade em que estavam inseridos.

Depreendendo que os escritores de romances policiais partem da curiosidade humana, do desejo inerente ao homem pelo que lhe assombra e lhe causa desconforto, como a morte, por exemplo, para tecer suas narrativas. Nesse sentido, o mistério, a violência e a crueldade tornam-se ingredientes fundamentais para que se conquiste o gosto do público leitor.

Sendo assim, compreendemos que, para além de um *lugar*, obtido a partir do farto material que a experiência citadina oferece para a ficção, as narrativas detetivescas exercem uma *função ideológica*, uma vez que tais narrativas agem “no nível simbólico, de um sucedâneo da vida particular, um substitutivo do âmbito privado, uma participação vicária em atividades alheias que, não por acaso, estão ligadas ao crime” (PELLEGRINI, 2008, p. 148).

A funcionalidade ideológica atende a uma matriz racionalista bastante perceptível no decorrer do século XIX. No que tange à experiência com a literatura, age ao ditar formas de ação e comportamento dadas por meio da representação de papéis sociais bastante demarcados na narrativa. Se lembrarmos que Todorov faz a associação leitor = detetive, é possível encontramos o cerne da questão das narrativas policiais clássicas: o império da racionalidade, a partir do qual compreendemos o detetive como o restaurador da ordem que foi dilacerada com a ocorrência de um delito (cf. MANDEL, 1988).

Os elementos apresentados no decorrer do capítulo – o crescimento da cidade, a mudança no modo de ver o criminoso, o aparecimento da polícia técnica e a influência da racionalidade para o desenvolvimento da sociedade – são elencados também por Sandra Reimão em seu renomado *O que é romance policial* (1983). A lista da estudiosa, no entanto, apresenta mais um item, que consideramos de extrema valia abordar: “a popularização da imprensa” (REIMÃO, 1983, p. 11).

Também vinculado com o crescimento das cidades, o jornal, que já existia desde o século XIII, estabelece-se a partir das grandes tiragens. Cria-se, para alimentar a gana de seus leitores, o que se denomina como “fato diverso”, sessão que apresentava, além de banalidades dadas pelos diversos dramas individuais, crimes raros e quase sempre inexplicáveis (REIMÃO, 1983, p. 11-2). Portilho (2009, p. 41) demonstra que os fatos diversos, ou *fait divers*, apresentavam o horror e o incômodo, por meio da descrição de crimes hediondos, suicídios de motivação passional, sequestros inexplicáveis, execuções e outros mais crimes. Este material jornalístico é apresentado para o leitor sem que haja explicações a respeito deles, tornando-os sensacionalistas.

É oportuno destacar que, para Ben Singer, em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* (2007), as matérias sensacionalistas encontradas no jornal podem ser lidas como reflexo de um ambiente urbano caótico, regido pelo acaso e pelo perigo iminente. A concepção de Singer dialoga com as proposições já apresentadas de Bell e Williams, criando a imagem de uma cidade desorganizada, para a qual é necessário que se dê um sentido de organicidade.

Crimes sem solução, criminosos à solta, violência, sangue e mistério encontram uma sociedade com gosto pelo que atemoriza, ao mesmo tempo em que clamam por algo que estabeleça a ordem. Dados os ingredientes, a receita começa a

ser utilizada: consolida-se o romance policial como forma literária, conforme elucida Sandra Reimão (*ibidem*, p. 12).

Há que se considerar, no entanto, que o romance policial fora, ao longo de seu trajeto como gênero literário, objeto de análise por parte de estudiosos, mas também de seus produtores. Tal preocupação com a forma de escrita deriva-se, por sua vez, da intenção de produzir narrativas que pudessem, de alguma maneira, demonstrar a capacidade dos escritores de produzir textos que não fossem meramente entretenimento, mas também sem o desejo de produzir “alta literatura”. Motor deste desejo é a ânsia em estabelecer uma forma fixa, a partir da qual as narrativas fossem trabalhadas.

A respeito dessa forma fixa, Tzevtan Todorov⁶ propõe, em seu conhecido ensaio *Tipologia do Romance Policial* (1970), algumas especificidades para o gênero. Cabe destacar que, para o estudioso, o gênero policial, enquanto discurso, possui regras fixas, as quais não devem ser transgredidas. Sobre este assunto, o estudioso afirma:

[...]. 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 transgredir as regras do gênero, mas o que a ela se adapta [...] (TODOROV, 1970, p. 95).

Todorov propõe, ainda, uma lista, adaptada das proposições de um autor de romances policiais, a partir das quais um romance policial “de qualidade” deveria ser produzido. Vejamos:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser uma das personagens principais
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: autor: leitor = culpado: detetive.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais [...] (TODOROV, 1970, p. 100).

⁶ É oportuno lembrar que as proposições feitas por Todorov nesse texto levam em consideração uma lista de elementos defendidos por autores como Boileau-Narcejac a respeito do processo de elaboração da forma de um romance policial.

Apresentar tal lista neste estudo faz-se necessário para que possamos perceber alguns elementos que se relacionam com o momento de consolidação do gênero romance policial. Um deles, e para este estudo o mais importante, é a relação que o romance policial vai estabelecer com a lógica, vinculando um diálogo com os propósitos cientificistas, a partir do qual todo fato deverá ser explicado por meio da observação, da experimentação e, sobretudo, do seu viés racional.

A preocupação com o estabelecimento de uma lógica narrativa comungava, por sua vez, com a intenção de estabelecer um modelo de comportamento humano que atendesse ao projeto de homem do século XIX, bem como com a intenção de criar um mundo que fosse cientificamente explicado. O romance policial, por ser um gênero que penetrará facilmente a burguesia, ainda que como “literatura de massa” (TODOROV, 1970), tornou-se veículo para a disseminação desse modo de ver e compreender o mundo, instigando em seus leitores o desejo pelos preâmbulos do cientificismo.

1.2 - A narrativa detetivesca

Como exposto no tópico anterior, as narrativas detetivescas encontraram terreno fértil e se estabeleceram, no século XIX, a partir da constituição de um modelo. Modelo este que, segundo Todorov, se ramificou, gerando, para além do romance especificamente policial, outras narrativas que foram denominadas paulatinamente: romance *noir*, negro, de suspense, dentre outros. A diversidade de narrativas não deixa escapar, no entanto, algo que se apresenta como básico: o desencadeamento lógico e a procura por dar ordem ao caos por meio da construção narrativa literária.

Há que se considerar, no entanto, o declínio do modelo, que não sobrevive identicamente igual ao que se esperava nas prescrições. Uma nova sociedade começa a se compor, bem como novas ânsias e novas demandas que surgem nos escritores e nos leitores. Assim, ao lembrarmos que o romance, como defende Bakhtin, relaciona-se com a sociedade que lhe consome, é mister que o romance policial passe a ter contornos outros, criando narrativas que destoam da forma fixa nos mais diversos níveis. No que tange à produção vinculada ao policial, ao detetivesco e ao investigativo, o que se observa, em obras recentes, é um crescente processo de destituição do foco na racionalidade e do ordenamento lógico, que

encontrava na resolução de um enigma seu ápice, passando a dar lugar para a observação e reflexão sobre o fazer investigativo.

É exatamente sobre essa nova forma e sobre as novas nuances do detetivesco que se detém nosso estudo. Embora não recentes – Todorov já se ocupará com essas formas díspares ao questionar, no último parágrafo de seu ensaio anteriormente referenciado, “que fazer dos romances que não entram em nossa classificação?” (TODOROV, 1970, p. 104) –, é perceptível a constituição de um rol de produções em prosa que se diferem do modelo tradicional do romance policial no mais variados níveis e com os mais diversos propósitos.

Com o intuito nítido de se constituir a partir de “caracteres diferentes, sem a preocupação de formar com o primeiro [a tradição dos romances policiais] um conjunto logicamente harmonioso” (TODOROV, 1969, p. 104), essas narrativas recentes parodiam, fazem pastiche ou simplesmente se utilizam deliberadamente de alguns aspectos do modelo original para criarem outras sensações e chegarem, assim, a outros coeficientes de leitura – por meio, sobretudo, da intertextualidade. Neste estudo, arrolamos a estes textos o título de narrativas detetivescas.

Denominamos tais textos narrativas detetivescas, pois compreendemos que, embora não seja possível, em alguns casos, estabelecer um vínculo direto com a tradição policial, há ali, no cerne da narrativa, um elemento que será o motor dela: o desvendar de um enigma. Tais enigmas passam a ser, no contexto da pós-modernidade, de toda ordem, e não mais apenas os ligados à resolução de um crime. Registra-se, ainda, a importância que é dada para a leitura, e ao leitor em última instância, nessas narrativas. Como veremos mais adiante, o processo de leitura maximiza o enigma, transformando o leitor em detetive, ao mesmo tempo em que diminui a ênfase que era dada para a resolução, transpondo-a para o processo investigativo – o qual pode se dar no tecido narrativo ou no processo da leitura.

A fim de melhor compreender o desenvolvimento, a fixação e algumas das características mais perceptíveis das narrativas detetivescas, é interessante tomar como pressupostos alguns textos literários. Estas produções – o conto “A morte e a Bússola”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, e o romance *O nome da rosa*, do italiano Umberto Eco, apresentam-se como modelo inicial para o procedimento

narrativo/literário e teórico contemporâneo⁷. Tangenciando suas obras, as entendemos, ao mesmo tempo, como modelo de ficção e proposição teórica. Assim, é possível discorrer a respeito daquilo que consideramos como pressupostos para o modelo que viria se estabelecer algum tempo depois.

“A morte e a bússola”, de Borges, disponível na coletânea *Ficções* (BORGES, 2007, p. 121-135) pode ser lido, ao mesmo tempo, a partir de seu caráter ficcional/literário e teórico, haja vista a construção de um modelo narrativo relativamente novo até o momento de sua produção. Com o conto, Borges constrói uma narrativa que procura se firmar a partir da elaboração labiríntica, utilizando-se do duplo como forma de equalização.

Aparentemente modesto, o enredo de “A morte e bússola” apresenta um detetive, um criminoso e alguns crimes. A estrutura inicial do romance policial está dada e resiste até certo ponto, a partir do qual as subversões ao modelo inicial dão outros encaminhamentos ao conto, estabelecendo a narrativa do modelo reverso ao do detetive: o do criminoso, o que levaria, em última instância, a uma revisitação das histórias de aventura.

Érick Lönnrot, o detetive, imerso em um processo de investigação, inicia sua busca pela resolução do crime estabelecendo, ou procurando estabelecer, certa relação lógica entre os objetos disponíveis na cena do primeiro crime e a execução deste. Seguindo a mesma lógica que seus antecessores e influenciadores, Lönnrot focaliza sua atenção, por exemplo, nos livros do assassinado, na disposição do corpo e em uma frase datilografada. Toma conta de Lönnrot certo espírito analítico, caro a Sherlock Holmes, por exemplo. No entanto, o detetive de Borges é advertido por seu companheiro de trabalho, o comissário Treviranus, a deixar de lado os indícios e observar os fatos:

- Não se deve procurar chifre em cabeça de cavalo – dizia Treviranus, brandindo um imperioso charuto. – Todos nós sabemos que o Tetrarca

⁷ Nossas considerações a respeito destas obras como propulsoras das narrativas detetivescas buscam desenvolver a ideia inicial do estudo empreendido por Adenize Aparecida Franco (2013) a respeito do romance policial contemporâneo em língua portuguesa. Trata-se da tese de doutoramento da estudiosa, intitulada *Labirintos perdidos: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas*, defendida em 2013, na Universidade de São Paulo. Adenize Franco preocupou-se em observar as narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas – ambos escritores de romances em língua portuguesa e nomes reconhecidos pela crítica literária mais recente – no que tange à experiência com o material detetivesco. O estudo de Franco destaca-se pelo trabalho analítico que desempenhou ao observar a produção detetivesca da contemporaneidade, tornando-se propulsor para muitas das discussões apresentadas nesta dissertação.

da Galiléia possui as melhores safiras do mundo. Alguém para roubá-las, terá penetrado aqui por engano. Yarmolinsky levantou-se; o ladrão teve de matá-lo. Que lhe parece? (BORGES, 2007, p. 122).

A fala de Treviranus, mais que uma advertência, é uma antecipação do que será constatado no desfecho do conto: inicialmente tudo não se passava de uma série de acasos. A ânsia do detetive em estabelecer uma sequência investigativa semelhante à que ele conhece – é oportuno lembrar: norte-americana/inglesa e racionalista – leva-o a construir um modelo de detecção que servirá mais ao seu rival do que a ele mesmo. A respeito deste método, Red Scharlach, o assassino, elucida a participação ativa de Lönnrot:

- O primeiro termo da série me foi dado pelo acaso. Eu havia tramado com alguns colegas, entre eles Daniel Azevedo, o roubo das safiras do Tetrarca. Azevedo nos traiu: embebedou-se com o dinheiro que tínhamos lhe adiantado e praticou o golpe um dia antes. No hotel enorme ele se perdeu; por volta das duas da manhã irrompeu no dormitório de Yarmolinsky. Este, acossado pela insônia, estava escrevendo. Verossimilmente, redigia umas notas ou um artigo sobre o Nome de Deus, escrevera já as palavras: "A primeira letra do Nome foi articulada". Azevedo intimou-o a fazer silêncio; Yarmolinsky estendeu a mão em direção à campainha que despertaria todas as reações do hotel; Azevedo lhe deu uma única punhalada no peito. Foi quase um movimento reflexo; meio século de violência tinha lhe ensinado que o mais fácil e seguro é matar... Dez dias depois eu soube pela *Yiddische Zeitung* que o senhor buscava nos escritos de Yarmolinsky a chave para a morte de Yarmolinsky. Li a História da seita dos hassidim; [...]. *Compreendi que o senhor conjecturava que os hassidim haviam sacrificado o rabino; dediquei-me a justificar essa conjectura.*

- Marcelo Yarmolinsky morreu na noite de 3 de dezembro; para o segundo "sacrifício" escolhi a de 3 de janeiro. Morreu no Norte; para o segundo "sacrifício" nos convinha um lugar no Oeste. Daniel Azevedo foi a vítima necessária. Merecia a morte: era um impulsivo, um traidor; sua captura podia aniquilar todo o plano. *Um dos nossos o apunhalou; para vincular seu cadáver ao anterior, eu escrevi em cima dos losangos da loja de tintas "A segunda letra do Nome foi articulada".*

- O terceiro "crime" aconteceu no dia 3 de fevereiro. *Foi, como Treviranus adivinhou, um mero simulacro. Gryphius-Ginzberg-Ginsburg sou eu; suportei (suplementado por uma tênue barba, postiça) uma semana interminável naquele perverso cubículo da Rue de Toulon, até que meus amigos me sequestraram. Do estribo do cupê, um deles escreveu no pilar "A última das letras do Nome foi articulada".* Essa frase divulgou que a série de crimes era *tríplice*. Assim o entendeu o público; eu, *entretanto, intercalei repetidos indícios para que o senhor, o raciocinador Erick Lönnrot, compreendesse que é quádrupla. Um prodígio do Norte, outros no Leste e Oeste, exigem um quarto prodígio no Sul. O Tetrágramaton, o Nome de Deus, JHVH, consta de quatro letras; os arlequins e a amostra do dono da loja de tintas sugerem quatro termos. Eu sublinhei certa passagem no manual de Leusden; essa passagem revela que os hebreus computavam o dia de ocaso a ocaso; essa passagem dá a entender que as mortes ocorreram no quarto dia de cada mês. Eu mandei o triângulo equilátero a Treviranus. Eu pressenti que o senhor acrescentaria o ponto que falta. O ponto que determina um losango perfeito, o ponto que prefixa o lugar onde uma morte exata o espera. Tudo isso premeditei, Erick*

Lönnrot, para atraí-lo a estas solidões de Triste-le-Roy (BORGES, 2007, p. 133-134 – grifos nossos).

Como se observa, na extensa citação, Scharlach mostra-se, ao fim, um raciocinador ainda mais astuto e racional que Lönnrot, pois, como adverte Franco, “[...] não há um plano traçado pelo próprio assassino, na verdade ele segue a possibilidade de crime arquitetada pelo detetive como possível desvendamento da série de assassinatos” (2013, p. 73). Se nos lembrarmos de que, na tradição da prosa policial, recaía sobre as ações desempenhadas pelo detetive a função de construir uma lógica racional que explicasse o delito ao se basear no “poder da *acuidade*, da percepção, do *talento* em desvendar enigmas, advinhas e hieróglifos, bem como orientados por determinado método [...]” (FRANCO, 2013, p. 76 – grifo nosso), percebemos que o conto de Borges opera um processo de desconstrução do modelo tradicional por meio das operações de intertextualidade advindas da paródia.

Vê-se que é por meio deste processo paródico que o personagem Red Scharlach consegue inverter a lógica da prosa policial, dando ênfase à perspicácia, à audácia e, também, à instrumentalização do criminoso, a quem o romance policial subalterniza por muito tempo. Cria-se, deste modo, em “A morte e a bússola”, uma narrativa a respeito do crime em que a perícia do detetive mescla-se à argúcia do criminoso, desembocando em um modo outro de se observar a investigação.

Para Franco, a característica mais importante das narrativas de Borges reside no ato de corromper a tradição do romance policial (2013, p. 73). As pistas encontradas pelo leitor durante o processo narrativo não servem para que seja traçada uma associação que levará à resolução do enigma; ao contrário, “as pistas e, sobretudo, as hipóteses publicadas no jornal *Yiddische Zeitung*, seguindo as declarações de Lönnrot, irão ser o fio condutor dos assassinatos praticados [...]” (FRANCO, 2013, p. 73).

O ato de corromper, proposto na narrativa de Borges, estabelece-se no contínuo processo de desmantelamento de uma ordem que se buscava nas primeiras narrativas (cf. FRANCO, 2013). Aventamos a hipótese de que isto se dá pelo fato de que o escritor argentino, com uma vivência calcada na experiência da subalternidade latina, lança um olhar crítico às práticas epistemológicas e de escrita literária que advêm de modelos de produção europeus e nort-

americanos; basta lembrarmos de Auguste Dupin e Sherlock Holmes. Daí sua escrita beber da fonte tradicional e reformulá-la, quebrantando não apenas um modelo de produção de um gênero, bem como, ao trazê-lo para perto de sua realidade, atribuindo-o a outros processos, o da individualização, por exemplo. Lembra-nos Linda Hutcheon:

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone (HUTCHEON, 1991, p. 170 – grifos nossos).

A respeito do processo intertextual, percebemos que o conto de Borges se relaciona implícita e explicitamente com “Os assassinatos da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, por exemplo. Uma das referências diz respeito à comparação que o narrador borgiano faz entre seu detetive e o de Poe, contrapondo Lönnrot a Dupin⁸. Lê-se, no início do conto: “Lönnrot se julgava um puro raciocinador, um Auguste Dupin [...]” (BORGES, 2007, p. 121). No entanto, simultaneamente, Borges retoma, também, uma tradição policial que fora menosprezada pelo escritor norte-americano, ao considerar que “mas havia nele [em Lönnrot] algo de aventureiro e até de jogador” (*idem*). Esta adversativa retoma o caráter aventureiro de Vidocq, personagem do *Newgater Calendar* criticado por Poe, ao mesmo tempo em que inicia uma problematização a respeito do caráter puramente racional e lógico proposto por Dupin. Depreendemos que, ao fazer tal comparação, para além de uma referência ao mestre da narrativa policial, o conto propõe uma concepção de narrativa a respeito do processo investigação que se calque mais na realidade do que nas hipóteses, relativizando, desta forma, a importância da lógica cientificista aplicada ao processo criminal.

Apontamos, ainda, a referência que Borges traz nas pistas que Lönnrot considera como essenciais para sua investigação. Em “A morte e a bússola”, uma das principais evidências utilizadas pelo detetive é encontrada datilografada. A frase “A primeira letra do Nome foi articulada” (BORGES, 2007, p. 123), que se

⁸ É importante lembrar que o próprio Auguste Dupin é um personagem que se contrapõe a outro, Vidocq. Este, como lembra Carla Portilho, é “o primeiro detetive profissional da vida real, narrando suas sensacionais caçadas praticamente solitárias a perigosos bandidos” (2009, p. 49). Todavia, para o narrador de Poe, “Vidocq, por exemplo, tinha uma boa intuição e era um homem perseverante. Mas o seu espírito era pouco educado e a própria intensidade com que se dedicava à investigação levava-o muitas vezes a cometer erros” (1988, p. 18).

desdobra até a articulação da terceira letra, é uma referência ao conto de Poe acima citado. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, Dupin utiliza-se de uma citação em latim para a resolução de um enigma: “*Pediti antiquum litera prima sonum*” (POE, 1988, p. 11), que, traduzida, se lê “A primeira letra destrói o som antigo” (*idem*). Diferente da primeira narrativa, no entanto, em que a utilização da frase serve como atribuição lógica de evidência para o processo de detecção, n’ “A morte e a bússola” a frase serve apenas como sátira para enganar o detetive. Como se vê, Red Scharlach utiliza-a apenas para dialogar com a linha de investigação proposta e perseguida por Lönnrot.

É pertinente considerar, ainda, o desenvolvimento que Borges fará sobre o duplo, renunciado no conto de Poe. O texto inicial assim apresenta a questão:

[...] a sua atitude [de Dupin] nesses momentos era fria e abstracta; os seus olhos ficavam vazios de expressão; e a voz, uma rica voz de tenor, subia a um falsete que poderia parecer petulante se não fosse a certeza e a perfeita nitidez com que pronunciava as palavras. Ao observar-lhe aqueles modos *pensava muitas vezes na velha filosofia da alma dupla e divertia-me a imaginar um Dupin duplo – o criador e o analista* (POE, 1988, p. 9 – grifos nossos).

Em “A morte e a bússola”, de uma mera característica do personagem, o duplo passa a agir como ponto primordial para a narrativa, constituindo-se como chave para o desenvolvimento do enredo. No conto, o duplo é evidenciado a partir das inferências subjetivas que a constituição do determinado espaço projeta em Red Scharlach e Lönnrot, revelando-se como encaminhamento do processo narrativo sobre a investigação.

Vejamos, primeiro, como Lönnrot dimensiona a sua experiência com o espaço da chácara de Triste-le-Roy:

[...] a casa da chácara de Triste-le-Roy abusava de inúmeras simetrias e repetições obsessivas: a uma Diana glacial num nicho lóbrego correspondia num segundo nicho outra Diana; um balcão refletia-se noutro balcão; escalinatas duplicadas abriam-se em dupla balaustrada. Um Hermes de duas caras projetava uma sombra monstruosa. [...] [...] infinitamente [a casa] se multiplicou em espelhos opostos; cansou de abrir ou entreabrir janelas que lhe revelavam, fora, de várias alturas e vários ângulos, o mesmo desolado jardim; [...]. No segundo andar, o último, a casa lhe pareceu infinita e crescente. “A casa não é tão grande”, pensou. “A penumbra, a simetria, os espelhos, os muitos anos, meu desconhecimento, a solidão, é que aumentam” (BORGES, 2007, p. 130-131).

Pela narrativa apresentada, constata-se certa resistência à subjetivação por

parte do personagem. Lönnrot, ao se sentir atemorizado pela dimensão do espaço, retoma aspectos racionais a fim de neutralizar as sensações que a duplicidade – e a imensidão que dele se deriva – lhe causam. Sua condição de “raciocinador nato” permanece intacta sem que lhe traga qualquer benefício e, ao não se emancipar do modelo tradicional de construção de lógica, acaba por encontrar seu fim.

Por sua vez, a narrativa de Scharlach sobre a sua permanência naquele espaço revela certa tomada de consciência que oportunizaria ao criminoso lograr êxito:

[...]. Nove dias e nove noites agonizei nesta desolada chácara simétrica; a febre me arrasava, o odioso Jano bifronte que olha para os acasos e as auroras enchia de horror meus sonhos e minhas vigílias. *Cheguei a abominar meu corpo, cheguei a sentir que dois olhos, duas mãos, dois pulmões são tão monstruosos quanto duas caras.* Um irlandês procurou converter-me à fé de Jesus; repetia para mim a sentença dos “goim”: “Todos os caminhos levam a Roma”. *De noite, meu delírio se alimentava dessa metáfora: eu sentia que o mundo é um labirinto, do qual era impossível fugir, pois todos os caminhos, embora fingissem ir para o norte ou para o sul, na verdade iam para Roma, que era também o cárcere quadrangular onde meu irmão agonizava e a chácara de Triste-le-Roy.* Naquelas noites, eu jurei pelo deus que vê com duas caras e por todos os deuses da febre e dos espelhos tecer um labirinto em torno do homem que tinha encarcerado meu irmão [...] (BORGES, 2007, p. 132 – grifos nossos).

Ao se vislumbrar como um composto de duplos – haja vista o apontamento sobre os pares de órgãos e membros que faz –, Scharlach conclui que o duplo se apresenta para ele como uma possibilidade de encaminhamento. Como se vê no desfecho da narrativa, a vingança só se efetiva depois que o assassino se dá conta de que, para aniquilar Lönnrot, seria preciso atentar-se para a lógica seguida pelo detetive, subvertendo-a a seu favor. Tal subversão, por sua vez, dá-se na criação de uma rede de entrecaminhos, o labirinto, que conduziriam Lönnrot ao seu fim inevitável.

Entendemos que a experiência com o duplo, exaustivamente trabalhada por Borges ao longo de sua obra completa, fixa-se posteriormente como um método a ser seguido. Nas obras escolhidas para análise nesta dissertação, como veremos mais à frente, explora-se o duplo de diversas maneiras, tornando-o ferramenta para a constituição da narrativa, pois é a partir da dinâmica do duplo que os personagens experienciam a alteridade, constituindo suas subjetividades e identidades. Este processo de subjetivação é a primeira característica das *narrativas detetivescas*, conforme o modelo que concebemos para análise neste

trabalho.

Sobre o labirinto, Franco aponta, ainda, que este procedimento narrativo encaminha a leitura não mais para uma vertente dialética, como propunha a estrutura tradicional do romance policial, mas para várias outras, ramificadas (FRANCO, 2013, p. 71). Compreendo, desta forma, que o crime se torna “apenas uma das histórias que irão se *perder nesse labirinto espacial e ficcional* [...]” (*idem* – grifos nossos). Para a estudiosa, tem-se no labirinto um procedimento narrativo que constituirá parte significativa da produção contemporânea, seja em literaturas consideradas centrais ou periféricas (cf. FRANCO, 2013).

É a partir da máxima do labirinto, do exercício de potencializar a experiência da ramificação, que se constitui a problemática encontrada em outra produção literária, que também serve como aparato teórico e ficcional. Trata-se do romance *O nome da rosa* (1982), de Umberto Eco. Com toda a deferência que o romance de Eco merece, mas sem que nos detenhamos mais profundamente em seu enredo como fizemos com o conto de Borges, interessa-nos, aqui, considerar os pressupostos desenvolvidos por Adenize Franco a respeito do labirinto, considerando esta obra como basilar para as experimentações com a prosa policial que a seguem.

Antes, no entanto, fazemos uma breve observação a respeito do que Linda Hutcheon (1991) apresenta sobre o romance. A estudiosa norte-americana considera que a narrativa de Eco se difere das produzidas até aquele momento pela composição híbrida que apresenta. Tal composição, por sua vez, dá-se pela utilização de elementos que comporiam o romance histórico ao lado de componentes do romance policial, constituindo, desta feita, uma obra literária matricial do pós-modernismo:

as histórias que *O nome da rosa* reconta são as da literatura (escritas por Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot e outros) e as da história (crônicas medievais, testemunhos religiosos). Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Esse aspecto de hibridização contribui não apenas para a ruptura com a tradição policial, mas também, e principalmente, como um modelo reconfigurador a partir do qual a linha mestra das narrativas detetivescas deixaria de se constituir pela busca por uma linha única e objetiva de constituição de sentido e passaria a

ser ramificada.

Em *Pós-escrito ao nome da rosa* (1983), Eco afirma ter compreendido “o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): *os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada*” (p. 20 – grifos nossos). Acreditamos que, ao compreender que sua narrativa estaria indissociada de outras narrativas, sofrendo influências delas, ao passo que também influenciaria outras, Eco constrói seu romance do mesmo modo, ramificando-o, transpondo a experiência do labirinto territorial também para o discurso.

Tal afirmação explicitada por Eco como procedimento de escrita evidencia algo implícito na obra de Borges, a relação e as releituras possíveis de e com outras obras, evidenciando, desta feita, um marcante processo de intertextualidade, que se mostra como uma segunda característica daquilo que consideramos aqui como *narrativas detetivescas*.

Partimos, então, para a terceira característica mais preponderante das *narrativas detetivescas*: o labirinto. Para isto, valemo-nos inicialmente das observações feitas por Eco no mesmo *Pós-escrito a O nome da rosa*. O estudioso destaca três modelos de labirinto: a) o grego, de Teseu; b) o maneirista; e c) a rede (p. 46-47). Prestaremos atenção ao terceiro modelo de labirinto, a rede, por entendemos ser este o mais presente e mais significativo para as narrativas com as quais trabalharemos.

De acordo com Eco, o labirinto rede, seguindo as proposições de rizoma de Deleuze e Guatarri, “é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito” (ECO, 1983, p. 46). Este modelo de labirinto em rede, ou rizomático, parece-nos ser o mesmo que Scharlach busca construir, compreendendo-o como único meio de sobrevivência, embora seja possível averiguar, por meio da narrativa, que, ao fim, o *maneirista* é o que ali se apresenta. Umberto Eco elucida, no entanto, ser possível a existência de mais de um labirinto na construção ficcional: “o labirinto da minha biblioteca é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo em que Guilherme pensa viver já é estruturado em forma de rizoma” (*idem*, p. 47).

Seguindo Adenize Franco (2013), entendemos a ocorrência de tais labirintos como forma de subverter a ideia do processo ordenador dos romances

policiais tradicionais. De acordo com a estudiosa – que toma como ponto de partida o conto de Borges, mas nos permite expandir sua leitura correlacionando-a com a produção literária contemporânea em língua portuguesa –, embora o labirinto final sinalize para “as múltiplas possibilidades de ‘tramar’ uma narrativa de tônica policial [...] marcada por verbos como ‘prever’, ‘adivinhar’ e ‘premeditar’ justamente os utiliza como forma de *subversão*. Pois, *contraria conscientemente o processo analítico*” (2013, p. 74 – grifo nosso).

É, ainda, atributo do labirinto em rede a ocorrência da multiplicidade de enredos que compõem as narrativas detetivescas. Estes enredos apresentam-se como história que pode ou não estar ligada a outras, também podendo ou não contribuir para a resolução do enigma. Eco explica que esta característica advém do caráter metafísico e filosófico encontrado no cerne nos romances policiais, o que revelaria, por sua vez, a possibilidade de diversas conjecturas das narrativas detetivescas (ECO, 1985, p. 45). Isso se daria pelo fato de que todo romance policial e, acrescentamos aqui, toda narrativa detetivesca partem da mesma pergunta básica: “de quem é a culpa”. Responder tal pergunta, segundo Eco, é “supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhe impôs” (1985, p. 48).

O que se percebe, e isso não é nenhuma novidade, é que um elemento comum tanto ao romance policial quanto às narrativas detetivescas seria a necessidade de se reestabelecer a ordem. Este ordenamento lógico, no caso do romance policial de tradição, está ligado à procura do detetive em culpabilizar o criminoso, atribuindo a ele a prática criminal, não raro por meio da resolução de enigmas. No caso das narrativas detetivescas, no entanto, é possível que não se encontre mais uma personagem – imediatamente detetive – à procura de um outra – imediatamente criminosa. Na experiência literária das narrativas detetivescas, as demandas de construção de sentido são outras, podendo modalizar a pergunta “de quem é a culpa?” para “quem sou eu?”.

Tal pergunta, também de ordem filosófica, aparece tanto em Eco quanto em Borges, acentuando-se paulatinamente em outros escritores a partir da influência destes dois. Franco postula que tanto Jorge Luis Borges quanto Umberto Eco corrompem o modelo tradicional ao tornarem necessária, no processo narrativo, a presença do leitor a mergulhar nos labirintos da narrativa (FRANCO, 2013, p. 94). Encontra-se, aqui, mais uma característica importante da narrativa detetivesca.

Nas produções que compreendemos como narrativas detetivescas, a ação do leitor passa a ser também a de um detetive, uma vez que é preciso percorrer não apenas os labirintos espaciais e geográficos da narrativa, mas também os de leitura. Tais obras, de acordo com Franco, “apresentam processos narrativos que buscam [...] incidir sobre o leitor de maneira refratária, confundindo a direção de sua compreensão para discutir muito mais do que jogos detetivescos [...]” (2013, p. 158). Desta feita, o leitor deixa seu lugar de expectador, com passos guiados pelo narrador, para se tornar também um agente da narrativa, buscando *pari passu* ao detetive/protagonista o desvelamento do enigma.

É possível observar que os crimes e os índices diluídos nos romances depreendem um “jogo” com o leitor e um modelo de narrativa [...]. Assim, são narrativas que, através da subversão do gênero policial, “incriminam” a história narrada e “assassinam” o modelo usual de detecção. Um jogo em que mais que sagrar-se vencedor (ou desvendar os mistérios dos assassinatos) ao final da partida, o leitor precisa perder-se na narrativa labiríntica e criminal [...] (FRANCO, 2013, p. 90).

Toda a mutação do romance policial, que desemboca no que rotulamos como narrativas detetivescas, não é gratuita. Tanto para Carla Portilho, em trabalho já citado, como para Adenize Franco, tais desconstruções da estrutura do policial tradicional em relação às novas experiências do indivíduo com os processos de individuação, subjetivação e alteridade contribuem para as reconfigurações do modelo. Acreditamos, seguindo a leitura proposta por Franco (2013), que essa nova ênfase narrativa do fim do século XX e início do século XXI é um reflexo de um processo que atinge toda a produção literária contemporânea, em especial a de língua portuguesa, e que vem de há muito. Para a estudiosa, vive-se uma experiência literária que busca “a representação de um tempo em crise. Tempo esse movido pelo processo de globalização que altera e reconfigura conceitos até então cristalizados no imaginário social [...]” (FRANCO, 2013, p. 24). Desta feita, vê-se necessário olhar os estudos de e sobre Walter Benjamin a respeito do narrador e sua crise no início do século XX, a fim de lançar luz a essa “crise” que se estabelece na narrativa ficcional, tendo como principal foco os romances esquemáticos.

A experiência do indivíduo com uma nova compreensão de ser e estar no mundo, dada a partir da consciência do processo de globalização, encaminha a produção literária para outras vertentes. Uma delas, elucida Mourão, estabelece-se

a partir da destituição da observação da identidade nacional como vetor fundamental para a produção literária, dando ênfase “à análise ou ao descritivismo das singularidades ou dos egotismos vários” (2002, p. 510).

Lembramos que, para Walter Benjamin, em seus textos basilares *A crise do romance: Sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin e O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (2012), a relação do indivíduo com a morte, bem como a experiência do coletivo, apresenta-se como um dos principais emuladores para a construção da narrativa. O estudioso busca afirmar, por meio de um processo comparativo entre a epopeia e o romance moderno, o caráter de mudez e individuação do gênero literário romance, constatando, ao fim, que “nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa do que o espaço cada vez maior e cada vez mais imprudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência” (BENJAMIN, 2012, p. 56).

Ao evidenciar os motivos dessa mudez, o estudioso em “O narrador” credita isso à experiência que os soldados terão na I Guerra Mundial. Benjamin encaminha sua discussão, então, para o processo de negação da memória. Essa destituição da memória, dada pelo temor em evocar o passado, recente e traumático, faz com que os indivíduos e os narradores do romance, por fim, não encontrem mais sentido na rememoração da experiência, o que leva, ao cabo, ao que afirma Adenize Franco: “se não há experiências a relatar, se a morte, agora, limpa os rastros do passado, não há o que ser contado” (2013, p. 60).

A destituição da memória como papel principal da narrativa abala, também, o sentimento de coletividade e, sobretudo, a necessidade de um herói, ou personagem que valha como tal, como representante de determinada coletividade. Não é mais possível encontrar na narrativa um sentimento de coletividade, antes expressa por meio da figura do herói ou, focalizando nosso objeto de estudo, no detetive, a partir do qual se dava sentido ao caos.

Para Jeanne Marie Gagnebin (1999), surge a possibilidade de construção de um novo tipo de narrativa. Uma narrativa que se vale da “destruição de uma atitude contemplativa em detrimento do choque” (FRANCO, 2013, p. 60), o que, por fim, geraria “desestruturação, perturbação e instabilidade” (*idem*).

Característica evidente dessa “nova narrativa” é a posição que o narrador passa a operar. Lembra-nos Franco (2013, p. 60) que, se, no romance tradicional, o narrador se assentava a partir de um distanciamento, “no romance contemporâneo

ela [a distância] se torna instável e variante”. Essa liquidez da ação narrativa permite a “possibilidade de vários graus de percepção”, dados, por sua vez, pela “perda da ilusão estabelecida” entre leitor e narrativa e, também, pela presença marcante da metalinguagem, processo este que revela o fazer narrativo. Cambia-se a experiência pela ação.

Nesse aspecto, observamos as constatações feitas por Silviano Santiago em seu texto *O narrador pós-moderno* (2002). Para o estudioso, assenta-se na narrativa pós-moderna a transmissão de conhecimento daquilo que foi visto, e não vivenciado como seria a proposição do narrador clássico. Este fato, em última instância, atribui ao narrador pós-moderno o caráter de “puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade” (SANTIGO, 2002, p. 46). No entanto, esclarece Santiago, a construção da verossimilhança feita pelo narrador da pós-modernidade não é ingênua, uma vez que “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem” (*idem*, p. 46-47).

Silviano Santiago termina observando ainda a relação entre espetáculo, ação e representação, considerando estes três elementos categorias fundamentais da prosa pós-moderna. Para ele:

O espetáculo torna a ação representação. [...] ele retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido da palavra.
[...].

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa etc. Os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através das ações ensaiadas, produto da *arte*, a arte de representar. Para falar das várias facetas desta arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra as ações ensaiadas que existem no lugar (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir (SANTIAGO, 2002, p. 59 – grifos do original).

Como se percebe ao longo citação de Santiago, e retomando as características que se verificam na constituição das narrativas detetivescas da contemporaneidade, o que se constata é uma mudança de foco no texto de investigação. Ao trocar a experiência pela ação, destitui-se o narrador mais característico da tradição policial, aquele que via, aprendia e, depois, repassava ao

leitor. Ao contrário, nos textos arrolados como narrativas detetivescas, caminham os personagens que desenvolvem a ação investigativa junto com o leitor, que também pratica a detecção ao acompanhar as ações dos personagens. Para Gagnebin (2010), importa à experiência da leitura, seja por parte do personagem desorientado, seja do leitor não indiferente, encontrar algo comum à sociedade moderna: “um sentido explícito e reconhecido” (p. 14).

Destacamos, por fim, um estado de constante desorientação e desilusão dos personagens, tanto no gênero romance como um todo e nas narrativas detetivescas em especial. Este fato, como já ilustrado anteriormente, advém da relação do indivíduo com seu tempo. Uma das formas de verificação desta característica apresenta-se na constituição e no modo como se movimentam os personagens pela trama narrativa. Ao observar exemplos de romances ligados ao detetivesco, Franco percebe que a “desilusão do homem em relação ao aspecto racional revela o surgimento de um detetive caracterizado pelas incertezas e inseguranças” (2013, p. 67) e conclui afirmando: “[...] Na verdade não importa quem matou ou quem morreu, a relevância está no decurso, no andamento que essa *demand*a instituiu” (*idem* – grifo nosso).

As constatações feitas até aqui, ao longo de todo o capítulo, nos permitem lançar luz à observação de algumas produções literárias que servem como exemplo de narrativas detetivescas. Primeiramente, no entanto, esclarecemos que as análises que seguem não buscam constituir um modelo; antes, preocupa-se em verificar a incidência, de maior ou menor grau, das características percebidas no exame daquilo, até aqui, designamos como *narrativas detetivescas*.

1.3 - Casos da narrativa detetivesca nas literaturas de língua portuguesa

1.3.1 O enigma da nação em *A varanda do frangipani*

Quando Umberto Eco publicou seu renomado romance *O nome da rosa*, em 1985, abriu-se a possibilidade de construção de narrativas policiais diversas das que se conheciam até então. Há que se considerar, no entanto, que a novidade apresentada por Eco consistia na utilização de referenciais históricos, os quais, aliados a uma escrita explicitamente vinculada ao romance policial, revigoram a tradição (cf. HUTCHEON, 1992; LUGARINHO, 2009).

Reflexo positivo desta nova gama de narrativas híbridas é o romance de Mia Couto *A varanda do frangipani*, lançado em 1996. Pertencente a um rol de narrativas do reconhecido autor moçambicano que tem como eixo de escrita a identidade nacional a partir de uma reconstrução histórica, o romance em questão destaca-se das outras produções por seu caráter explicitamente investigativo, quiçá detetivesco.

Em *A varanda do frangipani*, o enredo passeia pela tradição do romance policial, desde o *modus* narrativo tradicional até as derivações feitas dele. Há um crime a ser desvendado, um homem letrado que assume a investigação do crime e outro homem que narrará os trâmites da investigação. Até mesmo uma mulher, bem ao gosto do romance *noir*, é apresentada ao leitor e será *partner* do investigador no desvelamento da trama. Encontramos, no âmago da narrativa, a premissa do romance policial: o detetive procura dar ordem ao caos instaurado pelo crime e tem na descrição do processo investigativo a construção de um sentido, com determinada organicidade dos elementos que foram postos em desordem, com o intuito de que, findada a narrativa, se reestabeleça a ordem social e a justiça esteja feita (cf. TODOROV, 1969).

Interessa-nos, no entanto, observar, para além das manutenções da tradição, as modalizações que o escritor opera na estrutura do romance – e é aqui que o romance dialoga com a proposta de Eco, tornando-se ainda mais significativo, sobretudo para o conjunto de narrativas detetivescas produzidas em língua portuguesa.

Uma das mais flagrantes e explícitas alterações feitas por Mia Couto é a transposição do espaço da narrativa. Sabemos da importância que o espaço urbano, com a grande cidade como representante deste lócus, tem para o surgimento e o desenvolvimento do romance policial, uma vez que este lugar, com a pluralidade social e econômica, torna-se lugar propício para o desenvolvimento de crimes e atentados, sejam eles contra o indivíduo ou contra a propriedade. Em *A varanda do frangipani*, no entanto, o leitor é levado para o campo: “A Fortaleza de São Nicolau é uma pequenita mancha que cabe num pedacito de mundo. [...]. Vista do alto, a fortaleza é, antes, uma fraqueza [...].” (COUTO, 2007, p. 19).

Como se não bastasse a redução do espaço, que se minimiza sistematicamente a partir do discurso do narrador – “A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar [...].” (COUTO, 2007, p. 20) –, a

noção de interação com o mundo externo é dizimada como problemática do espaço: “Durante os longos anos da guerra, o asilo esteve isolado do resto do país. *O lugar cortara relações com o universo*” (idem – grifo nosso).

Poderíamos, a partir disso, pensar a respeito das complicadas relações com a globalização. O espaço resoluto da narrativa, ao invés de sumarizar a compreensão, expande-se, oportunizando que a leitura da obra de Mia Couto possibilite interpretações “universais”. Seguindo Franco (2013) em sua discussão sobre a relação da globalização e as literaturas de língua portuguesa, é possível compreender que esse processo de metonímia espacial da narrativa favorece o aparecimento de uma escrita de *resistência*, no sentido em que se põe como alternativa a uma escrita “dominada pelo discurso do sujeito branco, masculino e cristão”. Este paradigma é reafirmado não apenas pela produção literária, mas também corroborado por proposições teóricas a respeito das estruturas narrativas – caso exemplar é a prescrição de normas feita por Todorov a respeito do romance policial.

Para Boaventura de S. Santos, a globalização dá-se a partir de um paradoxo: “[...] a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, e o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro” (2002, p. 26). Franco complementa, tendo como pressuposto da discussão a leitura de Santos, que “a globalização pode ser entendida como um conjunto de campos de lutas transnacionais” (2013, p. 30). Defendemos, então, a partir dessa compreensão, que a narrativa de Mia Couto assume não apenas um sentido de resistência, como também serve de exemplo narrativo do paradoxo proposto por Santos: por um lado, particular e nacional (o espaço, a cultura, etc.) e, por outro, universal e transnacional, por apresentar discussões que extrapolam o território moçambicano.

Síntese deste conflito paradoxal são as figuras do detetive, Izidine Naíta, e do narrador, Ermelindo Mucanga, este segundo ainda mais complexo, se relacionado com as normas do romance policial.

Detenhamo-nos, inicialmente, no narrador. Ermelindo Mucanga, “o morto”, é um *xipoco*, um morto que, por não ter sido enterrado segundo a tradição de seu lugar de nascença, não obteve descanso: “Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desapareiro.

Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desencontrado da morte [...]” (COUTO, 2007, p. 9).

Compreendendo que o romance policial, segundo seus padrões mais tradicionais, não admite elementos e resoluções fantásticas – “Tudo deve se explicar de modo racional; o fantástico não é admitido” (TODOROV, 2006, p. 100) –, Ermelindo apresenta-se como uma problemática para o gênero policial já no início da narrativa. Não bastasse sua condição imaterial – logo irracional e sem explicação segundo a lógica cientificista –, Ermelindo, o Mucanga, pode ser lido como um personagem *outsider*. Enquanto morto, é um xipoco, transita entre o mundo dos vivos e dos mortos sem que realmente faça parte de um deles. Quando vivo, embora “um vivo de patente, gente de autorizada raça” (COUTO, 2007, p. 9), nunca fora um “homem de ideias” (p. 12) e, com o ultraje da morte, segundo o que acredita, deve procurar sua infinitude, aceitar seu lugar à margem: “Se faleci foi para ficar sombra sozinha” (p. 12).

Também *outsider*, o trânsito estabelecido pelo detetive Izidine é de outra ordem. De identidade fixa até que comece a investigação, o personagem é um negro moçambicano que vai estudar na metrópole e retorna para Maputo, onde assume o cargo de investigador. Chegado à Fortaleza, no entanto, Izidine começa a perceber que sua formação europeia de pouco, ou nada, serve para desvendar o mistério que encontra ali.

É necessário que Izidine estabeleça um outro pensamento investigativo, um ordenamento lógico do qual a racionalidade que ele aprendera há muito havia se afastado. Entendem, leitor e personagem, que “Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo [...]” (COUTO, 2007, p. 42), e, desta forma, Izidine é levado a reaprender sobre si, sobre o outro e, principalmente, sobre o ser moçambicano e estar em Moçambique do pós-independência.

Esse caráter reformulador de suas identidades, nacionais e particulares, leva os personagens a se unirem corporeamente, entrelaçando as histórias e investigações pessoais. Faz-se, então, o grande enigma da narrativa.

É oportuno registrar que, também nesse quesito, opera-se uma modalização quanto à estrutura do romance policial, que normativamente não poderia oferecer espaços para divagações de ordem psicológica (TODOROV, 2006, p. 100), quanto mais de identidade.

O xipoco inicia a narrativa apresentando a problemática que vai se configurar como fio condutor da narração, dialogando ou se sobrepondo, conforme momentos específicos, à própria investigação do crime.

Diferentemente do romance policial tradicional, em que a desordem da narrativa se dá por meio de um crime e a partir dele a narrativa se desenrola, aqui o *start* é dado pelo conflito particular do xipoco a partir do qual a trama se desenrolará.

Ermelindo, morto, toma conhecimento de que está sendo recrutado pelo Estado para que sirva de herói nacional: “(...) os governantes me queriam transformar em herói nacional. Me embrulhavam em glória. (...) queriam meus restos mortais. Ou melhor, meus restos imortais (...)” (COUTO, 2007, p. 11-12). No entanto, o xipoco nega-se a ser este herói. Na sua compreensão, um herói serviria apenas para as emergências, sem que fosse de fato significativo, ou amado, como o personagem prefere, por alguém. Ermelindo conclui que “um herói é como um santo. Ninguém lhe ama de verdade. Se lembram dele em urgências pessoais e aflições nacionais. Não fui amado enquanto vivo. Dispensava, agora, essa intrujice” (p. 12).

“A nação carecia de encenação” (COUTO, 2007, p.12). A afirmação do xipoco, depois de perceber que a escolha dele, por parte do governo moçambicano, não dizia respeito à sua individualidade, mas por entendê-lo como síntese, revela-nos muito do processo de construção de identidade nacional como uma identificação imaginada, para seguirmos o conceito de Benedict Anderson (1983) – “Careciam de um da minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar as descontentações. Queriam pôr em montra a etnia, queriam raspar a casca para exhibir o fruto” (COUTO, 2007, p. 11)

Mesmo sem nos determos demasiadamente, é oportuno recuperar o pensamento de Benedict Anderson (1983) a respeito da construção da nação. Para o estudioso, a nação é uma imagem construída, porque se faz a partir da interação de particularidades, as quais, unificadas, tornam-se metonímia de um todo. Anderson lembra que, por mais que uma nação seja pequena, é impossível que um indivíduo possa estabelecer relação com todos os outros indivíduos (1983, p. 23). Desta forma, é imprescindível para os nacionalistas que se construa a imagem delimitada, de fronteiras fixas, e que abarque, por meio de referenciais simbólicos, os indivíduos que nela se reconheçam como integrantes.

Em *A varanda do frangipani*, a organização procurada é esta: a encenação da nação. Dão-se, então, duas buscas: o mérito, por parte do xipoco, em ser um herói; e o pertencimento, cultural e histórico, por parte do detetive. Ambas as procuras podem ser lidas como encenação. Em outras palavras, operam como criação de uma imagem que os vincule diretamente a Moçambique, não apenas como território, mas enquanto ideologia. Percebemos que, da mesma forma, e em grau ainda maior, a narrativa e a tradição romanesca de Mia Couto intentam a mesma vinculação.

Para que o xipoco possa se reconhecer como herói nacional, é preciso que ele reviva e morra. Para que Izidine se reconheça como moçambicano, é preciso que ele se integre à nação e, por meio desta integração, desvende o crime que lhe é posto como problema. Na resolução deste enigma, seja o do crime ou o da nação – já não importa –, Ermelindo e Izidine concatenam-se, por meio da invasão que o xipoco faz no corpo do detetive, tornando-se um *Outro*: metonímia do moçambicano que procura se encontrar e se reconhecer.

Na introdução de seu ensaio *O desafio das identidades*, José Manuel Oliveira Mendes (2002) afirma que o processo de construção de identidade se dá a partir do momento em que um indivíduo estabelece suas lacunas e disparidades em relação a outro indivíduo. Na leitura do estudioso, é a partir dos fragmentos, das rasuras e do enfrentamento com o outro que a identidade vai se firmando e confirmando. Identificar-se, seguindo esta leitura, nunca é um processo indolor, muito menos fácil.

O processo de investigação de Izidine, sobre si a partir da busca pela solução do crime, pode ser lido como representação da tese de Mendes. O detetive vai colhendo depoimentos dos internos do asilo, local onde aconteceu o crime. No entanto, ouvir os velhos do asilo não é algo fácil para Izidine. Como apontamos no início deste ensaio, o detetive é levado a entrar em uma outra ordem de compreensão do mundo.

É preciso que Izidine se deixe guiar pelo modo de ver e entender o mundo dos velhos, que, não raro, sugerem ao detetive ouvir seus depoimentos de uma outra maneira. É, no entanto, a segunda confissão ouvida por Izidine, a do velho português, que desperta o personagem, e também o leitor, para sua condição:

Me leve a sério, inspector: o senhor nunca há de descobrir a verdade desse morto. Primeiro, esses meus amigos, pretos, nunca lhe vão contar

realidades. Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. *Você é preto, como eles*. Mas lhes pergunte a eles o que vêm em si. *Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça* (COUTO, 2007, p. 52 – grifos nossos).

Para o velho português, como percebemos, a problemática da nação não se resolve somente pela cor da pele, como imaginava Izidine. O detetive começa a perceber, então, que o pertencimento é mais do que um processo de raça ou etnia.

O processo de identificação com a nação vai ocorrendo paulatinamente em Izidine. Conforme Izidine vai colhendo os depoimentos dos velhos e, conseqüentemente, aprendendo a ouvi-los, com o auxílio de Marta, que vai revelando detalhes do cotidiano da fortaleza – os quais terão grande significado para a solução do crime –, o detetive vai se (re)descobrando, (re)conhecendo-se enquanto moçambicano.

A solução do crime em *A varanda do frangipani* não se dá exatamente pelo encadeamento lógico feito pelo detetive, o que seguiria a tradição dos romances policiais. O mistério é desvendado pelo depoimento de Marta, personagem que serve como guia para o detetive. Mais uma vez, a estrutura normativa do gênero é deposta. É, no contexto deste estudo, interessante que a fala de Marta sirva como transcrição de todos os depoimentos que Izidine havia colhido, tanto para o investigador, quanto para o leitor, pois isso contribui para que a soberania da racionalidade ocidental, instituída pela figura do detetive formado na metrópole, seja questionada.

A ordem não é estabelecida pelo detetive, mas por uma terceira personagem, peculiar, pois mulher, e assimilada, indivíduo que transita de forma confortável entre o mundo da tradição, representado pelos velhos, e o mundo moderno, representado por Izidine.

Desvendado o crime, há, ainda, um enigma a ser resolvido, como apontamos no decorrer deste ensaio: como ser nacional. A solução, antes de ser única, talvez racional, é como deve ser a construção de qualquer identidade: do pessoal para o coletivo.

Para Izidine, o reconhecimento de sua identidade enquanto moçambicano dá-se a partir da convivência pacífica entre o seu conhecimento e o (re)adquirido pelo convívio com os velhos.

Ermelindo, o xipoco, aceita sua condição de possível herói nacional, reconhecendo que, para isso, não precisava necessariamente ter estado em combate. Antes, era preciso aceitar a encenação, compreender que uma vida, mesmo “quando autêntica”, é “de mentira” (p. 140). E, assim, Ermelindo descansa, acreditando ter feito nascer “um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado” (p. 141).

1.3.2 O enigma da individuação em *O filho da mãe*

Ao verificar os romances lançados pelo escritor brasileiro Bernardo Carvalho nos últimos anos, percebe-se uma evidente e perseverante busca em estabelecer certa produção que conseguisse desestabilizar e questionar, cada vez mais, a estrutura do romance policial tradicional. Para Franco, esses processos de subversão dão-se por meio do trabalho do escritor com “traços da cultura pós-moderna”, representados pela “diluição das fronteiras de tempo/espaço e, também, das identidades cambiantes” (FRANCO, 2010, p. 1). A utilização destes elementos serve de escopo para que o escritor construa uma trajetória romanesca calcada na “ideia de que o deslocamento configura as identidades desse período [a pós-modernidade]” (FRANCO, 2010, p. 1).

Já averiguada por Adenize Franco (2013) ao avaliar outros textos do escritor, a prosa de Carvalho procura resistir à “impossibilidade de narrar” construindo “outras possibilidades de construção da narrativa” (FRANCO, 2013, p. 63), mesmo, que para isto, os romances tornem-se narrativas exemplares da impossibilidade, como é o que se percebe no romance que agora analisamos. Neste caso, a impossibilidade de narrar constrói-se a partir, e concomitantemente, à impossibilidade de construção de uma lógica, a investigativa, desconstruindo não apenas o modelo de narrativa do romance policial, como também as possibilidades de constituição identitárias.

Nesse sentido, entendemos que o romance *O filho da mãe* (2009) aparece no conjunto das obras de Carvalho como uma perigosa tentativa de potencializar tudo aquilo que o autor vem experimentando em seus outros romances, apostando, para isso, na fragmentariedade e no trânsito que levam, em última instância, à constituição labiríntica da narrativa. Para Adenize Franco (2013), a forte presença dos labirintos como recurso formal e narrativo remete-nos à associação direta das experiências literárias do escritor brasileiro às de Jorge Luis Borges. Tais

labirintos, por sua vez, aparecem não apenas na constituição do espaço, mas também, e principalmente, na construção da fatura textual.

Em *O filho da mãe*, as construções labirínticas emergem dos trânsitos desempenhados pelos personagens. Estes trânsitos, por sua vez, são de ordem espacial, cronológica e – destacamos ser nosso maior interesse – de constituição de identidade. Concluímos, seguindo Beatriz Resende, que “na obra de Bernardo Carvalho, identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional” (RESENDE, 2008, p. 78).

É o texto ficcional como excelência, portanto, que motiva o romance de Carvalho em sua busca por solucionar os enigmas da impossibilidade, embora, adiantamos, não logre êxito. Franco lembra-nos, seguindo o texto *O que é um autor*, de Michel Foucault, que a narrativa árabe “também tinha como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo do desenlace que deveria fechar a boca do narrador” (FOUCAULT, 2001 *apud* FRANCO, 2013, p. 67). O mesmo acontece no romance em observação. A tentativa de sobreviver apresenta-se por meio da escrita, que pode ser encontrada, em *O filho da mãe*, no bilhete deixado por Andrei e apresentado ao leitor pela voz de Iúlia:

(...) Escrevo como o louco que não pode parar de cantarolar sua ladainha sem sentido, nem que seja para não ouvir o ruído do mundo, falar só, mais alto que o ruído do mundo. Escrevo para o caso de você decidir voltar, para assombrar esta cidade. É a mais artificial de todas as cidades. Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, mas nenhuma leva a lugar nenhum. Ninguém nunca vai sair daqui (CARVALHO, 2009, p. 21-22).

Ainda que conscientes das impossibilidades, seja do narrar, seja da construção de lógica, seja da constituição de identidades, os personagens e o narrador de *O filho da mãe* insistem na trajetória, mesmo que esta se apresente sem grandes possibilidades de mudança.

Tal tom de inevitabilidade, de destino traçado, é percebido na leitura do último excerto. Esse fim determinado aumenta o tom trágico e melancólico da narrativa (cf. FRANCO, 2013, p. 69), que é o resultado final de uma caminhada que se inicia “pela busca de algo, alguma coisa ou alguém a partir de um processo *detetivesco*; atravessa os espaços na tentativa de que tais deslocamentos conduzam

a algum sentido existencial” (*idem* – grifo nosso).

Constitui-se, desta forma, o enredo de *O filho da mãe*. A busca manifesta-se como um processo inerente à narrativa: procura-se dar sentido à vida da mulher estéril; procura-se salvar os filhos dos outros, num processo de compensação do suicídio de seu próprio filho; procura-se fugir do passado – e do filho, representante deste –, a fim de conservar um presente mascarado. Mais que isso, procura-se encontrar os agressores de um alto funcionário do governo russo. Procura-se vingar o assassinato do tenente-coronel. Procura o leitor, por fim, organizar a narrativa, entender os acontecimentos e decifrar os enigmas, evidentes ou não.

Mães, avós, maridos, filhos, irmãos, amantes, independentemente da classificação que se possa atribuir aos personagens, todos eles, indistintamente, estão à procura de algo ou alguém que lhes atribua sentido à existência. Não existe um único detetive nesta narrativa, ainda que um personagem represente o papel de um. Todos os personagens são lançados por diversos espaços e desempenham um processo que pode ser entendido como detetivesco.

É importante registrar, numa breve visada sobre o enredo, as possibilidades de flerte com o romance policial de tradição, sobretudo no que tange à constituição do romance de Carvalho. Todavia, tais elementos não se efetivam como propulsores da narrativa do modo como se espera. As agressões, os dois assassinados e mesmo a presença de um detetive oficial e de outros personagens que desenvolvem, em maior ou menor grau, papéis detetivescos servem mais como elementos de subversão do que de confirmação do modelo. Ao anular os elementos da narrativa policial, corroborando a ideia de impossibilidade da constituição da lógica racional e ocidental, o escritor abre possibilidades para a resolução de outros problemas, como, por exemplo, a construção e a reconstrução de representações de identidades.

Imersos e emersos de uma territorialidade demarcada pelos resquícios da Guerra da Tchetchênia, ocorrida entre 1991 e 1996, os personagens desta narrativa vagueiam entre diversos pontos do globo, desde a Rússia até o Oiapoque, no Brasil, sempre demarcando questões como centro e periferia e delas sendo reféns. Inegável é perceber que esses trânsitos são uma tônica recorrente na produção de Bernardo Carvalho (FRANCO, 2010, 2013; RESENDE, 2008).

Fulcral é a constituição do ambiente nesta narrativa. Mais que a demarcação

de um território, o espaço vai, desde o começo, encaminhando o tom daquilo que é narrado, ao mesmo passo em que influi diretamente nos personagens. Há, já no início do romance, relações bastante demarcadas entre periferia e centro, constituindo becos e labirintos pelos quais transitam os muitos personagens do romance. Destacamos, no entanto, para fins desta investigação, a descrição de dois ambientes específicos de São Petersburgo: o centro e a periferia da cidade.

A descrição do centro da cidade imediatamente remete-nos ao mestre Michel Foucault e seu celebre *Vigiar e Punir*. A ideia de que a arquitetura deixa o lugar de contemplação ou de vigilância do espaço exterior, dando vez a certo “controle interior, articulado e detalhado” (1987, p. 144) desemboca, como demonstra Foucault, em “uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio ao seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los” (*idem*, p. 144). Como se percebe ao longo de *O filho da mãe*, a cidade da visibilidade total é predatória. É a mãe, como uma das personagens, que rejeita seu filho, excluindo-o ao mesmo tempo em que tenta o abraçar.

A cidade foi construída segundo a lógica da visibilidade total. Onde estão, diferentemente dos becos ao longo da linha do trem, e nos prédios com seus labirintos internos perto da praça Vosstânia, só há palácios com fachadas intransponíveis e salões dourados, a maioria decrépita, onde no passado nobres e ricos se protegiam da visibilidade das ruas atrás de paredes de espelhos. As avenidas são chamadas de perspectiva. Foram abertas para dar vazão aos desfiles militares e às demonstrações de poder. Não importa se é o czar, o Estado soviético ou a polícia russa quem comanda a marcha. Não há onde se esconder nem para onde fugir. A cidade foi construída para ninguém escapar (CARVALHO, 2009, p. 132).

Entendemos que, para além das características de qualquer grande cidade, São Petersburgo, em seu estado constante de reconstrução, coabitando o recém-construído com as ruínas do que um dia já fora, influi de maneira categórica nas personagens. A inconstância, a não identidade, a lacuna é imperiosa, pois o estado de desolação da cidade penetra e mancha a individualidade, destituindo lugares de sacração, como o lar, por exemplo. Acresce-se a esse estado caótico da cidade a experiência da guerra civil, pano de fundo histórico do romance, que atribui aos personagens um mutismo característico de quem vivencia tal situação de exceção.

Destaco, ainda, a descrição do setor periférico que não se difere muito do

centro, no que tange à visibilidade. Todavia, estes locais configuram-se como pontos de sobrevivência das personagens, que, assim como eles, são também periféricas, subalternas e destroçadas.

[...] entram nos velhos estaleiros abandonados pela marinha, na pequena ilha de Nova Holanda, no coração da cidade – e é estranho que, pelo nome, esse coração remeta a um lugar fora dali. A única ponte que permite a entrada na ilha é vigiada dia e noite. [...]. É lá o abrigo de que falava, o objetivo desta noite. Na ilha estarão a salvo, ele garante, poderão dormir em paz. O que se passa lá não interessa às autoridades e obedece a leis próprias. São só ruínas. [...].

[...]. Os dois vão escorregando até se ajoelhar ao pé da escada de cimento. Não importa que haja ratos, o importante é que não sejam vistos. Tampouco veem o que há ao redor. Estão protegidos por uma estrutura abandonada de ferro e cimento, imensa e inóspita. Fazem dela um quarto em ruínas. O cenário da guerra é uma lembrança para quem não tem nenhuma outra (CARVALHO, 2009, p. 134-137).

A cidade que se constrói continuamente é lócus para a (re)construção também das identidades, sejam elas individuais ou coletivas. O que se percebe, no primeiro excerto desta análise, é a ideia da cidade como referência a um nacionalismo identitário, simbolizado pelos nomes dados e pelas pontes construídas. O nacional como identidade assume papel importante neste romance, pois se apresenta como chance primeira da constituição dos indivíduos enquanto sujeitos.

Recuperando as ideias de Stuart Hall, José Manuel Oliveira Mendes (2002) considera a identidade “um conceito crucial, porque funciona como articulador, como ponto de ligação, entre os discursos e as práticas que procuram interpelar-nos, falar-nos ou colocar-nos no nosso lugar enquanto sujeitos sociais de discursos particulares [...]” (p. 503). Esse caráter da identidade é o que permite aos indivíduos “falar e ser falados” (*idem*). No entanto, quando observamos o romance em estudo, vislumbramos que, ao não conseguirem estabelecer uma identificação social com o lugar do qual emergem, os personagens sentem a dificuldade em se narrarem ou, quando o fazem, transitam como fantasmas, vagando sem conseguirem se concretizar. Lê-se, desta feita, que as ruínas do espaço urbano configura e influi nas personagens, transformando estes nas próprias ruínas.

Outro elemento importante a se destacar são as movimentações que guiam a narrativa. O trânsito espacial desempenhado pelos e pelas personagens deste romance possibilita, também, um trânsito temporal, que servirá como guia para a leitura. Não é imperioso dizer, no entanto, que este é um guia às avessas. Tantas

oscilações temporais, idas e vindas, *flashbacks* e antecipações criam um labirinto narrativo a partir do qual o leitor deverá reunir as pistas, organizar o tempo fragmentado e, assim, decifrar o enigma da narrativa.

É por meio da aposta na fragmentariedade da narrativa, encontrada não apenas no modo de narrar, mas na própria composição e apresentação da fatura textual, que *O filho da mãe* emprega o leitor como agente da narrativa. Cabe a este, externo e influenciável, mas categoricamente ativo, ordenar o sentido lógico do romance, organizando os fatos narrados nos três capítulos que são divididos por tópicos, como, por exemplo, “Um ano antes, num campo de refugiados na Inguchétia”, “Três semanas, em São Petersburgo”, “Vinte dias depois”, “De manhã”, “Dezessete horas depois e sete fusos horários à frente, em Vladivostok” etc., concentrando-se nas pistas deixadas ao longo do caminho – cartas, recados, objetos, memórias – e percebendo as incidências, reincidências e reviravoltas na construção das personagens.

Ainda que os metadados que compõem o livro incitem uma leitura enfatizando a história das mães, conduzindo, desta forma, a leitura para a proposta do livro como uma narrativa sobre amor e alteridade, percebemos que se trata mais de uma narrativa sobre a impossibilidade de amar. Esta impossibilidade não é algo gratuito, constrói-se a partir das fragmentariedades das personagens, aliando-se ao caráter trágico da vida na metrópole caótica. Lembra-nos Beatriz Resende que, na escrita brasileira contemporânea, “seja qual for o tom adotado na construção dos fragmentos, unido pelo fio constituído na cidade global, o trágico os atravessa. Mesmo quando a prosa se organiza, próxima ao poético, o tom sempre é do destino trágico” (2008, p. 31).

O enredo do romance desenvolve-se a partir da conversa de duas mulheres, Iúlia Stepánova e Marina Bóndareva, conhecidas do tempo de escola que se reencontraram, por acaso, no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo. Entendemos que o Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo pode ser lido como metáfora espacial e narrativa de *O filho da Mãe*, uma vez que, neste local, tudo gira em torno da *busca*. O Comitê serve para as mães que buscam informações de seus filhos – soldados em combate, feridos ou sequestrados. Serve, na mesma medida, de refúgio para soldados desertores que procuram escape para as atrocidades da guerra.

A primeira personagem, Iúlia, é estéril. Sua ida ao Comitê das Mães se dá

motivada pela ânsia em ser útil, em ter uma vida que venha a valer. E ser útil para ela era ter um filho: “Sua vida é insignificante se comparada à daquela mulher que resgatou o filho das milícias na Tchetchênia (sic). Não teve filhos e continua – mesmo que não seja por muito tempo – sem salvar a vida de ninguém” (CARVALHO, 2009, p. 18).

Marina, por sua vez, é uma mãe “órfã”. Antes mesmo do suicídio de seu filho, que será revelado apenas no decorrer da narrativa, Marina já pertencia ao Comitê das Mães desde que seu filho fora recrutado pelo exército. É interessante perceber o trato dado pelo narrador à personagem, enfatizando sua luta à procura por notícias e, depois, pelo seu filho. Nota-se que a busca realizada por essa personagem, a fim de salvar seu filho, pode remeter a uma demanda investigativa, o que faria dela uma personagem detetivesca. Diz o narrador que Marina “partiu sozinha para Grózni, descobriu onde estava o filho, negociou pessoalmente o resgate com os sequestradores e o trouxe de volta para São Petersburgo” (CARVALHO, 2009, p. 17), ou seja, fora preciso que Marina resolvesse um enigma – o paradeiro do seu filho –, fizesse negociações para, por fim, trazer o seu filho para casa.

Embora seja possível fazer essa breve leitura a respeito do caráter investigativo da personagem, a narrativa não nos permite ir muito além. A própria personagem, qualificando seu percurso, não vê sua empreitada como algo excepcional: “– Não fui a única nem a primeira. Se tive coragem, é porque outras fizeram o mesmo antes. E porque não tinha ninguém para fazer por mim. E porque, se não fizesse, não teria ninguém por quem fazer” (p. 18). Essa fala de Marina, de certo modo, faz com que a personagem retorne e se conforme com a categoria de mãe, justificando, assim, seus atos. Ao não permitir que se faça uma leitura exacerbada de seus atos, Marina corrobora um paradigma, o do amor maternal, que vai sendo construído e confrontado ao longo de toda a narrativa, tornando-se, por fim, um paradoxo.

É a partir deste paradoxo que um dos personagens centrais do romance é apresentado. Ruslan é um jovem caucasiano que fora abandonado por sua mãe, Anna, logo após o nascimento. Criado por sua avó, Zainap, desde a morte de seu pai, o personagem empreende uma longa e árdua viagem da Chechênia, no Cáucaso, até São Petersburgo, na Rússia, passando por um campo de refugiados em Malgobel, na Inguchétia. Todos estes lugares são bastante significativos, tanto para

a avó quanto para os netos, dos quais o narrador aproveita as memórias para construir o pano de fundo e introduzir Ruslan no tecido narrativo.

Mais uma vez, os trânsitos dão-se não apenas espacial, mas narrativamente, alternando-se entre as memórias de Zainap e as de Ruslan. A peregrinação de Ruslan, ainda no Cáucaso e, depois, em São Petersburgo, revela sua identidade sexual por meio da narrativa de suas desventuras amorosas. Desta forma, conhecemos a história do jovem caucasiano que se lançará num processo investigativo a fim de resolver o quebra-cabeças que é o paradeiro de sua mãe, enquanto se envolve afetivamente com Andrei, personagem que com ele desenvolverá o *plot* central do romance.

Andrei é um desertor do exército russo. Após falhar em uma missão, o jovem soldado embrenha-se pelas ruas da cidade russa a fim de encontrar Ruslan e, inicialmente, recuperar aquilo que lhe fora roubado pelo caucasiano. Este jogo de gato e rato desempenhado por esses personagens leva-os a desenvolver uma relação afetiva, possibilidade de confirmação de suas identidades, pessoais, de gênero e sexuais.

Como lembra Adenize Franco (2010), o bilhete deixado para Marina, e lido por Íulia, “sinaliza para o foco central da obra: o amor entre Andrei e Ruslan” (p. 3). As tentativas de concretizar este amor são lidas por nós como forma de constituir a(s) identidade(s) destes personagens, sejam elas pessoais, nacionais, de gênero, etc. Valemo-nos, para esta leitura, dos argumentos de José Manuel Oliveira Mendes, em ensaio anteriormente citado, no que tange à construção de uma identidade narrativa.

O estudioso, acompanhando as ideias de Bakthin e Todorov, concebe identidade narrativa como o resultado do processo de alteridade, considerando o outro como elemento decisivo na constituição do eu (cf. MENDES, 2002). Entendemos, desta feita, que o processo de construção identitária se dá por meio da interação do indivíduo com outro(s) que o circundam “e se produz na intersecção de forças centrípetas (necessidade de se ligar ao outro) e de forças centrífugas (necessidade de diferenciação do outro)” (MENDES, 2002, p.518). No romance, este processo de interação das forças centrípetas e centrífugas pode ser encontrado na descrição sobre os significados que a relação sexual entre Andrei e Ruslan adquire para cada um destes personagens. Vejamos:

É possível que, para o batedor de carteiras [Ruslan], tudo seja inconsciente, quando vê o recruta de olhos fechados e, como ele, também imagina e deseja. É possível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas e ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não há possibilidade de reconforto. [...]. A ideia de vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor. Para Andrei, ao contrário, a euforia silenciosa vem da descoberta e da estranheza, da novidade de intuir que ali, de alguma forma, em meio ao que resta do mundo perdido à sua volta, compartilha a memória afetiva do homem ao seu lado. E que assim está menos só [...]. A guerra os assombra. Como recordação para o ladrão, que precisa fugir do passado, e como ameaça para o recruta, que tenta evitar o futuro. Por um instante, estão juntos no presente [...] (CARVALHO, 2009, p. 139).

É pertinente considerar, no entanto, que embora esses personagens movam-se a fim de se reconhecer como sujeitos sociais, suas experiências não servem como constituintes eficazes de suas identidades. Parte disto dá-se, como já explicamos, pela situação de exceção que o tempo e o espaço configuram na narrativa. Outra parte, explicitamente em Ruslan e Andrei, bem como a de alguns outros personagens, se dá a partir do silenciamento efetuado pelo narrados em relação à identidade de gênero destes personagens, atribuída a eles já no início do romance: “Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia⁹” (CARVALHO, 2009, p. 35). Corrobora-se, ao fim do romance, a ideia de que os personagens não existem, suas identidades pessoais, subjetivas ou coletivas e, sobretudo, de gênero, bem como a possibilidade de desenvolver suas relações, são quimeras: sonhos e/ou aberrações.

Nossa referência às quimeras não é gratuita. Desde a acepção dicionarizante da palavra até as possíveis leituras dentro do romance, “quimera” opera de forma ambígua. Ao observarmos os significados operantes para a palavra, lemos:

1. monstro mitológico que se dizia possuir cabeça, corpo de cabra e cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas [...]. 3. Qualquer representação de animal fantástico, composto de partes de animais diferentes, sejam eles reais ou imaginários [...]. 4. Qualquer ser ou coisa ameaçadora, ou que causa horror, medo ou susto [...]. 5. Produto da imaginação, sem consistência ou fundamento real; ficção, ilusão. 6. Fantasia, sonho, esperança ou projeto geralmente irrealizável, utopia [...] (HOUAISS, 2009, p. 1215).

Tanto no dicionário quanto n’*O filho da mãe*, a primeira acepção da palavra volta-se para a aberração, a abjeção do duplo. Como se vê no romance, quimera

⁹ Diferente do padrão utilizado por nós ao longo desta dissertação, optamos por manter a grafia utilizada pelo autor, considerando que a mesma também pode ser aplicada.

fala da monstruosidade dos animais híbridos, mitológicos ou não, “uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chamam quimera [...]. era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos num só, indistintos” (p. 160-161). É a mesma abjeção, o mesmo horror que estes personagens, Ruslan e Andrei, representam para a sociedade em que estão inseridos. Resta para eles, do mesmo modo que para os animais que são dois em um só, o aniquilamento, o extermínio.

Há que se considerar, no entanto, que é a quimera o motor desta narrativa. Por conta da quimera, o embrião mal desenvolvido que nasceu, o caos é gerado e Andrei punido. “As quimeras” é o título da segunda parte do romance, na qual as perambulações dos personagens centrais são narradas. Mas, são também quimeras as afetividades desempenhadas por Andrei e Ruslan. É o sonho, a utopia, a ilusão da parceria, do companheirismo, de saber que “estão juntos no presente” que os move, criando as ações que são mostradas de um modo quase cinematográfico, como se uma câmera aproximasse o leitor da matéria lida. Por serem quimeras, personagens e narrativas, quase nada sobra, a não ser ruínas, labirintos e transposições. Por fim, cabe ao leitor – este sim o grande investigador desta obra – constituir identidades por meio da reconstrução de memórias, espaços e tempo, a fim de compreender o que lê.

Com o destaque que demos a todos esses elementos, procuramos demonstrar que *O filho da mãe* pode ser lido como uma narrativa detetivesca. Vale-se, para isto, de uma narrativa da impossibilidade, seja a impossibilidade do amor, da construção de identidade ou, principalmente, o que desemboca numa vívida impossibilidade de estabelecer uma ordem racional, visto que “as ruínas servem como metáfora da dissolução das identidades” (FRANCO, p. 10).

Nenhuma constituição de identidade, seja ela particular ou coletiva, reafirmamos, estabelece-se de fato. O trauma a que os personagens são submetidos – primeiro a guerra e, depois, à anulação de seus desejos individuais – impede que os elementos que poderiam compor as identidades, e que poderiam servir de chaves para a resolução do enigma encontrado no romance em tela, sejam destituídos. Tornam-se, desta feita, os personagens a representação dos enigmas, neste romance em que ter consciência de si não é a solução.

1.3.3 *A varanda do frangipani e O filho da mãe* sob uma perspectiva comparativista

Como procuramos defender nas reflexões iniciais deste capítulo, a narrativa detetivesca baseia-se formalmente na tessitura de labirintos narrativos. Estes labirintos, por sua vez, apresentam-se espacial, temporal e identitariamente, construindo terreno profícuo para a elaboração de outros aspectos, também formais.

É por meio da experiência dos labirintos, do emaranhado que pode ou não chegar a algum lugar, que se perpetuam elementos apontados como característicos destas narrativas: a utilização do duplo para a constituição de personagens; a hibridização de gêneros literários; o enfoque no percurso da investigação e não apenas em sua resolução; e a importância dada ao leitor nesse processo de leitura investigativa. A junção destes elementos termina por subverter a tradição do romance policial, tal qual se constituiu ao longo da história literária, pois vai sistematicamente atenuando a ênfase na racionalidade, na investigação científica.

Ao observarmos as duas narrativas escolhidas como objeto de análise neste estudo, é possível constatar a presença de vários dos elementos apontados ao longo da discussão teórica que inicia este capítulo. É inegável que eles apareçam em vários níveis, de acordo com a experiência literária proposta por cada escritor. Nesse sentido, olharemos para os dois romances de forma comparada.

O escritor brasileiro Bernardo Carvalho logra êxito por meio de seu trabalho com narrativas de detecção pelo menos desde seu romance *Nove Noites*, lançado em 2002. Desde então, é visível que seus romances operam uma sistemática subversão à estrutura do romance policial, apostando justamente na constituição de uma narrativa que abusa dos labirintos, da fragmentação, do duplo, na instabilidade das identidades e no emprego do leitor como agente primordial da narrativa. Cria, desta forma, uma tradição, ainda que recente, de narrativas detetivescas. Suas narrativas – e o romance aqui estudado busca fazer isso com ainda mais veemência – almejam a representação de um mundo desmantelado, desorganizado, impossível. Ao fim, como Beatriz Resende já apontou, sobra sempre um destino traçado, distópico, trágico em última instância.

Por outro lado, o moçambicano Mia Couto parece ainda acreditar na utopia, tendo na constituição da nação, do homem moçambicano, por meio da literatura, sua forma de figurar no mundo das letras. Diferentemente das do brasileiro, as

produções romanescas de Mia Couto não se centram exatamente no romance policial e suas modalizações, ainda que possamos averiguar incidências de detecção como pivô em pelo menos mais dois romances, *O outro pé da sereia* e *O último voo do flamingo*, além do aqui estudado. Esta fluidez do escritor, no entanto, não compromete o exercício da construção de narrativas detetivescas, sobretudo quando observadas a partir do prisma que aqui sugerimos. Mais uma vez os labirintos surgem. Neste caso, não os espaciais, dada a redução do espaço em que se desenrola a narrativa. Constituem-se, principalmente, por meio dos trânsitos narrativos, das diversas vozes que ora revelam, ora escondem ainda mais, possíveis chaves de resolução dos enigmas.

É operante dizer que, ao fim de ambas narrativas, o que importa não é quem matou, ou quem morreu, ou por que morreu, e sim quem são os personagens após a experiência a que foram submetidos. Esta resolução, por sua vez, fica a cargo do leitor que deverá acompanhar e ressignificar os relatos dos velhos, no asilo de *A varanda do frangipani*; ou ainda, acompanhar as perambulações de mães, filhos, maridos e irmãos, juntando os cacos deixados pelo narrador que tudo vê em *O filho da mãe*.

Narrar, nestas duas obras, é imperioso. Narra-se para não morrer definitivamente, como é o caso de Zainap, no romance do brasileiro, que precisa revelar toda a verdade para que seu neto tenha futuro. Narra-se apesar de ser a morte o preço por narrar, como é o caso de Navaia, personagem de Mia Couto, que se vale de mentiras – e o que não é mentira na ficção? – a fim de repassar sua história e, ainda assim, continuar vivo. E por meio das narrativas constituem-se os labirintos pelos quais passeiam, se escondem ou se revelam os personagens, enigmas por excelência.

É preciso criar sua identidade como moçambicano, para Izidine Naíta e Ermelindo Mucanga, a fim de que se resolva o futuro que se ergue das cinzas, e não mais o crime, quase deposto na narrativa. Para o par de *O filho da mãe*, a resolução também passa pela nacionalidade, mas vai além. Seria preciso que se entendessem como sujeitos para que pudessem resolver seus enigmas, que nada mais eram que eles próprios. É a partir destes pares, duplos, e de outros tantos que com eles se relacionam ao longo da narrativa, que os personagens têm a chance de se construir identitariamente, pois exercem com eles relações de diferenciação e igualdade, tomando, desta forma, consciência de si e dos outros.

É curioso perceber que o pós-guerra é pano de fundo para as duas narrativas. Os traumas da guerra, bem como seus vícios e resquícios – as ruínas, o pó e a violência – revelam-se não apenas constituintes dos espaços, mas também caracterizadores de muitos personagens.

No caso do romance brasileiro, Marilene Weinhardt (2012) afirma que o pano histórico – no caso em questão, a guerra da Chechênia, ocorrida na última década do século XX – deve ser entendido como um dos principais elementos da narrativa. Para a estudiosa, a tematização deste período histórico, bem como das consequências que dele derivam, faz com que as ações descritas no romance se efetivem, construindo, assim, uma *performance* narrativa a respeito do pós-guerra. O mesmo acontece com o espaço de *A varanda do frangipani*, que tematiza o pós-guerra de independência moçambicana.

Ainda que as reflexões de Weinhardt sejam a respeito do romance brasileiro, é possível aplicar a constatação da estudiosa para o romance moçambicano. Entendemos que “os escombros da guerra, sejam eles materiais ou não, colaboram para que os personagens desempenhem determinadas ações. Não fosse o momento histórico tematizado pela narrativa, as ações das personagens não teriam as mesmas consequências” (WEINHARDT, 2012).

Por fim, é importante, também, destacar o tratamento que se dá aos personagens detetivescos, ou que desempenham papel de detetive, nas duas obras. Seguindo Portilho, entendemos que o modelo racional de detetive das narrativas do século XIX, que “simbolizava a fé da época nas habilidades do homem para resolver os problemas do mundo”, serviu também como modelo para demonstrar “a crescente desilusão do homem quanto à razão como uma resposta significativa para a condição humana, já preparando o caminho para o detetive do século XX” (2009, p. 67).

O detetive do final século XX, representado pela narrativa de Mia Couto, é o mesmo do início do século XXI, de Bernardo Carvalho. São indivíduos que vagam, como fantasmas, à procura de algo que lhes dê sentido à existência. São representativos do homem pós-moderno, sem dúvida, pois, como postula Michel Maffesoli (2001), os indivíduos da pós-modernidade “não se satisfazem com uma existência estável, funcional, puramente racional e instrumentalizada” (p. 113), isto porque a identidade do indivíduo já não se assenta mais fixa. Tem-se, agora, a compreensão de “uma identidade em movimento, uma identidade frágil, uma

identidade que não é mais, como foi o caso da modernidade, o único movimento sólido da existência individual e social” (MAFESSOLI, 2001, p. 113). Devido a tal compreensão, tomam-se como possíveis elementos de representação “a pluralidade da pessoa, pelo viés do *fantástico*, do *imaterial* ou de outros *procedimentos imaginários*” (*ibidem*, p. 113 – grifos nossos).

É com intuito de constituir suas identidades, como repetidamente apontamos ao longo das análises, que os personagens se lançam em suas buscas, tanto num quanto noutro romance. No caminho, tropeçam, passeiam ou atropelam outros personagens. Com estes trânsitos, corroboram ou reinventam suas identidades. As identidades, sejam elas particulares ou coletivas, buscam constituir-se por meio da unidade nesses romances.

Percebemos que a ideia de identidade, em ambos os romances, passa por questões sexuais e de gênero, tendo no desempenho afetivo, seja homo ou heteroafetivo, uma forma de se concretizar. É preciso ser um herói, um homem moçambicano, a fim de que se resolva o enigma d’*A varanda do frangipani* e, desta forma, Moçambique seja reerguida das cinzas. É preciso ser homem, e heterossexual, para sobreviver às ruínas da guerra, os terrores do exército e, desta forma, ser agente de sua história n’*O filho da mãe*.

2. AGENTES: O MASCULINO E AS MASCULINIDADES NA NARRATIVA DETETIVESCA

Sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,
 Espécie de acessório ou sobressalente
 próprio,
 Arredores irregulares da minha emoção
 sincera,
 Sou eu aqui em mim, sou eu.
 Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
 Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me
 forma.
 Quanto amei ou deixei de amar é a mesma
 saudade em mim.

[...]

Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado,
 O emissário sem carta nem credenciais,
 O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato
 de outro,
 A quem tinem as campainhas da cabeça
 Como chocalhos pequenos de uma servidão
 em cima.

Sou eu mesmo, a charada sincopada
 Que ninguém da roda decifra nos serões de
 província.

Sou eu mesmo, que remédio! ...

(Sou eu – Álvaro de Campos)

2.1 - Estudos de gênero e das masculinidades e as contribuições para o estudo da literatura

Detetives desorientados. Crimes a serem solucionados. Identidades em (re)elaboração. Masculinidades à procura de aprovação. Como se desenvolve literariamente a construção da imagem do detetive nas narrativas detetivescas de Mia Couto e Bernardo Carvalho?

Se, no primeiro capítulo, nossa preocupação esteve centrada em uma análise mais próxima da forma narrativa, neste segundo capítulo, interessa-nos observar a representação do masculino presente nos detetives das duas narrativas.

As constatações de Cavender, posteriormente retomadas no artigo de Connell e Messerschmidt, servem como mote para processar a investigação que pretendemos neste capítulo. Gray Cavender, no ensaio *Detecting masculinity* (1999), debruça-se sobre dois filmes norte-americanos da década de 1940 a fim de observar a permanência de procedimentos narrativos daquele tempo em outras

narrativas mais contemporâneas, dentre elas, e com especial destaque, a investigação paralela àquela que busca resolver um crime, ou seja, "o que é ser um homem?" (CAVENDER, 1999, p. 173). Serve, pois, o estudo de Cavender à proposição de Connell e Messerschmidt de observar o modo como são construídos ficcionalmente discursos a respeito das masculinidades, tendo como pressuposto a fluidez destas representações identitárias e, principalmente, a sobreposição delas a outras, em cenários de formulação de identidades locais, regionais e globais.

Como já atestado por Carla Portilho (2009), as narrativas detetivescas da contemporaneidade apresentam personagens que, ocupando o cargo de detetives, podem ser lidos como representação de homens de seu tempo e, por este motivo, trazem à baila questionamentos identitários, das mais diversas ordens, o que, por fim, se transforma no principal foco desses romances. Sendo assim, analisamos, a partir dos estudos de gênero e da masculinidade, especificamente, as *performances* desenvolvidas pelos personagens nos romances. Valendo-nos inicialmente da figura do detetive, e de toda a representação que dela se espera, observaremos as relações dos personagens entre seus pares e com eles mesmos.

Antes de avançar, optamos por discorrer, de maneira sintética, a respeito daquilo que, neste estudo, concebe-se como *identidade*. Embora seja possível a utilização de diversos teóricos a respeito do conceito, como já foi feito em uma das análises apresentadas no capítulo anterior, com suporte teórico de José Manuel Oliveira Mendes (2002), as reflexões apresentadas por Stuart Hall em *Identidades culturais na pós-modernidade* aparecem como mais adequadas para o caminho desta investigação, uma vez que as perspectivas apresentadas pelo estudioso mantêm relação com as bases fundamentais para o estudo do gênero.

A proposição teórica de Hall a respeito das identidades procura afastar-se do antigo entendimento de que elas se manteriam fixas, imutáveis e rígidas. Seu trabalho procura identificar as maleabilidades e flexibilidades da identidade, considerando, para isto, as transformações, bem como as práticas e os discursos, enfrentadas pelo indivíduo durante a constituição de sua identidade, seja ela particular ou coletiva.

Hall afirma que, por serem construídas a partir de uma relação com o discurso, dentro e fora dele, as identidades exigem que sejam considerados seus "locais históricos e institucionais específicos, no interior das formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas" (2006, p. 109). A

partir desta premissa, coloca-se em xeque o caráter essencialista do conceito de identidade. Dá-se, então, à identidade a dimensão de multiplicidade, discursiva e diretamente relacionada à prática do indivíduo.

O estudo de Hall considera, também, as fricções como partes significativas para a elaboração de uma determinada identidade. Para ele, a identidade emerge das posições que um determinado sujeito assume em relação a outro sujeito. O sociólogo jamaicano lembra que os posicionamentos são representações e, como tais, são construídos "ao longo de uma 'falta', ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos" (HALL, 2005, p. 112).

Pensar sobre representações e posição discursiva, sobretudo em relação aos outros, faz com que se retorne aos motores fundantes dos estudos de gênero, ao mesmo tempo em que se examina e acompanha suas contribuições para o desenvolvimento das Ciências Humanas.

No contexto das Ciências Humanas, os estudos sobre gênero e sexualidade fortalecem-se na medida em que apresentam processos de ruptura com modelos analíticos anteriores, tomando como pressuposto a relativização daquilo que se concebia e entendia a respeito do comportamento humano e das relações sociais.

Devedor inegável dos estudos feministas, que tem como marco teórico a publicação, em 1949, da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, os estudos de gênero tiveram como foco inicial a feminilidade, buscando, dentre outros elementos, compreender a formação social, histórica e cultural do "ser mulher".

A obra em questão e talvez a mais célebre frase de Beauvoir, "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (1980, p. 9) procuram dar conta de desmistificar o imperativo do sexo biológico, a relação da pertença de um ou outro órgão sexual no indivíduo com a composição de sua identidade sexual e de gênero. Tem-se, então, a compreensão de que o indivíduo, para além de sua genitália, é construído e constituído a partir de suas experiências históricas, sociais, culturais e, até mesmo, geográficas, reconhecendo-se, desta forma, como feminino ou masculino, por meio do acúmulo de tais experimentações.

Começam, então, a aparecer os primeiros estudos a respeito dos gêneros. Em "Gênero: uma categoria útil de análise histórica" (1995), a estudiosa Joan Scott parte da historicização a respeito do avanço dos estudos feministas para demonstrar a larga margem possível de alcance do conceito de gênero como

proposição teórica. Scott assinala, ainda, que a utilização do termo gênero se deu a partir da opção feita por uma parcela de estudiosas feministas que entendia que o termo “mulheres” poderia restringir de forma demasiada os estudos que vinham sendo realizados (SCOTT, 1995, p. 72).

Para Scott, o termo surge como estratégia para “ênfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (1995, p.72). Gênero passaria, assim, a demonstrar a rejeição à determinação biológica encontrada no frequente uso de termos como sexo e/ou diferença sexual, sobretudo em estudos que tinham como foco as mulheres ou a feminilidade.

A estudiosa apresenta uma definição a respeito da conceituação do termo gênero, dividindo-a em duas partes. A primeira refere-se à compreensão do gênero como uma das partes constituintes das relações sociais, que, por sua vez, se dão por meio das diferenças entre os sexos; e a segunda é o entendimento de que as noções de gênero seriam uma forma primária de significância das relações de poder (SCOTT, 1995).

A respeito da primeira constituinte do conceito de gênero, Scott discorre sobre quatro elementos. Para ela, o gênero depende da existência de *símbolos culturalmente disponíveis*, os quais evocam representações simbólicas a respeito do ser. Estes símbolos foram, sistemática e historicamente, engessados em interpretações binárias, as quais subtraem a possibilidade de outras significações. Essas interpretações dar-se-iam, por sua vez, a partir de *conceitos normativos*, dos quais derivariam as interpretações metafóricas dos símbolos, obedecendo sempre a uma classificação binária que se pretende fixa, categórica e inequívoca, dimensionando o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino. Outro elemento apresentado é a *noção de fixidez*, a partir da qual os sujeitos e a própria história constroem a falsa sensação de ser representação binária algo atemporal e permanente. Por fim, apresenta-se a questão referente à *identidade subjetiva*. A partir deste elemento, Scott problematiza a noção universalizante da psicanálise lacaniana, demonstrando a necessidade de uma compreensão histórica para a observação das identidades subjetivas, apontando, também, para o fato de as regras impetradas por uma sociedade costumarem não ser cumpridas, exatamente como a prescrição, por homens e mulheres reais (SCOTT, 1995).

Conclui-se, a respeito desta primeira característica do conceito, que é necessário observar as identidades generificadas a partir de suas características

subjetivas, trazendo à baila da análise a interação que a constituição que determinada identidade teve com as diversas atividades, as diversas organizações e, principalmente, as representações históricas específicas (SCOTT, 1995, p. 88).

No que tange à segunda característica, Scott afirma que esta é o cerne de sua teorização sobre o conceito. Debruça-se, aqui, nas relações entre poder e gênero, ao compreender que a identidade de gênero vem sendo apresentada como “uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas” (SCOTT, 1995, p.88), pois, ainda que não seja o único, é o primeiro campo em que se articulam as formas de poder em um indivíduo.

É operante observar que, embora os conceitos referentes ao poder não estejam baseados imediatamente na ideia de gênero, são eles que, ao longo da história, dão organicidade às percepções, sejam concretas ou simbólicas, da vida social. A estudiosa afirma, ainda, que, “na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder” (SCOTT, 1995, p.88).

Joan Scott afirma, por fim, que o gênero possibilita meios para que sejam realizadas decodificações de significados e compreensão das conexões entre as interações humanas. De acordo com ela, ao determinar as maneiras e os modos com os quais o conceito de gênero se torna legítimo e, ao mesmo tempo, constrói as relações sociais, torna-se compreensível a reciprocidade estabelecida entre gênero e sociedade, gênero e poder e outras relações (cf. SCOTT, 1995).

Compreende-se, então, o gênero como uma categoria de identificação do sujeito que se desenvolve, como qualquer outra constituição identitária, a partir da fricção do indivíduo com um Outro, mas que considera, para o seu exercício, dentre outras coisas, papéis sociais historicamente constituídos a partir de uma série de práticas e significados metaforicamente associados a uma função estruturada no meio social.

Embora a ideia de papéis sociais seja mais tarde questionada, torna-se ela a atribuição mais recorrente quando se pensa em identidade de gênero. Isto se dá porque, ao longo das proposições e reflexões teóricas feitas a respeito do tema, sobretudo com o questionamento de uma relação que se entendia como fixa – a do sexo e do gênero –, o desempenho da identidade de gênero por meio de

representações torna-se mais claro. Tornam-se evidentes tais representações de papéis de gênero quando, ainda na sociedade contemporânea, são determinados e esperados comportamentos específicos para cada indivíduo, utilizando-se deles para realizar atribuições na estrutura social.

Em outras palavras, define-se previamente o que se espera de um homem e de uma mulher e, a partir da competência destes indivíduos em cumprir estes pressupostos, afere-se seu grau de identificação a um ou outro gênero.

Cabe, aqui, uma breve exemplificação. Na cultura ocidental, os papéis atribuídos ao masculino estão sempre relacionados com a ação, com a liderança e com o empreendimento. Entende-se como homem, dotado de masculinidade, o indivíduo que possui a genitália representante do sexo biológico masculino, ou seja, um pênis, e que desempenha papéis sociais como o de esposo, progenitor e provedor da casa. Não raro, a sociedade espera e cobra deste indivíduo um posicionamento viril, ativo e desimpedido, delegando a ele posições de poder e de gerenciamento. Por outro lado, a mulher, dotada de feminilidade, é imediatamente o oposto à representação do homem. É esperado que o indivíduo dotado de genitália que representa o sexo biológico feminino – a vagina – apresente docilidade, passividade e dependência. São primordialmente nestas características que o desempenho de seus papéis sociais, como os de filha, esposa e mãe, se pauta.

Ao atribuir papéis sociais específicos e, principalmente, ao tornar imperativo o resultado que se espera de cada um dos indivíduos que os desempenham, o trânsito entre eles se tornaria algo interdito. Há que se considerar que, mesmo na atualidade, com a emergência de outros tipos sociais, esse tráfego e sua interdição tornam-se ainda mais evidentes quando se observa a infiltração de símbolos e representações designadas ao feminino no masculino; quando, por exemplo, se observa a vaidade masculina.

Embora essas formulações iniciais tenham significado um avanço, a ideia de papel social mantinha-se ainda bastante atrelada a uma égide binária. É em relação a esse aspecto que Miguel Vale de Almeida, antropólogo português, traça algumas críticas em seu ensaio “Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal” (1996). De acordo com Almeida, a relação dicotômica entre masculino e feminino apresenta-se como uma metáfora e, nesse sentido, as noções de papéis sexuais ou de gênero não teriam um valor explicativo. Isto se dá porque tais noções serviriam para criar uma falsa dicotomia, que não considera, no exercício de sua

análise, questões vinculadas aos processos de construção histórica e cultural (ALMEIDA, 1996, p. 162).

A partir da análise proposta por Almeida, tem-se uma dimensão mais concreta do poder metafórico das masculinidades e feminilidades, uma vez que o estudioso relaciona estes conceitos à questão do poder e da capacidade de ação. Tal compreensão advém, de acordo com o estudo, do fato de que a masculinidade e a feminilidade, embora acessíveis a todos homens e mulheres, não são imediatamente ajustáveis a todos (cf. ALMEIDA, 1996). É preciso que se observe a constituição histórica e social pela qual os indivíduos passaram e, a partir do que se observar, dinamizar as relações de masculinidade e feminilidade.

O antropólogo avança ainda, na medida em que passa a se preocupar, para além da interação, com o corpo sexuado do indivíduo como forma de apresentação e de questionamento do gênero. Para Almeida (1996), as relações estabelecidas entre o feminino e o masculino são desiguais por se darem de forma assimétrica, tornando-se, então, o corpo “o lugar investido simbolicamente para confirmar esta ontologia” (p. 165). Isto porque é no corpo que os significados do gênero passam a ser incorporados. Daí emerge a necessidade de se observar e estudar o corpo, considerando as esferas sociais e subjetivas destes, ao mesmo tempo em que se observam os processos de incorporação sofridos por este corpo, que deixaria de ser compreendido como um receptáculo, passivo, evidenciando seu lugar em relação à cultura.

Na esteira de proposição que Vale de Almeida realiza em seus estudos, surgem novas concepções teóricas a respeito dos estudos de gênero. Cabe lembrar que estas proposições teóricas nascem na medida em que o sistema binário – e aqui não nos referimos apenas ao binarismo do sexo, mas de um modo geral aos campos de estudo ligados às Ciências Humanas – é posto em questão.

De acordo com Mário César Lugarinho, em *O homem e os vários homens: masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa* (2012), foi preciso que se abandonasse os modos interpretativos e de compreensão dos fenômenos culturais e sociais, na medida em que estes modelos não conseguiam lidar com as novas demandas, sobretudo com a diferença. Nesse sentido, a necessidade de transformações significativas nas Ciências Humanas advinha do reconhecimento de que análise continuava ainda pautada “a partir de um sujeito com identidade masculina, seguida por sua identidade de classe social (burguês), sua religião

(cristã), sua origem étnica (branco), sua origem territorial (europeu ou norte-americano, posteriormente) e sua orientação sexual (heterossexual)” (LUGARINHO, 2012, p. 59). Sendo assim, concluo que só aconteceria uma ruptura se os modelos, especialmente os cânones das representações culturais, literárias e artísticas, passassem a ser problematizados.

Para Lugarinho, a proposição teórica da socióloga indiana Gayatri Spivak que, por sua vez, segue Jacques Derrida, se torna o principal fomentador da ruptura teórica que vai se estabelecer posteriormente. Lugarinho aponta o “*Translator’s preface*”, de 1976, da primeira edição norte-americana da *Gramatologia*, de Derrida, como o texto em que Spivak deixaria claro que, numa análise, ao se tomar um contexto ilimitado, quaisquer análises sobre um objeto passariam a ser relativizadas. Neste sentido, o crítico perderia seu papel de mediador absoluto, dando lugar a outras vozes, também críticas, advindas de seus possíveis interlocutores. Tal compreensão oportuniza um encontro entre o conhecimento teórico e fatores sociais e políticos, o que, até aquele momento, não havia sido pensado (cf. LUGARINHO, 2012, p. 59).

Mais tarde, em 1979, no ensaio “*Explanate and culture: Marginalia*”, Spivak questiona as oposições binárias encontradas nos conceitos que emergiam das análises a respeito da cultura. Utilizando-se do par conceitual *centro* e *margem*, a socióloga relativiza conceitos como alta e baixa cultura, tradição e vanguarda, erudito e popular, evidenciando a redução analítica da multiplicidade de sentidos que os objetos culturais podem sofrer quando observados apenas por estes prismas, sempre binários.

De acordo com o estudo, o posicionamento de um objeto no centro da cultura dá origem a um processo de repressão, a partir do qual emergiriam sentidos que automaticamente seriam posicionados à margem. O processo de deslocamento de sentidos para a margem faria, então, com que a diversidade de entendimentos possíveis fosse comprometida, uma vez que os significados marginalizados não interessariam como contributos de observação. Torna-se operante que o crítico passe a considerar os lugares de onde emergem os discursos, relacionando-os com outros sentidos que não apenas o proposto pelo centro.

A desconstrução – o famoso conceito de Derrida – lida por Gayatri Spivak torna-se uma formulação para novas proposições de estudos a respeito da Cultura,

na medida em que as posições binárias passam a ser relativizadas e questionadas. No âmbito dos estudos de gênero, a inserção dos aspectos legados à sexualidade e à dimensão das subjetividades para a elaboração das identidades ganha fôlego, ao passo que teorias, como a teoria *queer*, começam a ser desenvolvidas.

É nesse sentido que começam a florescer os primeiros estudos a respeito das identidades gays e lésbicas, de forma sistematicamente distanciada dos estudos a respeito do gênero, como vinha sendo feito até então. Acrescenta-se a compreensão de também a sexualidade ser um constructo social e, por este motivo, dever ser considerada também em sua dimensão social e política. A principal demanda por novas formas de análise de identidades advém da compreensão de que os estudos de gênero se pautavam ainda numa perspectiva tradicional, vinculada aos binarismos, os quais não conseguiam dar conta da pluralidade de formas constitutivas das identidades de gays e lésbicas (cf. LUGARINHO, 2012). Sendo assim, as proposições da teoria *queer* passam a ter como foco a problematização das identidades excêntricas, pois não normativas, as quais ficaram relegadas à margem mesmo com o desenvolvimento dos estudos de gênero.

Os estudos da teoria *queer* têm como marco uma conferência proferida por Teresa de Lauretis em 1990. Em sua fala, Lauretis critica a permanência de aspectos binários no discurso identitário, os quais não contemplariam questões ligadas às identidades gays e lésbicas. Para ela, apenas uma teoria *queer* – e aqui Teresa de Lauretis se utiliza de uma expressão que era costumeiramente utilizada de forma perjorativa para potencializar sua perspectiva teórica – teria a capacidade de transpor a oposição binária utilizada como forma de confirmação de um discurso dominante. Os estudos ligados ao *queer* deveriam desvincular-se da premissa do homem, branco, burguês, cristão e heterossexual, sublinhando-se este último, a fim de dar conta de outras constituições opostas às do modelo hegemônico.

Há que se destacar que o *Queer* não se propõe como um gênero. Antes, confirma-se como “um traço identitário que pode ser requerido por quaisquer indivíduos: a raça, a classe, a ideologia política, a religião, a etnia, etc. são identidades que são colocadas em evidência ao seu lado”(LAURETIS, 1990). Ter-se-ia no *queer*, por este motivo, uma força e funcionalidade investigativa, pois, com tais pressupostos teóricos, é possível avaliar “não apenas as comunidades que se

opunham, de diferentes maneiras, às identidades normativas, mas porque estava embutida em sua prática a crítica aos dispositivos repressores da cultura” (LUGARINHO, 2012, p. 62).

Talvez a principal contribuição para o redimensionamento dos estudos de gênero, agora com uma perspectiva mais vinculada à teoria *queer*, pode ser encontrada nos estudos realizados por Judith Butler.

Em sua obra mais conhecida, *Problemas de gênero*, publicada nos Estados Unidos em 1990, sendo a primeira edição brasileira publicada em 2003, Butler passa a defender sua compreensão de que o gênero é a “transformação cultural de uma polissexualidade biológica em uma heterossexualidade culturalmente comandada” e que “a heterossexualidade expõe identidades de gênero distintas e *hierarquizadas* para alcançar o seu objetivo” (BUTLER, 2003, p. 113 – grifo nosso). Mais que isso, Butler afirma, ainda, que o gênero serviria para silenciar questionamentos que contrariassem o desejo heterossexual, na medida em que hierarquiza a estrutura heterossexual, impondo identidades sexuais distintas e internamente coerentes ao seu propósito.

Percebe-se, ao longo do estudo, que uma das principais reflexões da filósofa se dá a respeito dos resultados que se obtinha com a distinção entre sexo e gênero, no sentido em que estes continuavam a dar significados de natureza ao sexo e, com isso, confirmava-se a ideia de ser ele um elemento estável, enquanto, por outro lado, com o gênero, a dimensão de constructo social se aplicava. Ao questionar essa falsa natureza do sexo, Judith Butler considera que, do mesmo modo que o gênero, o sexo também é uma produção cultural. Em sua compreensão, “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER, 2013, p. 25).

Compreendendo que os gêneros atuam a fim de refletir supostas noções de feminilidade e masculinidade, Butler afirma que “o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (BUTLER, 2003, p. 48), concluindo, por fim, que “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir

a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2003, p. 59).

Emerge daí a noção de performatividade, a partir da qual se torna possível para os corpos a realização da encenação da representação de suas identidades de gênero. No texto “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’” (2000), Butler, ainda na esteira dos estudos foucaultianos, retoma alguns pressupostos já encontrados em *Problemas de gênero*, conceituando de uma forma mais clara aquilo que ela passa a considerar como *performatividade de gênero*.

No artigo, a filósofa defende com mais afinco sua formulação de que o sexo opera não apenas como norma, mas também como regulação. Afirma que isto se dá porque “toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla” (BUTLER, 2000, p. 151).

Ao evidenciar a posição regulatória que o sexo assume na constituição do indivíduo, passa-se a compreender o gênero como uma construção social e cultural que se impõe a um corpo previamente sexuado. É necessário que se tenha em mente que ambas as concepções, sexo e gênero, são resultantes de processos culturais e, por este motivo, deve-se considerar a materialidade do sexo, por meio da divisão sexual (cf. BUTLER, 2000).

Neste sentido, torna-se operante o conceito de performatividade de gênero proposto em seu estudo. A partir das considerações da estudiosa, entendemos a performatividade do gênero como o processo de construção de um corpo, a partir de sua relação com as práticas e, principalmente, com as normas preestabelecidas para um determinado gênero. Assinala-se, ainda, que a performatividade de um gênero não pode ser analisada, por não se dar distante da prática reiterada dos regimes sexuais regulatórios (cf. BUTLER, 2000).

Interessa-nos registrar, por fim, a compreensão da filósofa, nos dois textos abordados aqui, de que nem as identidades de gênero, nem as identidades sexuais, se dão de forma natural. Ao contrário, é a partir da cultura e das relações sociais que estes dois componentes identitários são construídos e interpretados.

Tal compreensão permite-nos, enfim, avançar para os estudos relacionados à masculinidade, propriamente. Isto se dá, pois esta área de estudos afirma-se a partir da relativização das identidades e, principalmente, pois emerge, com os estudos feministas, discussões a respeito da ordem de gêneros.

No texto *Políticas da masculinidade* (1995), a estudiosa Raewyn Connell define o conjunto de práticas que se dão a partir da posição ocupada por um homem nas relações de gênero como sendo o conceito de masculinidade. Acrescenta que a existência de mais de uma configuração, mais de um conjunto de práticas, faz com que seja necessário que se pense em masculinidades, de forma plural, e não apenas em masculinidade. Isto se daria uma vez que as questões de identidade estão também relacionadas com questões de poder, como os estilos de vida e de consumo (CONNELL, 1995, p. 188).

Connell pontua que as masculinidades são complexas e contraditórias. Complexas porque se estruturam a partir das relações de gênero, as quais podem se dar com seus pares iguais e com diferentes. Advém desses convívios a constituição de relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Contraditórias, por sua vez, porque seria possível encontrar traços de feminilidade em homens e de masculinidade em mulheres. A respeito desta contradição, afirma que é a partir dela que emerge a necessidade de se compreender a masculinidade para além da ideia de uma fórmula que iguale masculinidade a um determinado grupo de pessoas (CONNELL, 1995, p. 189).

Compreendemos que a masculinidade se constrói não apenas por meio de um conjunto de normas a partir das quais as práticas são reguladas a fim de que o indivíduo do sexo biológico masculino se afaste das práticas realizadas por indivíduos do sexo feminino. Mais que isto, torna-se cada vez mais compreensível a ideia de construção de masculinidades que atendem a um projeto coletivo, ao mesmo tempo em que atendem a anseios particulares (cf. CONNELL, 1995).

Por sua vez, esses aspectos na construção da masculinidade permitem que se verifique a constante mutação do entendimento de masculino, considerando, para isto, elementos sociais, culturais e históricos. Há que se considerar – e aqui fazemos uma relação com o texto de George Mosse, *La imagem del hombre* (2000) – que o padrão masculino foi sendo alterado com as revoluções sociais e culturais às quais os indivíduos foram sendo submetidos. Fora necessário, por exemplo, que o homem moderno abandonasse seu vínculo mais direto com as atividades bélicas a fim de que pudesse atender às demandas que a modernidade esperava da sociedade. Surge, neste contexto, o homem que se vincula mais fortemente aos meios de trabalho, ao acúmulo do capital e, também, às posições de liderança. Acontece o mesmo com os símbolos da masculinidade, como a espada – que fora

utilizada desde os romanos até os aristocratas europeus –, que é substituída pela bengala, por exemplo (cf. MOSSE, 2000), evidenciando um processo de adequação histórica de um determinado tipo de masculinidade e de seus signos.

Connell avança em seu estudo apontando que a *política da masculinidade* esteve sempre relacionada com a procura por se constituir e estabelecer uma hegemonia. É curioso perceber que, neste momento do ensaio, a estudiosa aborda a constituição da hegemonia e, conseqüentemente, sua relação com a masculinidade a partir da observação de grupos específicos. Vê-se, desta maneira, que a luta pela institucionalização de uma masculinidade hegemônica, aqui, não se relaciona exatamente ao nível individual, mas aos processos de subordinação que grupos exercem sobre outros grupos.

Sendo assim, vislumbramos certo aspecto que retornará em outros textos, tanto de Connell como de outros estudiosos, que é a possibilidade de variadas formas de masculinidades hegemônicas, as quais estão em constante luta e, também, remodelação a fim de alcançar a hegemonia.

Neste contexto, é oportuno retomar o texto de Miguel Vale de Almeida anteriormente referenciado, pois se encontram nele algumas problematizações a respeito do conceito de masculinidade hegemônica. A principal inquietação de Almeida refere-se à aplicabilidade do conceito de masculinidade hegemônica a indivíduos reais, os quais ele denomina como “homens concretos”.

Para Vale de Almeida, que parte do pressuposto de ser “a masculinidade hegemônica um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlado” (1996, p. 162), a ideia de existir apenas uma forma de masculinidade hegemônica, mesmo quando se observa um único grupo, é inviabilizada na medida em que constata que a masculinidade não exerce poder apenas sobre a feminilidade, mas também sobre outras formas de masculinidade. Torna-se necessário, então, “distinguir e inter-relacionar constantemente, a masculinidade como princípio simbólico e as várias masculinidades (no sentido de várias identidades de homens)” (ALMEIDA, 1996, p. 172).

Cabe destaque no estudo de Almeida à existência de uma rede de solidariedade entre os homens, que se dá, inicialmente, nas relações de trabalho, mas que pode ser aplicada a outras vivências sociais. Esta solidariedade entre os

homens é retomada, mais tarde, em estudos como os de Emerson da Cruz Inácio em “Homossexualidade, homoerotismo e homossociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo” (2004), e de José Carlos Barcellos, em *Literatura e Homoerotismo em questão* (2006) e é, por exemplo, referida como *homossociabilidade*.

Faz-se importante, no contexto da análise que proporemos mais adiante, conceituar a noção de homossociabilidade, a partir destes estudiosos. Para Inácio, homossociabilidade pode ser entendida como

a rede de relações, baseadas no patriarcado, que regulam o comportamento masculino de maneira a estabilizá-lo e hierarquizá-lo pela instauração de uma interdependência/solidariedade para que o patriarcado seja sempre intermediado pelas barreiras do tipicamente masculino (2004, p. 66).

Na compreensão de Barcellos – para além desta noção de rede de práticas sociais, que já pode ser compreendida a partir da proposta feita por Emerson Inácio –, verifica-se a possibilidade de encontrarem na homossociabilidade relações tanto de amizade, companheirismo e colaboração, como de rivalidade e competição (cf. BARCELLOS, 2006, p. 195).

Percebemos, desta forma, que todos os indivíduos, ao estabelecerem relações sociais com outros indivíduos que se identificam com a mesma identidade de gênero, participam desta rede de homossociabilidade, da qual derivam e por meio da qual se sustentam, em nosso entendimento, as relações de dominação e subordinação de um modelo sobre outros modelos de masculinidade.

A polêmica sobre a compreensão da masculinidade hegemônica¹⁰ como um modelo fixo e imutável ganha relevância ao longo do tempo. Deriva-se deste fato o ensaio “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”, de Connell e Messerschmidt (2013), em que os estudiosos realizam uma revisão do conceito de hegemonia, como compreendido e criticado até então, evidenciando na discussão a relação das diversas masculinidades, dada por meio das relações entre modelos hegemônicos e subalternos.

Para além da pluralidade de representação do masculino, que derivaria da

¹⁰ É preciso lembrar que a primeira acepção de hegemonia fora pautada na conceituação gramsciniana do termo, conforme elucidam Connell e Messerschmidt (2013). Neste sentido, a hegemonia esteve ligada ao poder de “mobilização de desmobilização de classes inteiras” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 243), operando a partir de procedimentos de dominação e subordinação de um grupo social sobre outro.

experiência e do meio social em que os indivíduos se assentam, o estudo de Connell e Messerschmidt aponta para a necessidade de se compreender a constituição de masculinidades que se desenvolvem como modelos *locais*, *regionais* ou *globais*, a partir dos quais se estabelece uma hierarquização do gênero.

Concebe-se como masculinidade *local* representações que emergem a partir de modelos encontrados na família, nas comunidades mais próximas do indivíduo, podendo ser encontradas a partir de análises etnográficas ou de observação da história de vida. As de nível *regional* são dadas por meio do imaginário a respeito da nação, ou mesmo da cultura, e são percebidas a partir de verificações políticas ou demográficas. Por sua vez, as de nível *global* são derivadas das trocas transnacionais, da mídia e do comércio, e se revelam, principalmente, quando se relaciona a constituição das masculinidades com a globalização (cf. CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267).

É a partir da confirmação da existência desses níveis que se torna compreensível o entendimento a respeito das sobreposições das masculinidades, que tomam o lugar do antigo discurso sobre a existência de uma única masculinidade hegemônica. É necessário, de acordo com o estudo, que se observe a constituição da masculinidade hegemônica como um conjunto de práticas, as quais estão diretamente relacionadas com aspectos políticos e culturais, bem como projetos de vida. Da mesma maneira, é possível notar mudanças e reformulações da hegemonia a fim de se manter, uma vez que viver sob um modelo de masculinidade hegemônica não significa imediata satisfação pessoal (cf. CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 272).

Tem-se, como já afirmado anteriormente, uma paulatina destituição dos símbolos da masculinidade na medida em que os indivíduos do sexo masculino foram sendo inseridos na dinâmica das sociedades modernas. O senso comum observa o processo como a feminilização do homem. No entanto, compreendemos que a pulverização da masculinidade em diversas outras masculinidades permitiu que o indivíduo masculino expressasse de forma mais explícita suas emoções e sentimentos, retirando dele parte da brutalidade que era esperada. Acresce-se que a emergência de outras identidades sexuais – homo e bissexuais – possibilitou um redimensionamento da compreensão do masculino.

Essas mudanças e quebras de paradigma encaminham o sujeito para uma

permanente sensação de crise da masculinidade. Embora seja possível diagnosticar diferentes causas para essa crise – a emancipação da mulher, a emergência das identidades não normativas, por exemplo –, constata-se, a partir de alguns estudos, a relação conflituosa que a consolidação do Estado-nação teve com as identidades masculinas. Destaca-se, por exemplo, a diluição do poder que o homem – marido e pai – exercia sobre a mulher – esposa e filha –, bem como sobre os outros filhos do sexo masculino, conforme foram sendo criadas leis que deram outra organização não apenas à sociedade, mas também ao lar (cf. LUGARINHO, 2012, p. 68).

Ainda de acordo com Lugarinho (2012), com a ascensão do poder burguês, a criação de um estatuto que normatiza e normaliza a vida social por meio do aparato legal, ou seja, de uma justiça que se pretende comum a todos, o patriarcado é extinguido. Sendo assim, a figura do patriarca, destituída agora de seu poderio sobre a vida de seus subordinados – fossem eles esposas, filhos e filhas ou empregados –, entra em crise, na medida em que é levada a procurar novas formas para o exercício da masculinidade. É preciso considerar, ainda, que, mesmo para esse exercício, era necessário encontrar outras formas de apresentação, já que os primeiros modos estavam, junto com o patriarcado, destituídos de significação.

É oportuno registrar que, se, de um lado, o Estado trazia para si essas funções e, com isso, subtraía do homem sua identidade, por outro lado, procurava na imagem deste mesmo homem modelos para a consolidação da ideia de nação. É o caso, por exemplo, da escolha de homens para servir como símbolos visuais da proteção à nação. Ao retratar estes homens como heróis nacionais por inúmeros meios, especialmente artísticos, mais do que estabelecer uma narrativa para a nação, elegia-se modelos que sensibilizavam e sensibilizam e, ao mesmo tempo, conclamavam e conclamam o povo para a constituição das nações (cf. MOSSE, 2002, p. 64).

Neste ínterim, a figura do detetive pode ser lida como uma das maneiras encontradas pelo Estado, por meio de seu aparato legal – a promoção da justiça – para que o homem burguês pudesse exercer sua masculinidade. Como se viu no primeiro capítulo, à medida que o romance policial vai ganhando espaço, as configurações de seus personagens passam a ser mais significativas. Isto se dá porque a imagem do detetive dos romances policiais da tradição traceja muito do

modo de compreender o que vinha a ser um homem daquele período. Se por um lado, este homem se via destituído de seu poder de ordenamento familiar, é dada a ele, desde que respeitando o aparato legal, a oportunidade de instituir a ordem social. Vê-se que o principal mote para as narrativas detetivescas era descobrir o contraventor, aplicando a ele a punição devida. Ou seja, o detetive surge como um modelo de masculinidade, que propaga justiça e compõe o ordenamento social a partir da *performance* de uma série de requisitos: era necessário que fosse um tipo culto, interessando pelas ciências, mas também pela arte, e, acima de tudo, que se guiasse pela lógica e pela racionalidade.

São esses modelos, dados pelo detetive do romance policial, que mais tarde servirão a nosso propósito de observar a permanência ou reformulação das masculinidades em um determinado contexto. Ao retornarmos ao texto de Connell e Messerschmidt, encontramos nele uma breve referência à figura do detetive sancionada como modelo de masculinidade (2013, p. 253). Embora o texto fale sobre os detetives fílmicos, a partir de um artigo de Gray Cavender (1999), importa a afirmação de que, nesses filmes, constrói-se uma fantasia a respeito dos modelos de masculinidade hegemônica, transformando-os em modelos que podem agir tanto local, quanto regionalmente, já que são tomados como símbolos culturais.

Para Connell e Messerschmidt, os detetives fílmicos contribuem para a construção de uma fantasia sobre a masculinidade hegemônica disponível na imagem destes personagens. Isto se daria, segundo eles, porque agem a partir da representação de práticas, as quais passariam a ser seguidas por outros homens, seja de forma local ou regional. A hegemonia estaria vinculada, neste caso, à disseminação de “exemplos de masculinidade (como as estrelas dos esportes profissionais), símbolos que têm autoridade, apesar do fato de a maioria dos homens e meninos não viver de acordo com eles” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 263).

Da mesma forma, acreditamos ser possível aplicar essa afirmação também aos detetives da literatura, já que suas formulações iniciais muito tinham a se relacionar com o contexto histórico, social e cultural em que estavam imersos.

Todavia, se os modelos literários de detetives, disponíveis no modo como Sherlock Homes, Hercule Poirot ou mesmo James Bond, servem como exemplos de masculinidade, à medida que a literatura se vê imersa no mundo da globalização, com suas fronteiras quebradiças e questionáveis, tal padrão vai se dissolvendo.

Como já demonstramos anteriormente, amparados por Portilho (2009), o mesmo modelo que serve ao século XIX e início do XX para construir uma imagem fixa do detetive, serve também como paradigma para que se analisem e confrontem os modelos de personagens detetivescos disponíveis na literatura do final do século XX e início do século XXI. Sendo assim, passaremos, então, à análise dos personagens detetives encontrados nos romances observados neste estudo, a fim de compreender de que modo se apresentam as relações de gênero, o exercício e a crise das masculinidades.

2.2 - Masculinidades em investigação

2.2.1 Entre o herói nacional e o detetive: padrões de gênero em crise

Não é mais enigma, neste estudo, considerando o primeiro capítulo, que o entendimento a respeito do ser moçambicano sublima a procura pelo criminoso no romance *A varanda do frangipani*. Neste romance, os processos de constituição de identidade de gênero mesclam-se com a emergência da identidade nacional e procuram reestabelecer modelos a partir de rupturas com os modelos deixados pelo colonizador.

De acordo com Carla Portilho (2009), a sublimação do desfecho da investigação, com a descoberta do criminoso, dando vez às constituições que emergem do caminho dos detetives, é uma característica comum das narrativas detetivescas oriundas de uma literatura pós-colonial. São essas personagens mais suscetíveis a problemas políticos e sociais por compreenderem que a lógica utilizada até então sempre fora pautada por uma ordem que tinha como paradigma o colonizador.

Em *A varanda do frangipani*, se, por um lado, a discussão a respeito da identidade nacional parece sobrepor-se à constituição e emergência de outras identidades no romance, é impossível desconsiderar, por outro lado, que os personagens envolvidos na trama narrativa desenvolvem papéis relacionados imediatamente às suas identidades de gênero. E estes, quando confrontados a outras constituições identitárias, deflagram uma crise, a do masculino e, especialmente, das masculinidades.

É preciso sinalizar que, embora a identidade de gênero não se apresente

como uma problemática imediata do texto de Mia Couto, ela perpassa a constituição das personagens e rege suas relações subjetivas e sociais, do mesmo modo em que são elas, as identidades de gênero, que contribuem para que sejam desencadeadas as crises dessas personagens.

O procedimento detetivesco encontra-se relacionado aos procedimentos inerentes ao exercício da masculinidade, quando se considera a própria crise das masculinidades. Ora, se, na modernidade, o Estado tomou do indivíduo masculino o direito de exercer a justiça, ao mesmo tempo, investiu indivíduos masculinos do direito de promover a justiça por meio tanto da instituição jurídica, quanto, especialmente, do aparato policial. Ou seja, a ordem social passa a ser garantida por esses homens que, além de terem a justiça do Estado ao seu lado, possuem, ao mesmo tempo, a racionalidade necessária para a resolução de conflitos – que, na narrativa detetivesca, são os crimes travestidos em mistérios. Esse homem, portanto, agente do Estado, com senso de justiça e dotado de uma racionalidade extrema, é promovido a paradigma moderno da masculinidade ocidental. Não podemos esquecer que, no entanto, ao correr do tempo, o exercício da atividade detetivesca transitou do agente policial às mais diversas ocupações profissionais, com ênfase clara a médicos psiquiatras e psicanalistas (ou ao saber específico destas ciências). Assim, o detetive é aquele que estabelece a ordem numa zona narrativa de conflito e, com isso, (re)estabelece a paz social.

Desta maneira, as crises referentes ao masculino passam a se relacionar com os procedimentos do detetivesco, tornando-se ponto fundamental para a nossa análise, na medida em que se desenrolam o processo de investigação realizado por Izidine/Ermelindo.

É por esse motivo que não se deve desconsiderar a simbiose que ocorre entre os personagens Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta, a partir da qual os dois se tornam um. Como o fantasma afirma, “este Izidine, agora, sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha” (COUTO, 2007, p. 19).

O homem da ação, que é também o homem do intelecto e representante de uma tradição ocidental de compreensão e estabelecimento de lógica do mundo, une-se ao homem da narrativa, representante aqui de uma tradição local que fora dizimada por meio do processo colonizador. Desta junção nasce a representação metafórica do homem moçambicano, que, liberto do jugo colonizador, sente a

necessidade de estabelecer uma equação a partir da qual emergirá sua identidade.

Os personagens, principais quando observados a partir de uma lógica narrativa que tem como pressuposto o romance policial, desenvolvem papéis sociais e narrativos bastante específicos. Izidine é o detetive, o homem de quem a narrativa deve falar; Ermelindo encarna, na narrativa, o papel do auxiliar do detetive, o indivíduo da narração. Entretanto, ambos são a mesma pessoa, e, por este motivo, é impossível, a partir de certo ponto, determinar de quem é a ação e de quem é a narração, propriamente. Juntos, detetive e auxiliar estão à procura de se constituir enquanto homens e representantes de Moçambique. Ermelindo, pois, é policial e, no cenário da narrativa, representa o poder legal do Estado. Izidine, porque é conclamado para herói nacional, volta à terra por não se admitir nessa condição.

Como já fora apontado, é a escolha do xipoco para símbolo nacional o mote do romance. Seus questionamentos dão-se porque o fantasma não se considera digno para ocupar o cargo de herói da nação. Embora considere sua trajetória de vida como a de um homem comum, afirmando que nunca fora um “homem de ideias” (COUTO, 2007, p. 12), Mucanga tem orgulho de sua origem, “durante anos *fui um vivo de patente, gente de autorizada raça*” (p. 9 – grifo nosso). Seu descontentamento, no entanto, é com o modo como fora enterrado, “se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento” (p. 9). Para o personagem, sua condição de xipoco justifica-se pelo fato de não terem lhe preparado um funeral e um enterro de acordo com a tradição de sua tribo:

[...] Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. [...]. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldição sobre os vivos. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes Nkuluvumba. *Nós, os Mucangas, temos obrigações para com os antepassados. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma.*

Não foi só o devido funeral que me faltou. Os desleixos foram ainda mais longe: como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais [...].

Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desaparecido (COUTO, 2007, p. 9-10 – grifo nosso).

A parte grifada no excerto revela a relação que o xipoco tem com o seu povo, tendo-o como modelo a ser seguido. Sua principal identidade na narrativa

dá-se com a nomeação de sua tribo. Mucanga, que serve como sobrenome para Ermelindo, faz referência principalmente ao grupo étnico ao qual o personagem pertence. Ao utilizar a expressão “nós, os Mucangas”, Ermelindo não quer apenas estabelecer um local de fala, dado por sua origem, mas principalmente destacar a importância dos ritos daquele povo para sua constituição enquanto sujeito.

Ainda refletindo sobre sua morte, Ermelindo elege a figura de avô como modelo paradigmático para demonstrar uma falha sua, não apenas como Mucanga, mas também como homem. De acordo com o personagem, morrer não é algo que se faça para sua família:

Voltar a falecer? Se nem foi fácil deixar a vida da primeira vez! Seguindo a tradição de minha família não deveria ser sequer tarefa fazível. *Meu avô, por exemplo, durou infinidades.* Com certeza não morreu ainda. O velho deixava a perna de fora do corpo, dormia junto de perigosas folhagens. *Oferecia-se, desse modo, à mordedura de cobras. O veneno, em doses, nos dá mais vivência. Falava assim. E parecia a vida lhe dava razão: cada vez ele ficava mais cheio de feitio e forma [...]* (COUTO, 2007, p. 13-14 – grifo nosso).

Deste trecho, percebe-se que o avô emerge como um referencial de masculinidade a ser seguido. Embora o personagem não discuta aspectos como a virilidade, a honra ou outros de ordem sexual de seu antepassado, a capacidade do avô em permanecer vivo, o aspecto de seu físico, bem como as práticas realizadas pelo velho para que isso acontecesse, são tomados como signos da masculinidade do avô para Ermelindo. Ao se referir ao seu avô como um modelo familiar a ser seguido, mesmo que isso se dê quase de forma inconsciente, Ermelindo subalterniza-se, pois não pode realizar a façanha de seu referencial, que durou eternidades.

Entendemos que a masculinidade está presente, ainda que de forma implícita, sendo representada a partir de outras instâncias, pois Ermelindo, ao ser escolhido para figurar como herói nacional, elenca alguns de seus atributos. De acordo com o personagem, ele fora escolhido por conta de sua “raça, tribo e região” (COUTO, 2007, p. 11). Não parece perceber, no entanto, que fora escolhido também, e principalmente, por ser um homem.

De acordo com Mário César Lugarinho, o herói nacional serve ao intuito da nação como uma construção moderna e burguesa que se constitui por meio de padrões históricos para a construção não apenas da nacionalidade, mas de sua contraface: a masculinidade (LUGARINHO, 2014). Esses heróis servem não apenas

para conclamar o povo à união, consolar ou inspirar a nação – como fora afirmado pelo xipoco, “[...] o herói é como o santo. Ninguém lhe ama de verdade. Se lembram dele em urgências pessoais e aflições nacionais” (COUTO, 2007, p. 12) –, mas também como modelo de caráter, agindo como um prescritor de condutas.

Para Lugarinho (2013), a relação masculinidade e o nacionalismo é imbricada de tal forma que aspectos relacionados à masculinidade, como a honra, a bravura e a coragem, passam a ser entendidos como valores do herói nacional, e não da masculinidade. Isso se dá, esclarece Mosse (2000), porque a nação escolheu o estereótipo masculino como forma de sua autorrepresentação.

Entendemos, assim, as razões pelas quais é construída uma narrativa ficcional para a história de vida do xipoco. Como revelado pelo personagem, os governantes contavam que Ermelindo havia morrido em combate contra o colonizador, o que não era verdade. Era preciso, no entanto, constituir a imagem de um homem honrado que tinha lutado contra o principal inimigo da nação, o colonizador.

Nossa leitura a respeito dessa passagem encontra consonância no texto de José Luis Cabaço *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação* (2009). De acordo com Cabaço, a nação moçambicana emerge a partir de um sentimento de coletividade, a partir do qual as noções de localidade foram sendo esmaecidas, dando lugar à causa da liberdade. Era preciso que todos, por meio do sentimento de moçambicanidade, juntassem forças contra a colonização. Vê-se, então, as razões para a construção da ficção em torno dos heróis nacionais.

Embora o personagem negue-se a ser um símbolo nacional, pois, para isso, teria de morrer novamente, ele não deixa de considerar a hipótese como algo bom. Por meio de um sonho, Ermelindo se vê sendo enterrado novamente, agora com as honras e dignidades de sua tradição. Mais ainda, o Mucanga vislumbra as benesses que uma morte honrada, digna de um herói nacional, poderia lhe oferecer. É possível verificar essa afirmação a partir do sonho de Ermelindo:

E sonhei ainda mais: após a minha morte, todas as mulher do mundo dormiam ao relento. Não era apenas a viúva que estava interdita a abrigar-se, como é hábito da nossa crença. Não. *Era como se todas as mulheres tivessem, em mim, perdido o esposo*. Todas estavam sujas por minha morte. O luto se estendia por todas as aldeias como um cacimbo espesso [...] (COUTO, 2007, p. 15 – grifo nosso).

Entendemos que, ao afirmar ser ele o esposo de todas as mulheres da nação,

Ermelindo dimensiona a imagem do herói nacional para além da sua própria ideia de sujeito. Ele passaria a representar todos os maridos, todos os homens que morreram em confronto, em busca da liberdade e, por este motivo, seria digno da lamentação de toda a nação.

É em busca dessa qualidade que o permitira descansar e, ao mesmo tempo, ter a honra suficiente para ser símbolo da nação moçambicana que Ermelindo Mucanga volta à vida, agora compartilhando do corpo de Izidine Naíta, o detetive.

Izidine é apresentado, na narrativa, por como um inspetor da polícia, “sua profissão é avizinhada aos cães: fareja culpa onde cai sangue”. Viaja até a fortaleza “em missão da Nação. [...] anda esgravatando verdades sobre quem matou Vasto Excelêncio, [...]. Izidine iria percorrer labirintos e embaraços” (COUTO, 2007, p. 19). Traz consigo apenas um saco com suas roupas e pertences pessoais, sua pistola e um dossiê com as informações referentes ao caso.

Das características físicas de seu hospedeiro, como o xipoco o denomina, pouco se sabe. No entanto, Ermelindo sublinha algumas características psicológicas bastante importantes para nossa análise. Estava Izidine “perdido, abarrotando dúvida” e, depois de ser deixado na ilha, “se foi sentindo desamparado, perdido entre seres que se vedavam a humanos entendimentos” (COUTO, 2007, p. 21-22).

Essas características ajudam a estabelecer um laço de solidariedade entre os personagens ocupantes do mesmo corpo, por meio do sentimento de pena que o xipoco passa a ter do vivente. Para a nossa análise, as características de Izidine fornecem um paralelo inicial para que possamos questionar algumas representações a respeito da imagem do detetive.

Izidine tem como referencial toda uma tradição ocidental e, mais ainda, uma tradição do colonizador, que se dá a partir de sua formação. Como se vê mais adiante na narrativa, o personagem “estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência” (COUTO, 2007, p. 41). Essas informações são substanciais para que se pensem os modelos culturais e sociais, também os de sua função enquanto investigador, que são impostos e seguidos pelo personagem.

Quando se pensa em detetives da Europa, é impossível que não seja feita uma associação imediata com a figura de Sherlock Holmes. Este ao ser considerado como o grande detetive, refletia “a figura fantasiosa da mente em perfeito

funcionamento, o intelecto em estado puro, seguindo inexoravelmente adiante, indiferente às considerações emocionais” (PORTILHO, 2009, p. 61).

Se confrontarmos Izidine e Holmes, tendo o segundo como um padrão de masculinidade que se ergue a partir de sua relação com a intelectualidade e a ciência, percebe-se que o personagem de Mia Couto entra em declínio frente ao paradigma, uma vez que não consegue superá-lo. A crise de Izidine dá-se a partir de sua percepção de que o modelo de investigação com o qual havia se habituado não tem valor na sociedade em que está inserido. Seus conhecimentos, seu modo de entender o mundo, tudo aquilo que constitui não apenas o seu modo de compreensão, mas também a sua identidade, deixa de ter valor frente ao modo de compreender a realidade e de estabelecer lógica que o detetive encontra no espaço do asilo.

Esse é, no entanto, um processo que vai se dando paulatinamente, conforme o detetive vai recolhendo os depoimentos dos moradores do asilo. Inicialmente, Izidine traça um método de trabalho bastante tradicional:

entrevistaria, em cada noite, um dos velhos sobreviventes. De dia procederia a investigações no terreno. Depois de jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite. [...] (COUTO, 2007, p. 23).

Embora seja possível perceber, aqui, um distanciamento em relação ao modelo de investigação de Holmes, que se pautava mais nas pistas e na observação do lugar, isso pode ser justificado porque, para Izidine, não restou nenhuma pista, nenhuma fonte confiável, sequer o cadáver. O detetive teria apenas “testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido” (COUTO, 2007, p. 22). Ao passo que as entrevistas vão acontecendo, Izidine vê-se diante de causos e histórias que mesclam ficção e verdade, com as quais a lógica aprendida na metrópole não se coadunava.

Como já apontado no capítulo anterior, a maior dificuldade do detetive está em compreender, em atribuir sentido à fala de seus entrevistados. A explicação para essa incompreensão dá-se em dois momentos. O primeiro é durante a entrevista de Domingos Mourão, o velho português.

O velho português fala de raça, mas também de uma aproximação maior com a nação do que o lugar de nascimento e a consanguinidade. Embora o inspetor seja de cor preta, para seus investigados, Izidine seria “um branco, um de fora, um

que não merece as confianças”, e isso porque “ser branco não é um assunto que venha da raça” (COUTO, 2007, p. 52). É possível compreender que, ao fazer essa segunda afirmação, Mourão compreende a pertença não apenas como um dado racial, mas como a relação do indivíduo com o conjunto de práticas sociais e culturais que demarcam uma determinada territorialidade.

O segundo confronto de Izidine com sua condição de estrangeiro dá-se em uma calorosa discussão que o detetive tem com Marta Gimo, a enfermeira do asilo. Marta surge como uma espécie de ajudante do detetive, uma intérprete das tradições locais, que são entregues pelas entrevistas dos velhos para o detetive que já não sabe mais compreender do que os antigos falam. A respeito disso fala o excerto reproduzido a seguir:

- Espere, Marta, disse Izidine, barrando-lhe o caminho. Você tem que me responder.
- Tenho!? E por que motivo tenho?
- Porque eu... eu sou uma autoridade
- Você, aqui, não é autoridade nenhuma.
- [...]
- Marta, você tem que responder. Eu estou a trabalhar.
- Saia do meu caminho. Eu também tenho que trabalhar.
- [...]
- Escute bem, sua enfermeirazinha de distrito. Eu não estou a avançar. Agora já sei porquê, é você que me anda a estragar a investigação...
- Eu?
- Sim, é você que anda a meter coisas na cabeça dos velhos, para eles inventarem disparates e me confundirem...
- Não são disparates. Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.
- Não percebo?
- Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.
- Não falo? Se nós falamos sempre em português?!
- Mas falam outra língua, outro português. E sabe porquê? Porque não confiam em si. Só lhe faço esta pergunta: por que é que não deixa de ser polícia?
- Acontece que sou polícia, estou aqui como isso...
- Aqui não cabem polícias.
- Mas pra quê essa conversa estúpida? Eu estou aqui pra descobrir quem matou...
- É isso que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim de suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.
- Qual chão, qual meio-chão! Eles sabem coisas que me estão a esconder. Sabe o que vou fazer? Vou prendê-los a todos. São todos culpados, todos cúmplices.
- Boa inspector. Assim é que se exerce autoridade. Parabéns, senhor polícia, vai ver que chega a Maputo e recebe logo uma promoção.
- [...]
- Que quer que eu faça? Diga-me, você que sabe deste mundo...
- Você quer condená-los!
- Quero saber a verdade...
- Quer condená-los, sabe porquê? Porque você tem medo deles!
- Medo, eu?

- Sim, medo. Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem... (COUTO, 2007, p. 72-74).

O longo trecho destacado confirma a incapacidade de Izidine de compreender aquilo que lhe é narrado. Ao se referir a outra língua, ainda que falada em português, Marta fala de símbolos culturais que não possuem interpretação lógica, racional, no processo de significação do detetive. A última fala da enfermeira depõe contra o detetive, mas, ao mesmo tempo, contribui para que o detetive possa entender sobre o que lhe é narrado. A chave é simples: é preciso que Izidine retorne as suas origens, faça vir à superfície a sua história – o seu passado – e, desta maneira, construa outra lógica que lhe permita entender o que lhe é narrado. Não se fala em sobreposição de uma em detrimento da outra, mas na junção, em aprender a ouvir, mesmo em português, as histórias e os sentidos para a história de sua terra.

Revela-se, também nesse excerto, certa violência que se dá nas representações de gênero. Izidine, para intimidar Marta, utiliza tanto de sua força física, encurralando-a contra a parede, como também da força que emana de sua representação simbólica. Ali, como demonstra a fala do detetive, Izidine representa o Estado como força, mas também como maneira de compreensão do mundo e de estabelecimento de ordem.

Autoridade e polícia, como se nomeia, servem ao mesmo tempo para demarcar seu lugar e para qualificá-lo como poder. Ao submeter Marta ao seu jugo, o detetive utiliza a palavra “enfermeirinha”, valendo-se do diminutivo para desqualificar Marta. Vale lembrar que a utilização do diminutivo é, na língua portuguesa, uma forma de subordinar o outro, acontecendo corriqueiramente em casos como “mulherzinha” e “viadinho”, a fim de tornar menores os indivíduos com identidades de gênero ou sexual diferentes da cisgeneridade heterossexual.

É importante destacar, no entanto, que reside na personagem um poder de ressignificação dos símbolos de poder bastante interessante. No primeiro momento, ao sugerir que Izidine deixe de ser polícia, Marta faz referência a todo arsenal cultural que essa representação traz. O poder do policial evoca o poder do colonizador, que, não compreendendo a dimensão cultural do povo moçambicano, impôs suas próprias práticas culturais e organização social, pondo em detrimento as tradições nativas. Ao afirmar que o intuito do detetive é condenar, mas sem

dizer a que exatamente, torna-se possível confirmar essa leitura.

Ao fim da discussão, Marta diz para Izidine: “Me deixe, seu... polícia” (COUTO, 2007, p. 75). Aqui a palavra polícia, dado o contexto da discussão, também demarca o lugar que o detetive ocupa, mas serve mais para desqualificá-lo. Izidine passa a ser compreendido como uma representação, um protótipo do poder e resumindo-se apenas ao seu título.

Na medida em que a narrativa caminha, percebemos que a personagem Marta vai ganhando um relevo importante como chave para desvendar o mistério. Mais do que uma intérprete entre a tradição e a modernidade, a personagem é também conhecedora de todos os segredos da fortaleza, tendo ela vivenciado um deles. É curioso, no entanto, que a personagem de Mia Couto não é uma ruptura definitiva com os papéis narrativos comumente destinados às mulheres.

Detetives mulheres não são mais novidade na tradição detetivesca. Embora o gênero literário seja considerado um gênero masculino, mesmo quando as narrativas são escritas por mulheres, a emergência de detetives femininas foi um fenômeno considerável no rol das narrativas policiais. De acordo com Portilho (2009), as primeiras detetives mulheres foram criadas como contrapontos para uma estirpe específica de detetives masculinos, os *hardboiled*. A estudiosa destaca como exemplos as personagens “Sharon McCone, de Marcia Muller; V.I. Warshawski, de Sara Paretsky; Kinsey Milhone, de Sue Grafton; e Kate Fansler, de Amanda Cross” (PORTILHO, 2009, p. 78). Ainda para a estudiosa, a emergência dessas detetives propiciou a problematização a respeito dos papéis de gênero, ao não aceitarem ser apagadas diante de uma sociedade predominantemente masculina, além de não resistirem à cooptação por uma masculinidade honorária (cf. PORTILHO, 2009).

No romance de Mia Couto, são perceptíveis as possibilidades de ruptura com as práticas e os modelos de gênero que Marta Gimo poderia realizar, tivesse a personagem tomado rédea da ação. No entanto, parece haver uma conformação da personagem com sua situação. A Marta, como para muitas mulheres, resta a narração, a proteção dos segredos e a revelação deles, quando lhe parece oportuno.

No décimo terceiro capítulo, intitulado “A confissão de Marta”, a personagem decide, então, contar ao detetive parte da verdade sobre os fatos que levaram à morte do administrador do asilo: “O culpado que você procura, caro

Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto” (COUTO, 2007, p. 121). O sentido completo para a fala de Marta só se dará, no entanto, com a narração de outra personagem, também mulher, a feiticeira Nãozinha:

E a feiticeira, mais respirável, foi desvendando os sucessivos véus do misterioso assassinato do director. A verdadeira razão do crime era só uma: negócio de armas. Excelêncio escondia armas, sobras da guerra. Eram guardadas na capela. Só o Salufo Tuco tinha acesso a esse armazém. A fortaleza se transformara num paiol. Os velhos, no princípio, não sabiam. Apenas Salufo tinha esse conhecimento.

Até que um dia, o segredo transpirou. E os velhos se reuniram assustados. Aquelas armas eram sementes de nova guerra. [...]. Por isso, decidiram: pela calada da noite abririam o depósito e fariam desaparecer as armas. Fizeram-no combinados com Salufo. Levantaram a ideia de escavar um buraco.

[...]

De imediato, puseram braço na obra. E atiraram os armamentos nessa fundura. Despejavam as munições no abismo e ficavam, tempos infintos, a escutar os ruídos dos metais entrechocando [...].

Até que, um dia, o helicóptero voltou. Vinha buscar armamento. Um grupo de homens fardados desceu do helicóptero e foi ao armazém. Os velhos estavam longe, observando. Os estranhos abriram a porta do armazém e, no seguinte, logo uns tantos se desfiladeiraram pelo abismo, abruptando-se no vão do espaço. Os outros, atônitos, recuaram. Quem escavara aquela armadilha? E onde estavam as armas?

Começou o enorme milando. Desconfiaram de Vasto. Levaram-no para dentro da casa. Passados nem momentos, se ouviram tiros. Tinham morto Excelêncio. Trouxeram o corpo dele e atiraram-no para as rochas junto à praia (COUTO, 2007, p. 136-137).

Se não existem significativas rupturas ou reconstruções do modelo do detetive, enquanto observadas as relações de gênero, há uma considerável mutação no encadeamento de lógica da narrativa. Ao adotar os pressupostos de que o romance policial mantém um diálogo constante com as representações da masculinidade, sendo considerado ele mesmo um gênero literário masculino, é lúcida a compreensão de que ele se instaura a partir de um modelo que dialoga com a emergência da identidade masculina moderna: é o gênero literário da razão, da acuidade, da ciência.

No romance de Mia Couto, é sobre esses paradigmas que opera a ruptura. Àquele espaço, a lógica ocidental não faz sentido; a explicação advinda da razão não fornece elementos suficientes para o detetive lograr êxito em sua tarefa. É preciso que se opere a partir de outra racionalidade, uma que transcenda a ciência e a lógica ocidentais.

Nãozinha, a feiticeira, é a personagem que encarna a disseminação desse

discurso mágico que servirá como desconstrutor do paradigma da narrativa policial. É importante destacar os momentos da narrativa em que isso se dá:

“Sabe como faz o halakavuma? O bicho se enrola a esconder a barriga, onde ele não tem escamas. Só de noite ele se desenrola, no cuidado do escuro. Você, inspector, devia aprender esses cuidados. Deveria ter tido maneiras de rondar por aí. Mas não. O senhor espantou a verdade. E agora, o que faz? Agora, parece o javali que foge com o rabo em pé. Se acautele, inspector. Lá, em Maputo, o senhor está a ser perseguido. Não lhe transferiram de secção? Não lhe ameaçaram? Por que não segue a lição do pangolim? Por que não se enrosca a proteger as suas descamadas partes? O senhor não sabe mas eles o odeiam. Você estudou em terra dos brancos, tem habilidades de enfrentar as manias desta nova vida que nos chegou depois da guerra. Esse mundo que está chegando é o seu mundo. Você sabe pisar na lama sem sujar o pé. Eles devem calçar o sapato da mentira, a peúga da traição. A verdade é esta: o senhor deve deixar de ser polícia. Você é um fruto bom numa árvore podre. Você é o amendoim num saco de ratos. Vão devorá-lo antes que você os incomode [...]”.

[...]

- Cuidado! Vejo sangue.

- Sangue!?, se espantou o polícia.

- Eles virão aqui. Virão para lhe matar.

- Matar-me? Quem me vai matar?

- Eles virão amanhã. Você já está perdendo a sombra.

Nãozinha acelerava o transe. Era como se o corpo dela se animasse de viva labareda:

- Amanhã será. O assassino eu o estou a ver. É o piloto. É esse mesmo que o trouxe de helicóptero. Esse é quem o vai matar. Não é vontade dele. Lhe deram a missão: tirar-lhe do mundo. Izidine, Izidine: você se meteu na casa da abelha. Essa fortaleza é um depósito de morte (COUTO, 2007, p. 135).

É interessante observar que o discurso da personagem opera em dois níveis: o mágico, quando quer aconselhar, e o lógico, quando decide proteger o detetive. É por meio de uma historietta, quase anedótica, que Izidine toma conhecimento dos planos do governo para si.

O discurso de Nãozinha revela, também, uma rivalidade que estava escamoteada até então. Izidine é odiado por seus companheiros de profissão, inicialmente seus pares. A solidariedade do gênero é posta em causa quando percebem que a formação cultural e educacional de Izidine lhe colocaria em vantagem sobre eles. É pertinente destacar que os motivos demonstrados pela revelação de Nãozinha referem-se a um conjunto de validações da identidade masculina, operando num nível simbólico. Izidine é elevado a uma categoria de masculinidade a ser seguida e, ainda que não goze de seus privilégios, padece por isso.

É oportuno lembrar o que postula Pierre Bourdieu em *A dominação*

masculina (2010). Para o filósofo francês, as relações masculinas são pautadas por meio da troca de signos, os quais são produzidos e acumulados a fim de construir um capital simbólico, que lhes permite ascensão ou declínio. Em seu texto, Bourdieu aponta as mulheres como a materialidade destes signos. No texto em análise, entretanto, as experiências culturais e a educação formal na metrópole, consideradas como bens simbólicos que promovem o personagem, desencadeiam uma relação a partir da qual os pares de Izidine se veem diminuídos.

Ao ser perseguido pelo mesmo poder que representa, o detetive acaba por criar um paradoxo. Sua posição como detetive requer que ele descubra o crime, encontrando um responsável. Todavia, ao cumprir o que é esperado, morreria. É diante disto que o mágico opera. Se, para a lógica do homem ocidental, não há meios para se alcançar sucesso, aciona-se outra lógica que se dá, na narrativa, pela opção que o xipoco faz:

O desalentado gesto de Nãozinha me trouxe decisão. Eu iria abandonar o corpo do inspector. Não podia deixar aquele moço morrer, afundando-se num destino que já me fora revelado. Preferia a condenação da cova, mesmo sujeito a promoções de falso herói. Nessa manhã, eu saí do corpo de Izidine Naíta (COUTO, 2007, p. 139).

Percebe-se, ao fim, que o detetive não resolve, *per si*, nenhum dos enigmas encontrados ao longo da narrativa. Se comparado ao que se espera do padrão de detetive tradicional, Izidine falha em todos os aspectos. Não consegue expandir seu horizonte de compreensão e depende totalmente do Outro para avançar na investigação.

Ermelindo, por sua vez, é um personagem que consegue romper com os limites de seu padrão, se consideradas para ele as representações literárias de Watson, por exemplo. A superação dá-se porque sua experiência junto ao detetive transforma-o também em sujeito da ação, na medida em que a salvação de Izidine e dos velhos do asilo se dá por sua tomada de consciência e, também, por sua escolha.

2.2.2 Entre a ética do trabalho e a proteção familiar: o detetive claudicante de *O filho da mãe*

No romance de Bernardo Carvalho, tudo o que poderia ser não é. A

insistência nesse viés da impossibilidade reflete-se no posicionamento dos personagens ao longo do romance. Como considerar tal narrativa como detetivesca se o detetive é posto em segundo plano? Sobre esse desafio, já no primeiro capítulo, refletimos: torna-se mais importante o caminho trilhado pelas personagens do que propriamente a resolução do crime.

Sendo assim, localizamos o personagem Dmítri já em um momento avançado da narrativa. O personagem é um investigador do Serviço de Segurança Federal da Rússia, o FSB. Marido de Anna, pai de Maksim e Roman. Estes dados, aparentemente superficiais, servem, no entanto, para que as identidades do personagem se sustentem.

Dmítri seria, no contexto da narrativa, o personagem mais próximo de estabelecer a ordem ao caos gerado pelas situações de violência. O personagem, inicialmente, desenvolve com rigor os papéis sociais destinados à sua identidade de gênero, seja pelo patriarcado, seja pelo modo de trabalho ao qual está submetido. Enquanto marido e pai, administra sua casa, custeia os gastos da casa para que a esposa não precise trabalhar e serve como modelo para seus filhos homens. Enquanto investigador, zela pelos casos atribuídos a ele, a ponto de romper laços de amizade.

Tem-se, assim, a sensação de que o personagem detém controle total e absoluto dos acontecimentos de sua vida, seja no ambiente privado do lar, seja nas atividades públicas de seu trabalho. Um exemplo disso é a função desenvolvida como intermediário entre as novidades do mundo externo e o cotidiano de sua casa. Tendo Anna uma fobia em lidar com informações, principalmente as que venham por correspondências, o marido assume, desde o casamento, a função de abrir os envelopes e destinar a correspondência para sua esposa e filhos depois de uma breve análise (cf. CARVALHO, 2009, p. 49).

Desconfiar aparece como uma característica própria do personagem. Tem-se a valoração desta característica quando o narrador afirma ser “por vício profissional, [que Dmítri] aprendeu a desconfiar de todos e a reconhecer culpados entre os inocentes” (CARVALHO, 2009, p. 59). É curioso observar que a constituição deste personagem é calcada na relação direta entre *ethos* do marido/pai e o do investigador. O homem da casa não se dissocia do homem da investigação. Vê-se, desta forma, certa combinação dos papéis sociais e de suas práticas, que desembocam em uma sobreposição de identidades masculinas por

meio das quais emerge Dmítri.

No que se refere ao seu desenvolvimento como investigador, Dmítri demonstra orgulho do lugar em que ocupa e do modo como desempenha suas funções. Isso se mostra perceptível quando observado um diálogo que o personagem tem com sua mulher:

- Terminei uma nova investigação.
 - E quem é a vítima desta vez? – ela pergunta, sarcástica, tirando o prato do marido.
 - Ele acende um cigarro, traga:
 - Gente que eu não imaginava.
 - Pra variar – ela rebate, da cozinha, lavando o prato do marido.
 - As regras não mudaram, são as mesmas.
 - Enquanto gente como Márkov tira vantagem da nova situação, você desperdiça seu tempo como cão-de-guarda de quem se especializou em condenar desafetos.
 - Corro menos riscos onde estou.
 - Um burocrata do serviço secreto. Devia seguir o exemplo de seus colegas.
 - Qual deles?
 - Anna pensa por um segundo, nenhum nome lhe vem à cabeça:
 - O próprio Márkov. Fez fortuna. O futuro deles está garantido.
 - Dmítri traga:
 - Não tenho tanta certeza.
 - Como assim? – ela pergunta, de volta à sala.
 - Ele dá de ombros. A ironia não podia ser maior. Anna foi dar justamente o pior exemplo, aquele que justifica os argumentos do marido. Ela compreende. Ela o conhece:
 - Mas foi o Márkov que te levou para o FSB! Você deve quase tudo a ele.
 - Trabalhei durante meses nesse dossiê. Dei o maior duro. Levantei provas sozinho, para não haver vazamentos. Ele não é o único implicado. Vão pedir a cabeça de mais gente.
- [...] (CARVALHO, 2009, p. 60-61).

O diálogo entre os dois personagens faz-nos perceber que o investigador tem a si próprio como superior, relacionado-se a seus colegas de trabalho. Vazam desta conversa questões como honra e promoção de justiça, nas quais Dmítri se ampara para negar o rótulo de burocrata que a esposa tenta lhe impor. Para o personagem, não se envolver com esquemas ilícitos garante-lhe uma posição de hegemonia.

Embora o detetive desta narrativa à primeira vista não mantenha relação direta com nenhum padrão detetivesco tradicional, visto que o cargo desempenhado no FSB remete mais a atividades de cunho burocrático, a investigação que desenvolve particularmente, a fim de desvendar seus enigmas pessoais, permite relacioná-lo com dois modelos de investigadores.

O primeiro modelo é o do detetive profissionalizado, ou *hardboiled*, como

foi intitulado. Este modelo literário de detetive foi criado nos EUA, por volta da década de 1930, e se apresenta no romance *noir*. De acordo com Carla Portilho, a principal ruptura que esse tipo de narrativa opera com o romance policial da tradição é o abandono do método cartesiano de investigação, passando operar a partir de uma postura crítica do detetive em relação ao homem e à sociedade. Se observado o personagem mais representativo deste tipo de detetive, Sam Spade, de Dashiell Hammet, percebe-se que este se apresenta como “um idealista disfarçado sob a máscara de cinismo, que lutava contra a corrupção da sociedade e buscava a verdade acima de tudo” (PORTILHO, 2009, p. 72). De modo geral, os detetives do romance *noir* configuram-se por apresentar um caráter mais humano, sem considerar os erros como terríveis acontecimentos, visto que a imagem de detetives como “máquinas de raciocinar” é deposta.

O personagem James Bond, criado por Ian Fleming em 1953, surge como o segundo possível padrão de comparação. Embora comumente lembrado por sua capacidade de sedução de mulheres, Bond é considerado como um paradigma de excelência também por sua perícia na espionagem (PORTILHO, 2009). Importa deste personagem, no entanto, sua dedicação ao Serviço de Inteligência Britânico, para o qual o espião desenvolve missões sempre bem-sucedidas.

Dmítri é um misto desses dois modelos, pois se dedica ao FSB e faz dele sua confirmação de identidade, ao mesmo tempo em que procura estabelecer uma visão crítica da sociedade em que está inserido, por meio do combate à corrupção instalada no governo russo. Averigua-se, então, que, neste personagem, a confirmação da identidade de gênero se dá a partir da relação que ele estabelece entre as práticas relacionadas ao papel social de marido e o papel social de detetive/investigador.

Vê-se essas práticas se sobrepondo de tal maneira na constituição do personagem quando, por exemplo, ele faz uso de sua posição no FSB, justificando com o cargo a sua impossibilidade de se dedicar mais à família:

- Enquanto eu estiver nesse cargo, não posso sair da Rússia. Você sabe muito bem. Nós dois decidimos juntos. Ou você já se esqueceu? Nós dois concordamos com isso, quando resolvi aceitar, ou não concordamos? Por causa do salário, está lembrada? Não podia passar a vida no mesmo lugar, ganhando a mesma coisa, ainda mais com os meninos. E quem é que vai sustentar esse aí – aponta para Romam – até ele se formar? É bom você se acostumar com a ideia. Não posso sair do país pelo menos por cinco anos depois de deixar esse cargo, é a regra, e não posso largar esse trabalho antes de ele se formar. A menos que eu seja demitido. Se eu

soubesse que o Maksim ia jogar tudo pela janela, não tinha feito metade do sacrifício.

Anna faz como se não tivesse ouvido, diz que assim não é possível, que não é proibindo as famílias dos funcionários de passar os fins de semana em Helsinque, como eles costumavam fazer no passado, três vezes por ano, antes de Dmítri aceitar a promoção, que o *FSB* vai impedir que se revelem os segredos de Estado às potências estrangeiras. Ele está cansado daquela conversa que se repete sempre que alguma coisa está errada [...] (CARVALHO, 2009, p. 57).

Conforme a narrativa avança, no entanto, deflagra-se uma crise no personagem. Essa crise, de ordem moral e ética, estabelece-se quando o personagem se vê, ao mesmo tempo, confrontando-se com seus padrões de masculinidade e sendo confrontado por outros, também por se constituir ele, Dmítri, um padrão.

O caos instaura-se no personagem quando este descobre que está envolto em uma rede de segredos, mentiras e crimes. O primeiro deles diz respeito ao seu filho mais velho. Dmítri, ao vasculhar o computador do filho, descobre informações que o fazem sentir vergonha do filho e da esposa, “é tão errado que ele prefere não tocar no assunto” (CARVALHO, 2009, p. 57). O investigador passa, então, a seguir Maksim a fim de compreender com quais atividades ilícitas ele está envolvido.

Conforme avança na investigação, o personagem é levado a realizar um processo de desconstrução de si, tendo o filho como deflagrador, na medida em que vai se percebendo como um pai falho. Dmítri tem para si que sua principal missão enquanto pai era criar um filho capaz de reproduzir comportamentos masculinos que eram representativos para a sua família. Maksim, no entanto, desde pequeno já não é capaz de reproduzir aquilo que se espera dele, como é possível verificar no trecho a seguir:

Quando Maksim completou dez anos, ele [Dmítri] o levou para pescar no gelo, no inverno, como o avô que havia feito o mesmo com Dmítri quando ele completara nove anos. Foi por teimosia, a despeito do desejo do menino, contra a vontade de Anna. Brigou com a mulher antes de sair de casa. Sonhava com o dia que poderia ensinar o filho a pescar, como seu pai lhe ensinara na infância. Queria mostrar o neto ao avô. Mas acabou entendendo que Maksim não era o filho que ele imaginara em seus sonhos. Em meia hora, cheio de vergonha, com o menino aos prantos e enregelado, agarrado ao seu joelho e pedindo para voltar para casa, Dmítri foi obrigado a ouvir do pai que ele não tinha competência para criar um filho e que mais cedo ou mais tarde sofreria os efeitos [...] (CARVALHO, 2009, p. 177).

O episódio deflagra alguns conflitos que se desenvolvem a partir de uma

compreensão a respeito da performatividade da masculinidade esperada pelos pares para cada um dos personagens. Como comum da masculinidade, os personagens elegem padrões de representatividade a fim de poder comparar seus graus de perfeição. Conforme as práticas desenvolvidas não vão atendendo ao que se espera, são postos em condição de subalternidade. Maksim é diminuído por seu pai porque não consegue atender à demanda esperada por ele. Por sua vez, é o próprio Dmítri diminuído por seu pai, que considera as ações do neto como uma imperfeição dada pela falta de autoridade, que resultaria em uma masculinidade subdesenvolvida.

Para Dmítri, no entanto, sua falha justifica-se pelo tratamento que Anna, a mãe, dedicou ao filho. Na compreensão do personagem, o carinho da esposa comprometeria o desenvolvimento da masculinidade do filho: “- Foi você quem estragou Maksim. Era capaz de fazer qualquer coisa por ele. Sempre foi o seu queridinho” (CARVALHO, 2009, p. 58). O uso do diminutivo aqui, mais uma vez, tem a potência de atribuir inferioridade para um personagem, dado o contexto em que é feito.

A insatisfação do investigador com seu filho cresce de acordo com as descobertas que são feitas. Dmítri toma consciência de que seu filho é o líder de um grupo de *skinheads*. A liderança de Maksim, no entanto, é uma falácia constatada pelo próprio Dmítri, ao entender,

com um sentimento contraditório de alívio e desespero, que Maksim não é o líder que ele imaginava ter educado para tomar decisões e desbravar seu caminho até o topo, nesta vida de infortúnios contra todas as contrariedades. É um fraco. Está à sombra dos outros três (CARVALHO, 2009, p. 65).

Percebemos que a insatisfação com o filho é contraditória, pois, ao mesmo tempo em que está contente por Maksim não ter capacidade suficiente para realizar as ações de violência feitas pelo grupo ao qual pertence, deixando a responsabilidade sempre a cargo de terceiros, isso não o isenta de suas responsabilidades quanto aos atos cometidos. O filho é ainda mais rebaixado, já que não possui hombridade suficiente para ser o executor. Esse dado é reforçado mais à frente, quando, observando as atividades de Maksim, o pai vê o filho como:

[...] um rapaz magro e translúcido, *fraco*, que se prepara para cometer um crime. Está nervoso. Acende um cigarro. Espera, encostado a uma pilastra de ferro. Mas não consegue ficar parado. Deixa o medo

transparecer, apesar de todos os preparativos. Mesmo de longe, Dmítri pode sentir o cheiro do medo que o corpo do filho exala e que lhe dá náuseas. Maksim não para quieto. Anda de um lado para outro. Olha em torno, demonstrando uma *fragilidade* que faz o pai sentir ao mesmo tempo culpa e vergonha [...] (CARVALHO, 2009, p. 176 – grifo nosso).

Aqui, descrições corporais são utilizadas com o intuito de evidenciar a posição de subalternidade que Maksim ocupa. Cabe lembrar que a masculinidade encontra no corpo um modo de materialidade (cf. MOSSE, 2000). Ser masculino é, neste sentido, ser portador de um corpo bem talhado, sem necessariamente ser corpulento, mas que demonstre virilidade por meio dos músculos e da rigidez. A magreza do personagem, a ponto de ser o rapaz translúcido, não evidencia apenas uma incongruência com o modelo, mas se torna um elemento de descrédito para ele frente ao paradigma. Ainda mais, é ele, o corpo, metonímia para o caráter fraco do personagem. A violência, o modo e as razões pelas quais se dá não elevam o grau de masculinidade de Maksim; pelo contrário, evidenciam sua debilidade, ao denunciar sua incapacidade em ser o algoz de suas vítimas.

Também as características psicológicas servem ao processo de desqualificação contínua que o pai exerce sobre o filho. O medo e a ansiedade, que resultam na inquietação e na perambulação do personagem enquanto espera, contrapõem-se à argúcia e temperança de Dmítri, que observa, atenta e pacientemente, o filho preparar mais um delito, como se fosse ele um exímio caçador à espreita de sua caça.

Há que se considerar, no entanto, que essa capacidade de controle do personagem é, a bem da verdade, apenas um fingimento criado para esconder a incapacidade de ação que lhe toma. Dmítri poderia ter freado as atividades do filho, já em um episódio anterior ao referenciado anteriormente:

[...] hesita em seguir o filho, mas lhe falta coragem de ver o que até agora era simples suspeita. *Podia entrar e arrancá-lo de lá de dentro, se não tivesse dominado por uma paralisia que ele teima em edulcorar como tática investigativa, para o seu próprio bem-estar mental.* É movido por uma vontade contraditória. Ainda acha que pode negar o que o filho está fazendo ali ou, na pior as hipóteses, arrumar-lhe um álibi falso, como aqueles que costuma dar a seus subordinados na execução de uma tarefa profissional (CARVALHO, 2009, p. 65 – grifo nosso).

Percebemos, por meio do excerto, que, mais uma vez, a prática associada ao seu trabalho é utilizada por Dmítri a fim de justificar uma impotência pessoal. Revelam-se, também, falhas do desempenho de suas funções, sejam elas a de

detetive do FSB, sejam de pai, quando o personagem opta pela não ação, permanecendo no lugar de expectador.

A inércia do personagem, no entanto, lhe custa. A vítima dos *skinheads* neste dia é um funcionário do alto escalão do governo russo que se aventurava pelos inferninhos gays de um bairro dos subúrbios de São Petersburgo. Dmítri, ao fim da incursão do grupo de seu filho, é reconhecido pelo homem violentado: “Só quando está a dois metros de Dmítri é que o homem também o vê. Por um segundo, os dois se olham na sombra e milhares de coisas deixam de ser ditas para sempre” (CARVALHO, 2009, p. 67).

É a partir desse encontro que a imagem de Dmítri como um funcionário exemplar degringola. Pequenos incidentes – como a destinação do dossiê, que tanto lhe causava orgulho, a outra pessoa e, posteriormente, seu arquivamento, o cancelamento de reuniões e viagens, bem como a destituição paulatina de sua autoridade – vão se sucedendo, até que a lealdade do detetive é posta à prova por seus superiores:

Na semana seguinte ao ataque, Dmítri será chamado à sala do chefe:
 - Você sabe que eu sempre o defendi aqui dentro. Você é meu homem de confiança. Mas agora me vejo numa situação delicada. Não sei o que anda acontecendo, mas recebi instruções expressas de Moscou. Pedem que você descubra o nome dos vândalos que perpetraram um ataque na noite de quarta-feira passada, nas colunas de Kazan, contra uma vítima inocente, e excepcionalmente desarmada. – Ele frisa “excepcionalmente”.
 - Não saberia dizer mais nada sobre a vítima. Creio que você sabe do que estou falando e espero que entenda a gravidade da situação. Sei que isso não é da sua alçada, mas as instruções foram inequívocas. Não sei o que você anda fazendo nas suas noites livres, nem é da minha conta, mas eles querem que você descubra o nome dos assaltantes (CARVALHO, 2009, p. 68).

A fala do chefe de Dmítri permite que seja feita uma avaliação das redes de solidariedade entre os gêneros, haja vista que uma espécie de barreira é apresentada quando, discursivamente, os limites entre “nós” – Dmítri e o chefe – e “eles” – o governo russo – são sistematicamente utilizados. Ao destacar sua confiança no investigador, o chefe iguala-se a Dmítri, demonstrando que ele está também submetido a superiores. Por sua vez, os homens do governo evocam o poder que representam a fim conseguir perpetrar o silêncio do investigador e da agência como um todo a respeito do crime. Evidencia-se a criação de uma narrativa outra para a noite do delito – embora o local permaneça o mesmo, tem-se apenas a informação de que a vítima fora assaltada, e não agredida como se sabe –, a fim de

salvaguardar a identidade pessoal e, ao mesmo tempo, tudo aquilo que o oficial representa.

Aqui se instaura a principal crise desse personagem. Coagido, o detetive oscila entre revelar a verdade para os superiores, possivelmente mantendo o cargo, e manter a falsa harmonia familiar, sofrendo punições por isso. A escolha de Dmítri emerge de duas questões: “como explicará o que estava fazendo àquela hora nos arredores da rua Lomonóssova? Dirá que o filho é cúmplice de um bando de *skinheads*?” (CARVALHO, 2009, p. 69). Decide, então, que vai manter o silêncio.

Como consequência do seu silenciamento a respeito do caso, Dmítri é transferido de função, transferência esta que significa para ele um rebaixamento. O personagem compreende, assim, uma representação de masculinidades que se dá por meio das dinâmicas do poder:

Compreenderá que aquele homem, embora baseado em Moscou, não o abandonou nem um minuto desde que se reconheceram do lado de fora da catedral, no meio da noite. Saberá que ele é o responsável por sua queda. Um homem de poder, que ele teve o azar de ver ajoelhado, humilhado, tentando se reerguer depois de uma surra e que agora também quer vê-lo de cima. *Vai terminar por concluir que de nada adiantará denunciá-lo por conduta moral duvidosa ou pelo que faz de sua vida privada. Todo mundo tem alguma coisa a esconder. Tudo o que disser reverterá contra si mesmo* (CARVALHO, 2009, p. 68-69 – grifo nosso).

O poder, aqui, está relacionado à capacidade que o indivíduo tem de se assimilar e passar a representar a si próprio como uma instituição. Dmítri sabe que não testemunhará contra um indivíduo, mas contra o poder que ele representa e que, por representar também outros homens, será defendido contra qualquer ameaça.

Vale aqui retomar o conceito de violência simbólica, elaborado por Pierre Bourdieu, a fim de compreender as sanções sofridas por Dmítri em relação ao seu trabalho. Para Bourdieu:

[...] violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro, etc) resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (2003, p. 47).

Tomado o pressuposto de Bordieu, é inegável afirmar que Dmítri é vítima de uma violência que se dá a partir da coerção impetrada a ele. O intuito é conduzi-lo a um rebaixamento, mas sem que os agentes de tal rebaixamento se mostrem. Ou seja, conscientes da impossibilidade de Dmítri em realizar a tarefa de revelar os assaltantes sem que isso lhe comprometa, seus superiores exercem a dominação, subordinando-o a ponto de lhe retirarem o cargo. Vê-se, também, que, mais que penalizá-lo, o que interessa é salvaguardar o silêncio e a moral tanto do vice-diretor de finanças, quanto da organização que é por ele representada.

Os efeitos disso mostram-se para além de sua destituição no âmbito laboral. O personagem passa, também, a ser rebaixado em seu ambiente familiar. O pai, compreendido como paradigma, passa a ser questionado pelo filho, que não sabe os reais motivos para o acontecido com Dmítri. Instaura-se um conflito na medida em que Maksim passa a subalternizar o pai.

A casa transforma-se em arena, na qual se degladiam, por meio de olhares de acusação e cumplicidade, pai e filho. Ambos se consideram fracos, incapazes de atender aos modelos que eles mesmos constroem. Dmítri, resolve, então, exercer a força que acredita lhe competir por ser o pai, a autoridade. De forma violenta e raivosa, ele revela ao filho os motivos pelos quais fora rebaixado no emprego. Sua atitude, no entanto, tem efeito contrário. Ao invés de criar um sentimento de cumplicidade no filho, que deveria compreender as atitudes do pai, suscita-lhe ira, que desemboca na acusação de que também o pai não é capaz de exercer os requisitos impetrados por sua identidade de gênero, “- Em vez de pôr alguém pra me seguir, você devia se preocupar com o que acontece à sua volta, dentro da sua própria casa” (CARVALHO, 2009, p. 79).

Mais uma das representações da masculinidade de Dmítri é questionada; dessa vez, a de marido. Maksim acusa a mãe de ter um caso com outro homem, que já sabe o leitor se tratar de Ruslan, o filho do primeiro relacionamento de Anna. Mais uma vez, os papéis sociais de Dmítri se sobrepõem. Passa, então, a seguir a mulher em seus encontros com o misterioso homem, até que a mulher, confrontada, informa o marido de quem se trata do rapaz com quem vem se encontrando.

Saber a verdade sobre a história de sua mulher, no entanto, não apazigua o personagem. É preciso que ele recobre a posição que tem para seu filho mais velho.

Sendo assim, propicia meios para que Maksim crie uma cena que levará ao assassinato de seu irmão.

É curioso perceber, no entanto, que o ódio disseminado por Maksim não tem relação alguma com uma possível solidariedade pelo seu pai. O personagem continua a odiá-lo e a inferiorizá-lo. Tem-se uma mostra disto no fragmento a seguir:

- Como é que você arrumou o endereço? [pergunta Roman]
- O pai deixou cair um papel no meu quarto, sem querer. Deve ter achado nas coisas da mãe. A letra é dela. *Desde que o rebaixaram, ele anda remexendo nas minhas coisas também. Não tem mais nada pra fazer. Está velho. Não consegue fazer o serviço direito. Trabalho porco. Agora, deixa rastros. E então? Você vai ou não vai?*
- Roman abaixa a cabeça e chuta uma pedra. Maksim continua:
- É só levar um recado. Não é nada demais. *Se a gente não tomar a iniciativa, o pai é que não vai fazer nada. É um frouxo.* Por que você acha que ele foi rebaixado? (CARVALHO, 2009, p. 156 – grifos nossos).

É significativo para nossa análise observar que, também para os outros personagens, as práticas sociais de Dmítri se sobrepõem a fim de se constituírem como identidade. Não apenas para o personagem, mas também para seus pares, aqui representados por seu filho, Dmítri constitui-se enquanto sujeito por meio de suas funções como marido e investigador. Sendo assim, é injuriando-as que o filho consegue subalternizar a figura paterna.

A imagem de investigador, conservada e ostentada por Dmítri como símbolo de seu poderio masculino, passa a ser desconstruída. A primeira ruptura dá-se quando o investigador desnaturaliza seus atos, compreendendo que a prática exercida por tantos anos acabou por lhe fazer um refém psicológico. Também seu modo de trabalho, antes rigoroso com a descrição, dá lugar uma ação mais insensata, descuidada.

Para o detetive, é imprescindível que seu filho veja nele uma parceria, um cúmplice, ainda que de suas atividades ilegais. Para isso, além de Dmítri permitir que Maksim descubra o endereço do irmão caucasiano, ele espreita o cenário onde o crime que irá acontecer, não para impedir os intentos do filho, mas para com a realização deles estabelecer um vínculo de proximidade.

É o que acontece. Estando a postos, o detetive aparece como uma tábua de salvação para o filho, quando a polícia é acionada. A argúcia do personagem detetive lhe permite usar o filho para conseguir seus intentos sem, no entanto, que este segundo se sinta usado. O que Maksim não sabe, no entanto, é que fora o

próprio pai a chamar a polícia e a gritar, espantando o grupo que brutalmente agredia Ruslan.

As atitudes de Dmítri fazem sentido para ele quando percebe certo grau de normalidade nas atividades da casa. A caminho do aeroporto, do qual Anna e Maksim partirão para os EUA, o personagem sente-se mais próximo do filho agora que são cúmplices. Para Dmítri, tudo é justificado, pois agiram com o intuito de proteger a família, o que significaria, em última instância, “amor” (CARVALHO, 2009, p. 182-183).

Do confronto em que é colocado, o personagem busca reafirmar-se a partir de seu papel como pai e marido, destituindo-se de suas práticas como detetive. A elaboração identitária que emerge de suas práticas como investigador é posta em detrimento de sua capacidade de se representar como marido e pai. A família é eleita pelo personagem como base para se constituir como sujeito masculino. Vangloria-se, agora, de ter sido capaz de manter a união familiar, mesmo que, para isso, tenha sido necessário transpassar algumas outras instâncias que poderiam também lhe legitimar como homem.

2.2.3 Detetives reinventados

A partir da análise dos romances de Mia Couto e Bernardo Carvalho, é possível depreender que a imagem do detetive, tal qual fora compreendida, é posta em xeque. Para o homem da pós-modernidade, demarcado pela instabilidade de suas identidades, o modelo sugerido pelo detetive, seja ele advindo do século XIX ou do século XX, parece não fazer mais sentido.

Na mesma esteira, o modelo de compreensão do mundo – que fora pautado por muito tempo a partir de uma ótica que tinha no estabelecimento da lógica a partir de uma égide que considera o masculino e a racionalidade – é deposto com a consolidação de novas configurações de representação e performatividade do gênero e da sexualidade.

Cabe destacar, ainda, que a masculinidade não emerge necessariamente como uma representação corporal. Dá-se, aqui, a partir da dimensão do discurso e, também, a partir das práticas sociais dos personagens. A crise do masculino não se descola da crise do nacional ou da crise do sujeito frente ao mundo pós-moderno. Antes, emergem em conjunto, confundindo-se, mas também permitindo que sejam

questionadas.

A reiterada afirmação de que, nas narrativas detetivescas, mais valem os processos sofridos pelos personagens do que a resolução do crime é confirmada nas análises realizadas acerca dos personagens de *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*. Muito embora se fiem ainda na escolha de sujeitos masculinos para representarem os papéis de ação, não os isentam de passar por processos de desconstrução e reconstrução. Todas as identidades que constituem um personagem, por serem sobrepostas e agirem de forma concomitante, são reelaboradas nos romances estudados.

Como procuramos demonstrar na análise feita sobre os personagens Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta, o padrão ocidental de ordenamento do mundo é eleito como fórmula de construção da narrativa e, também, como elemento para ser reformulado. Isso se demonstra a partir das preocupações que emergem dos personagens centrais.

O modo como se processa a escolha de Ermelindo Mucanga como representante de uma nação livre é ainda muito interligado com o modo do colonizador. Sua negação, ainda que relativizada pelos anseios pessoais do personagem, demonstra resistência ao padrão. O descanso vale mais para o xipoco do que sua condecoração. As falácias do processo são evidenciadas a fim de que, com sua experiência pós-morte, o fantasma advogue que, em seu mundo, são todos os homens capazes de representar a luta e a emancipação.

É, também, de resistência o processo vivido por Izidine. Ao perceber que os elementos que o constituem, tanto no âmbito profissional, quanto no pessoal, são referências de uma cultura que não pode mais ser considerada como representativa do meio social em que está inserido, o detetive trilha um caminho no sentido de se revisitar e se reinventar a partir de seus antepassados e de sua cultura de origem.

Na medida em que compõe um romance que procura resistir aos modelos, a escrita de Mia Couto é, também, uma literatura de resistência. Tomamos como conceituação para definir uma literatura de resistência o texto de Alfredo Bosi “Narrativa e resistência” (2002). Para o crítico brasileiro, o conceito de literatura de resistência vincula-se ao caráter ético que determinada obra assume, sobrepondo-se ao caráter estético desta. O autor continua afirmando que existem duas possibilidades de resistência: a primeira se dá como tema e a segunda como

processo de escrita.

A resistência vinculada ao tema dá-se, principalmente, nos escritos que se utilizam da experiência do pós-guerra com o propósito de constituir narrativas que representem uma contraposição aos regimes totalitários. É eminentemente política e se utiliza da literatura como forma de se expressar. Enquanto procedimento de escrita, a resistência apresenta-se na medida em que consegue estabelecer relação entre o sujeito e o contexto social, existencial e histórico. Utilizando-se do ponto de vista e da estilização da narração, a resistência na escrita evidencia a ideia de se pensar o “texto narrativo como uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência” (BOSI, 2002, p. 24).

Tomado tais pressupostos, percebemos que o romance de Couto pode ser lido como um representante dessas duas formas de resistência. Os escombros da guerra colonial e da guerra civil são apresentados, muitas vezes, a partir de ressignificações metafóricas pela voz dos velhos e estão presentes, também, como o galpão de armamentos que Vasto Excelência escondia. Do mesmo modo, todos os símbolos encontrados ao longo da narrativa podem ser lidos a partir de uma pluralidade de significações.

Também o é, em certa medida, o romance de Bernardo Carvalho. O cenário do pós-guerra da Chechênia, com seus campos de passagem para imigrantes, alia-se à xenofobia e à homofobia para revelar as atrocidades da sociedade contemporânea. Menos político que o texto de Mia, *O filho da mãe* não deixa de sugerir uma superação do modelo de análise e compreensão do mundo.

A crise pela qual o personagem Dmítri passa revela as ruínas e as consequências da aderência a um modelo de constituição de identidade que já não faz mais sentido. Entendemos que é sobre isso que fala Anna ao dizer para o marido que o mundo no qual ele pauta sua lógica acabou (CARVALHO, 2009, p. 59).

Embora retornada a uma condição subalterna, Anna é inserida na narrativa como uma mulher que rompe com alguns papéis sociais esperados para o feminino. Ruslan, o filho assassinado, é fruto de um relacionamento da personagem quando mais nova. Anna abandona filho e marido depois de se dar conta que, “pela lógica que lhe fora transmitida desde pequena”, a do casamento e da maternidade, não lhe restaria nada mais que “quebrar a cara” (CARVALHO, 2009, p. 43-44). No entanto, se Anna não supera o que esperam dela ao ser considerada sua identidade de gênero, derivam dela algumas das situações que

conduzem Dmítri à crise.

A oscilação que sofrem os personagens de Carvalho, que ora rompem os paradigmas, ora se rendem a ele, confere aos personagens um grau maior de humanidade. Cabe lembrar, nesse sentido, a afirmação de Miguel Vale de Almeida ao considerar impossível localizar uma masculinidade hegemônica quando observados homens concretos, pois estes estariam submetidos a uma dinâmica social a partir da qual diversos modelos de hegemonia emergem ou submergem conforme o quadro situacional em que estão envolvidos. Da mesma forma, os personagens de *O filho da mãe* são elevados ou rebaixados de acordo com as relações sociais que desenvolvem.

3. RESÍDUO: IMAGENS E ESTILIZAÇÕES DA VIOLÊNCIA

De tudo ficou um pouco:
[...]
campânula, alvéolo, cápsula
de revólver... de aspirina.
De tudo ficou um pouco.

[...]

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas
triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonços da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

(Resíduo – **Carlos Drummond de Andrade**)

Tomado que o romance policial é um gênero que tem como base a resolução de um crime, ou seja, a punição para um agente violento, surgem os seguintes questionamentos: de que maneira se constroem as narrativas detetivescas quando a resolução de um crime já não é mais o principal motor da narrativa? Quais seriam, então, as funções da utilização da violência na construção dos romances? A violência se tornaria um mero espetáculo? De que fala, enfim, a violência encontrada nos romances analisados?

Considerando tais questionamentos, neste terceiro capítulo procuramos avaliar de que modo a violência aparece, temática e esteticamente, nos romances *A varanda do Frangipani* e *O filho da mãe*. Para isto, apresentamos inicialmente uma conceituação do que entendemos como violência e, a seguir, relacionado-a com a literatura, procuramos compreender de que modo e para que propósitos os romances se utilizam dessa temática.

3.1 - Literatura e violência: um convívio histórico

Para pensar as histórias da humanidade, da constituição das relações humanas e das organizações sociais, é imprescindível que se lance um olhar para o

vínculo que estas histórias mantêm com a violência. Desde as disputas de território por tribos nômades até a consolidação dos Impérios e, mais adiante, na modernidade, a instituição das nações e a consolidação das cidades como polo da vida social, o ser humano dominou, conquistou, hierarquizou e subalternizou o outro. Para isto, a violência.

De acordo com o sociólogo francês Jacques Leenhardt, no texto “O que se pode dizer da violência”, que prefacia o estudo de Ronaldo Lima Lins *A violência e a literatura* (1990), a violência emerge a partir da quebra de uma ordem que, por sua vez, garantiria um corpo social unificado. Para Leenhardt, é impossível que a sociedade escape da violência, uma vez que se constitui a partir de sistemáticos e permanentes conflitos.

Embora, para Leenhardt, seria impossível encontrar uma definição estanque para o conceito de violência – pois estaria relacionado aos pensamentos derivados de determinadas coletividades –, para fins deste estudo, faz-se necessário evocar alguma conceituação para o termo. Neste sentido, utilizamos as definições apresentadas por Yves Michaud em sua obra *A violência* (1989).

Michaud compreende, inicialmente, a violência a partir de duas possibilidades de designação. A primeira faz referência a fatos e ações, estabelecendo-se como uma oposição ao sentimento de paz e ordem que por eles são questionadas; enquanto a segunda designa uma “maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural [...], força brutal ou desabrida que desrespeita as regras e passa da medida” (MICHAUD, 1989, p. 7).

A partir da observação do código penal francês, o estudioso passa a levantar algumas características inerentes à compreensão do conceito de violência. Destaca a complexidade que advém do “caráter” da violência, pois esta já não se dá mais unicamente entre dois indivíduos, mas por diversos “atores” e mesmo por “máquinas administrativas”. Fala, também, a respeito dos modos de “produção da violência”, pelos quais se diferenciam as ações que são impetradas contra um indivíduo. Entende que uma “distribuição temporal da violência” permite que atos de violência possam dar-se de forma “maciça” – súbita ou gradualmente –, ou de forma distribuída. Da temporalidade, emerge o que é distinguindo como “estados e atos de violência”. Para o filósofo, o primeiro é um componente da vida humana, na medida em que a dominação se instaura nos mais variados aspectos da sociedade e da política, enquanto o segundo é mais direcionado à ação de um único indivíduo,

num determinado momento. Por fim, discute os “danos” que podem ser sofridos por um sujeito a partir de uma situação de violência. Sejam eles físicos, psíquicos, morais, danos aos bens, aos próximos ou a laços culturais, conclui que sempre atingirão a pessoa para além de sua integralidade física (MICHAUD, 1989, p. 11).

Mais adiante, no capítulo denominado “História e sociologia da violência”, Yves Michaud exemplifica algumas formas de ocorrência dos atos de violência. A primeira ocorrência apresentada são “as guerras”. O filósofo define a guerra como sendo uma “manifestação da violência internacional” de forma direta que resulta em um expressivo número de mortos e feridos. A segunda ocorrência é a “violência política”, a qual se estabelece de cinco formas: as rixas, motins e revoltas que comporiam a forma de “violência sociopolítica difusa”; os levantes e as revoluções, que seriam uma forma de “violência contra o poder ou violência de baixo”; a repressão, os golpes, a tirania como expressão da “violência do poder ou violência de cima”; o “terrorismo” que é a tentativa de demonstração de poder por meio de atos radicais; e, por fim, as “guerras civis”, entendidas, aqui, como a violência contra uma determinada comunidade política.

A “criminalidade” é apontada como a terceira ocorrência e está relacionada à pobreza, à miséria, à marginalização de indivíduos ou grupos, sendo as violências físicas e o roubo suas formas mais correntes de manifestação. Por fim, “a violência da vida”, a qual se relaciona com determinados níveis de violência que constituem o “aspecto normal da vida de muitos grupos sociais”; ela pode estar relacionada, por sua vez, a fatores como as condições da vida e da sobrevivência, o trabalho e, também, a valores pelos quais se dá a diferença de um grupo em relação a outro (MICHAUD, 1989, p. 19-39).

É determinante da obra de Yves Michaud a relação intrínseca que a violência tem com as sociedades modernas, sendo delas parte constituinte e problemática ao mesmo tempo. Para ele, a violência liga-se ao “imprevisível, à ausência de forma, ao desregramento absoluto”, o que resultaria numa impossibilidade de definição permanente. Por se dar a partir do caos, a violência refere-se ao estado de distanciamento das normas e regras, o que gera, em última instância, insegurança. Além disso, carrega em si um “ato performativo” a partir do qual se estabelece valoração e posicionamento, podendo ser celebrada – quando se ergue contra uma sociedade condenada, por exemplo – ou condenada, a partir de um conjunto de normas que rege determinado meio social (MICHAUD, 1989, p.

13).

Tomando como pressuposto a dinâmica estabelecida entre a violência e a humanidade e considerando que a literatura é uma forma de representação e reflexão a respeito da vida, conforme propõe Antonio Candido, é compreensível que ambas, literatura e violência, estabeleçam contato direto e permanente, na medida em que a primeira se utiliza da segunda a fim de recriar de forma ficcional eventos pelos quais uma determinada sociedade passou. Afirma Leenhardt:

todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que a violência e literatura se acham tão intimamente ligadas (...), Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. (1990, p. 15).

O estudo realizado por Moacyr Dalla Palma, intitulado *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX* (2008), executa um exercício analítico a fim de compreender de que maneira essa relação se constitui historicamente.

Dalla Palma recorre a textos fundantes do cânone literário ocidental, como as tragédias e as epopeias gregas e romanas, a fim de comprovar a insistência da tematização da violência pela literatura. Ampara-se, sobretudo, no texto bíblico, para demonstrar tal recorrência. Para o estudioso, por se tratar de textos que emergem a partir da experiência bélica, ou dela se utilizam para se apresentar, é inevitável que a tematização da violência sirva para demonstrar as atrocidades que o homem pode cometer induzido por questões de honra, poder e conquista.

A divina comédia, de Dante Alighieri, é utilizada pelo estudioso com o intuito de demarcar uma nova forma de representação da violência pela literatura. De acordo com o estudo, nesta obra a violência apresenta-se como um “círculo incessante e eterno”, pois os atos violentos cometidos em vida são a medida para a purgação e a danação do indivíduo, que ocorre, também, de forma violenta. Neste sentido, compreende-se a narrativa como “metáfora da vida terrena”, na medida em que “a violência é sempre reprimida com outra violência, uma justificando a outra nesse ciclo constante que a humanidade vive” (DALLA PALMA, 2008, p. 41).

Do contexto literário brasileiro, o estudioso utiliza *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, como paradigma para evidenciar uma produção literária que trata a violência como uma constituinte do ser humano e, por essa razão, realizada sem

maiores explicações. Os personagens de Assis, na concepção de Dalla Palma, são violentos, “pois são homens que agem de acordo com suas vontades, seus desejos, sem se preocuparem com o que o outro pensa ou deseja” (2008, p. 45).

Da mesma maneira, o romance de Graciliano Ramos *São Bernardo* serve para que se averigue a inerência do comportamento violento no ser humano. Os diversos atos de violência, sejam físicos ou psicológicos, exercidos por Paulo Honório não são justificáveis, pois o personagem teria tido a possibilidade de viver uma vida totalmente diferente da que levou. Interessa, no entanto, demarcar outro tipo de violência: o suicídio cometido por Madalena.

Na ótica adotada pelo estudo, o suicídio consiste em um ato feroz de violência que o indivíduo exerce contra si mesmo quando percebe que não possui forças suficientes para destruir outro objeto a não ser a si próprio. Para Madalena, serve o ato de autoviolência como uma maneira de denúncia e revolta, que “demonstra ao marido que ele está errado na maneira de se relacionar com as pessoas” (DALLA PALMA, 2008, p. 47).

Ao tratar sobre a relação entre literatura e violência na contemporaneidade – que se daria a partir da emergência das demandas relacionadas com a representação do homem pós-moderno –, Dalla Palma foca-se em uma violência mais impulsiva, que se daria de forma instintiva e, também, de uma forma mais brutal. Isso se daria porque o indivíduo da pós-modernidade passaria a se relacionar cada vez mais consigo mesmo, comprometendo, desta maneira, o convívio com o outro, pois uma visão de mundo pautada apenas em si não permite a concretização da alteridade.

Expandimos as leituras feitas até aqui, seguindo Beatriz Resende em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), ao compreender que a tematização contemporânea da violência emerge, também, a partir da experiência que o autor contemporâneo tem com o caos da metrópole, com o apagamento das fronteiras entre questões públicas e privadas, o que se apresenta como uma ameaça para o presente e, também, afasta o futuro, desenvolvendo no indivíduo um sentimento de impossibilidade. A *urbis* é contribuinte para uma experiência mais feroz da violência, pois exerce ela também atos violentos sobre o indivíduo, na medida em que potencializa a sensação de desordem e o caos.

Tânia Pellegrini, em ensaio intitulado “Vozes da violência na cultura

brasileira contemporânea” (2005), compreende que é o cenário urbano o principal influenciador para a tematização da violência pela literatura contemporânea. O desenvolvimento de uma narrativa urbana, ainda no século XIX, tem nos espaços de exclusão da cidade sua matéria-prima para a elaboração estética da violência, pois residiriam neles os agentes da criminalidade. Com a industrialização das cidades e o crescimento e a deterioração destas, a violência vai tomando conta também do centro. As narrativas passam a ser constituídas por meio da “torpeza e da degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica” (PELLEGRINI, 2005, p. 138).

Neste sentido, Pellegrini vê em Rubem Fonseca um demarcador de estilo na literatura, referindo-se a ele como o escritor que consolidou o gênero policial no Brasil. Da produção do escritor carioca, destaca-se a emergência de personagens não mais diretamente ligados às margens como agentes da violência. É na literatura de Fonseca que surgem “personagens bem mais perigosas do que os pequenos amigos do alheio, malandros, pilantras, [...] presentes na literatura anterior”¹¹. Tais personagens são utilizados como representação da violência que, ao superar os modelos antigos, dá luz à crueza do homem, ao passo que denuncia de forma implícita as condições da sociedade brasileira no período ditatorial (cf. PELLEGRINI, 2005, p. 138).

Dalla Palma (2008) considera os personagens de Rubem Fonseca seres ambíguos, pois, uma vez que conscientes da incompatibilidade de seus atos com o meio social, encontram na elaboração da palavra meios para justificar suas ações. É a partir desse elemento que o autor discute o caráter estético da linguagem literária que tematiza a violência na contemporaneidade. Para ele, tão importante quanto evidenciar de que modo a violência se imbrica com as possibilidades de prazer, “o trabalho de elaboração da linguagem revela-se essencial, pois são mais importantes os valores expressivos da palavra do que as sensações que ela gera” (DALLA PALMA, 2008, p. 73).

A respeito deste assunto, o artigo “A representação da violência na narrativa brasileira contemporânea” (2013), de Vanderléia da Silva Oliveira, procura estabelecer de que maneira a violência passou a ser elaborada no contexto

¹¹ Pellegrini faz referência, aqui, aos personagens de João Antônio, que estão ligados a uma representação do malandro e do bom bandido, exercendo aquilo que a estudiosa denomina como “pilantragem miúda e quase inofensiva” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

literário brasileiro nas últimas décadas. Para Oliveira, é preciso compreender a violência como um recurso estético-discursivo, no sentido de que a produção contemporânea passou a se ocupar também de uma violência existencial.

Servem a este propósito as comparações que a autora faz de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Angu de Sangue*, de Marcelino Freire. Oliveira considera duas linhas de produção estéticas a respeito da violência. Na primeira, que faz referência às obras de Noll e Freire, verifica a utilização da marginalidade e da violência a fim de criar um trabalho de linguagem, do qual resulta “uma simbolização da violência pelo discurso transgressor”; a segunda, valendo-se da obra de Ferréz, encaminha o discurso literário para a denúncia social, confirmando a disparidade social, a mediocridade sociopolítica e a tragicidade da vida humana, tornado-se panfletária (OLIVEIRA, 2013, p. 43-61).

Reside, aqui, na apreciação estética das narrativas que têm como tema a representação literária da violência, o principal embate da crítica especializada contemporânea. De acordo com Resende (2008), ao passo que a literatura vai sendo incorporada a um sistema mercadológico, a tematização da violência ganha excesso de realismo, a fim de atender a uma preferência midiática. São gerados, desse excesso de realismo, questionamentos a respeito das delimitações entre o literário, o social e o jornalístico.

A respeito desse caráter realista como forma de representação da violência, Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), afirma que a utilização do termo não se refere aos recursos estilísticos do realismo do século XIX, “pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa”, mas sim de um desejo em relacionar “a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”. Utiliza-se, para isso, da expressão artística e da linguagem em suas potências performática e transformadora (SHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Embora tenhamos nos centrado, até aqui, nos casos da literatura brasileira como exemplos da penetração da violência em textos literários, não fogem à análise também textos da literatura africana de língua portuguesa.

Do mesmo modo que no Brasil, em países como Moçambique, Angola e Cabo Verde as consequências do processo de colonização deixaram marcas traumáticas. Junto delas, também as lembranças das guerras de libertação e das guerras civis e

o processo de modernização das cidades, por meio da emergência de centros metropolitanos, contribuem para uma presença forte da representação da violência em textos literários.

Um exemplo dessa utilização pode ser visto na coletânea de contos *Nós matamos o cão-tinhoso!*, de Luis Bernardo Honwana (2017)¹². Aparecem, nesta, temas como a questão racial, a violência e a opressão colonial, das quais derivam situações de exploração e humilhação. A coletânea, para além de sua qualidade literária, serve ao propósito de denunciar um modelo de organização social que se pautava na dominação dada pelo medo e pela coerção.

A trama desenvolve-se a partir do convite que o Senhor Duarte da Veterinária, um representante do poder colonial, faz para a malta, um grupo de meninos moçambicanos em idade escolar, para que mate o cão-tinhoso. Sem que haja uma razão concreta para a morte do cão – não discutiremos aqui as possíveis leituras a respeito da simbologia do cão-tinhoso neste conto –, o convite para a realização de atos violentos – o extermínio do cão, a utilização de armas de fogo – aparece como forma de confirmar a masculinidade daqueles meninos.

A personagem Isaura surge como contraponto à ideia de violência como celebração. Ao presenciar o assassinato do cão – que se dá de forma brutal, considerando que os meninos descarregam suas armas no animal –, a menina tem um surto. A figura da menina pode ser lida como uma metáfora do trauma e da violência, dos assassinatos e extermínios pelos quais o povo moçambicano passou ao longo da sua história.

No conto “Dina”, Honwana apresenta a situação degradante de um velho senhor, Madala, que sofre com o ritmo de trabalho no campo do colonizador. Não bastassem as degradantes condições de trabalho, o ancião é, ainda, submetido a situações vexatórias pelo capataz, que se aproveita da frágil condição física do velho para o constranger. O ápice da humilhação, no entanto, dá-se quando o capataz abusa sexualmente de Maria, filha de Madala. Logo em seguida, ao fim do conto, o velho é, ainda, obrigado a beber do vinho oferecido pelo capataz a fim de não sofrer mais humilhações.

A violência representada neste conto dá-se em três ordens. É física a Madala, que deve cumprir suas funções de trabalho a despeito de suas dores, e também a Maria, que é estuprada. É psicológica e social, pois o estupro fere não

¹² Utilizaremos para este estudo a versão brasileira editada pela Editora Kapulana.

apenas a filha, mas o pai que se vê impotente diante da situação. É também social, pois atinge os outros trabalhadores e companheiros de Madala, que, ao verem a desonra do amigo, se revoltam, mas não conseguem rebelar-se de forma eficaz.

Em análise da obra, no artigo “Nós matámos o cão-tinhoso: A emasculação de África e a crise do patriarca negro” (2010), Mark Sabine evidencia um processo de violência sofrido pelo homem negro por seu colonizador, que desemboca naquilo que Sabine denomina como “emasculação da África”. Isso vai acontecendo na medida em que o processo colonizador avança e as figuras de autoridade locais precisam ser desacreditadas. De acordo com o estudo:

Honwana revela a concomitante, e brutal, imposição aos homens negros do rótulo de masculinidade inadequada, ou aberrante, rótulo este que dissimula a impotência e a incompetência da brutal patriarquia colonial. Ao mesmo tempo, esta agressão, com que o poder colonial pretende suprimir a figura do patriarca negro, implica a valorização da violência, enquanto um traço “masculino”. Esta associação da masculinidade com uma brutalidade venal, e sem limites, vai marginalizar os valores de coragem, capacidade de resistência, dignidade, e deferência para com os anciãos, que Honwana, por outro lado, atribui a um paradigma de masculinidade indígena (SABINE, 2010, p. 189).

Outra obra para se pensar a relação da violência com as literaturas africanas de língua portuguesa é o romance *Marginais* (2010), do escritor cabo-verdiano Evel Rocha. A narrativa, um romance de formação, concentra-se no crescimento e no desenvolvimento físico, psicológico e sexual do personagem Sérgio Pitboy, a partir da relação que ele estabelece com sua condição marginalizada e sua ânsia em conseguir ascender socialmente.

As perambulações do personagem pela Ilha do Sal, ambiente em processo de urbanização, vão desde os guetos e os espaços marginalizados até os espaços de riqueza e revelam, conforme a condição social do personagem é reiterada, um estado em que o poder está nas mãos e a serviço dos mais abastados e serve apenas para garantir a perpetuação das condições de injustiça e da estratificação social.

A violência, neste romance, não reside apenas nas descrições e nos cenários pelos quais Sérgio Pitboy transita. É a falta de esperança, de utopia, de um povo que já não mais consegue ver na nação que se constrói o sonho há tanto proclamado, configurada também como uma forma de violência. O espaço geográfico da Ilha do Sal, por si só, apresenta-se, em *Marginais*, como representação da violência. Mário César Lugarinho, no artigo “Aporias em Cabo

Verde: masculinidade e justiça social em os ‘Marginais’, de Evel Rocha” (2012), percebe que:

Evadir-se das ilhas não é opção, é apenas sonho e fio de esperança; o isolamento é condição atávica; e a morabeza é subvertida pelo cotidiano. A solidariedade, que garantiria a estabilidade social, política e cultural, só é experimentada entre os indivíduos que compartilham algumas experiências porque localizados num mesmo grupo específico, identificados por idade e proximidade social, geográfica e/ou afetiva – a gangue urbana (LUGARINHO, 2012, p. 83).

Emergem daqui as situações de violência que são praticadas ou sofridas pelos personagens de Evel, pois, ao se verem encurralados pelo sistema social, não resta muito aos personagens a não ser o mundo da delinquência e do crime. Essa condição de inexorabilidade faz emergir discursos que procuram romper com a ordem social e a partir dos quais se pode perceber o caráter cotidiano das situações de violência. Para Lugarinho, também a experiência sexual é derivada da violência, uma vez que “a sexualidade é naturalizada e é experimentada através de estupros e violações, principalmente praticada pelos aparelhos estatais de segurança” (LUGARINHO, 2012, p. 221).

Nesse sentido, percebemos que a obra de Evel Rocha demonstra a violência por diversos prismas, não apenas como algo inerente do homem, gratuitamente. Em *Marginais*, as diversas formas de violência pelas quais o indivíduo passa geram outras, demonstrando um ciclo infundável de derivações e perpetuações da violência.

De Angola, a produção do escritor Pepetela serve também como um campo de investigação a respeito da relação entre violência e literatura. Sem nos determos em analisar ou resenhar as obras, apontamos como exemplo os romances *Mayombe* (1979), *Jaime Bunda, agente secreto* (2003) e sua continuação *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), estes dois últimos romances vinculados ao gênero policial.

Obviamente, outros mais poderiam ser apontados. Entretanto, já servem-nos, ao propósito deste trabalho, as resenhas e os apontamentos feitos, pois demonstram um conjunto heterogêneo de obras da tradição literária africana de língua portuguesa que se utilizam da violência como forma temática e estilística a fim de reformular o trauma vivenciado no período colonial. Do mesmo modo, operam, numa vertente mais contemporânea, denúncias sobre a situação

degradante às quais as sociedades africanas modernas ainda estão submetidas.

Arriscamos afirmar que, na literatura africana mais recente, certos traços do que Schøllhammer aponta como uma reincidência do realismo podem ser verificados. Costa Andrade (1980), ao verificar o panorama pós-colonial das literaturas africanas, evidencia a existência de três linhas de força a partir das quais os textos se constroem. A primeira delas é uma vertente tradicionalista, que procura valorizar a experiência cultural nativa, na medida em que se pauta no fantástico e no sobrenatural. A segunda é denominada como realismo introverso, que se apresenta em obras calcadas na subjetivação, retratando conflitos psicológicos. Por fim, tem-se a terceira, a linha do realismo social, que se apresenta como uma literatura engajada, a partir da qual as relações entre colonizado e colonizador, o velho e o novo e a liberdade e a opressão são retratadas por meio da denúncia da violência perpetrada por essas relações.

É operante perceber, no entanto, que essas linhas não se apresentam separadas. Por exemplo, na coletânea de Honwana, são encontrados, concomitantemente, certo caráter da narrativa introspectiva – na medida em que são apresentados dramas pessoais, como fica evidente em “Dina” – e uma temática social – que perpassa todos os contos, tornando evidentes as relações de violência, subordinação e exclusão vividas no período colonial.

Outro dado que merece destaque é que, mesmo nos romances africanos mais vinculados ao *realismo social*, o que se encontra não são descrições exaustivas de costumes e traços regionalistas. Todavia, por meio de uma memória, que se dá coletiva ou individualmente, o enfoque é dado ao trauma e às consequências do violento processo de colonização. É o caso do conto “Inventário de imóveis e jacentes”, de Honwana, por exemplo. Neste conto, por meio da descrição da casa paupérrima – feita por um narrador que não se apresenta, mas que é percebido como uma criança –, são denunciadas as péssimas condições da moradia, bem como o estado de saúde do seu pai, e toda a situação familiar deflagrada pela condição do patriarca.

Percebe-se, desta forma, certo traço diferenciador entre as literaturas africanas de língua portuguesa e a literatura brasileira contemporânea. Trata-se do modo como a representação da violência dá-se nessas tradições literárias. Uma das razões disso aventadas neste estudo diz respeito à posição que o mercado editorial exerce sobre a literatura brasileira dos últimos anos.

Embora não se trate de algo exatamente novo, essa relação entre a literatura e o mercado vem se acentuando cada vez mais. A cooptação da literatura brasileira dá-se a partir do momento em que o mercado a entende como um bem cultural, como demonstra Walnice Nogueira Galvão, em *As musas sob assédio* (2005).

Sob influência principalmente do cinema, a indústria cultural, neste caso representada pelas editoras, busca atender a uma demanda gerada por um público que deseja ver, também literariamente. De acordo com Pierre Bourdieu, em “O mercado de bens simbólicos” (2011), a preocupação em atender ao anseio do público leitor geraria, por fim, obras que se baseiam em “efeitos estéticos imediatamente acessíveis” (p. 137). Tais efeitos, por sua vez, podem ser localizados na exacerbada tematização da violência, transformando-a em espetáculo (cf. RESENDE, 2008; PELLEGRINI, 2005; SCHØLLHAMMER, 2011).

Pellegrini entende que a utilização da violência como espetáculo se dá a partir do momento em que cultura se industrializa e passa a ver na violência um potencial simbólico de “agregação de valor, desde que devidamente estetizada, para se tornar palatável”. Pontua, ainda, que:

o traço mais geral desse espetáculo não é a procura de um possível e “democrático” *valor de exposição*, mas o seu oposto, de forma degradada: *o valor do culto* hoje votado a todas as formas de violência passíveis de se transformar em valiosa mercadoria por meio da imagem – a morte, a destruição, a tortura, a violação –, anulando assim qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Essa questão está ligada ao fato de que tais imagens surgem sobretudo escoradas na ideia de entretenimento neutro, motor da indústria da cultura, a qual, cada vez mais, aceita sem contestação a brutalidade crescente da vida social como matéria de representação com alto interesse mercantil (PELLEGRINI, 2005, p. 145)

Evocamos, de forma sucinta, o artigo de Lucia Helena “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira” (2008), no qual a estudiosa, a partir da ideia de uma sociedade de voyeurismo reflete sobre o olhar para o estranho. A partir da exposição da estudiosa, é possível compreender que, conforme a violência vai se acentuando como tema e também como representação brutal, seja na literatura ou em outras artes, ela vai perdendo seu caráter provocativo, ao passo que se naturaliza. Neste sentido, o espectador não observa mais como contemplação, mas como forma de conhecer aquilo que lhe é estranho. Esse modo de olhar o outro sem que lhe desperte desejo de mudança, apenas para sanar a

curiosidade, transforma o leitor num “*flâneur*,” que observa a cidade “por meio de um véu de *spleen*” (HELENA, 2008, p. 11).

Essa incapacidade do leitor em reformular a experiência estética da representação da violência reside, de acordo com Beatriz Resende (2008, p. 38), no uso excessivo e radial do realismo, a partir do qual se banaliza e naturaliza a violência, o que faz com que ela perca o impacto, resultando em uma indiferença. Ao se focalizar de forma excessivamente recortada o mundo do crime, por exemplo, a violência é retirada de sua dimensão social e política, passando a operar “em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor” (idem).

É importante reiterar que, ao estabelecer uma diferenciação entre as literaturas brasileira e africanas, fazemos referência unicamente ao seu grau de aderência ao realismo como forma de elaboração estética da violência. Do mesmo modo que a brasileira, as literaturas africanas não se veem livres do peso do mercado e do gosto midiático. O escritor moçambicano Mia Couto pode ser visto como um exemplo dessa relação, se considerada sua insistência e reincidência em temas e *modus* de constituição de seus romances.

O que se percebe, no que tange às literaturas africanas de língua portuguesa, é a utilização de cenas de violência como forma de ressignificar o passado, reelaborando o trauma vivido, mas sem se preocupar em causar um efeito estético semelhante ao encontrado na literatura brasileira das últimas décadas. Para isto, a utilização da memória da guerra e das guerrilhas e, também, do exílio, dos campos de reclusão e das dificuldades é trabalhada por narradores em terceira pessoa, distanciando, desta forma, o fato narrado daquele de quem narra. Do mesmo modo, na maioria das vezes, o foco narrativo escolhido assume, também, uma posição de distanciamento, originando uma narrativa aos moldes da que Walter Benjamin diz estar em declínio em seu ensaio *O narrador* (2012).

3.2 - Cenas e cenários da violência em *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*

Como já exposto no primeiro capítulo, a relação entre os cenários de guerra e a constituição dos romances aqui analisados é flagrante e significativa. Derivam-se do estado de exceção, ao qual Moçambique e São Petersburgo são submetidos,

as ações e reações pelas quais passam os personagens, que se veem engendrados em uma realidade que emerge a partir do medo, do trauma, das relações sociais de dominação, hierarquização e subordinação.

No romance de Mia Couto, para além das memórias da guerra de libertação, da qual os habitantes do asilo estão aparentemente distanciados, as experiências do longo período de violência operado pelo processo colonial são ainda presentes e traumáticas para os velhos habitantes do asilo.

O espaço da narrativa, a fortaleza de São Nicolau, é memória da violência do período colonial. Construída com o intuito de aprisionar presos políticos, torna-se ela símbolo da violência impetrada pelo colonizador, na medida em se cerca e se protege por meio de sua constituição natural – é rodeada por rochedos que dificultam o acesso ao mar – e também por minas terrestres que reduzem ainda mais o espaço de circulação de seus moradores, gerando opressão e, por fim, confirmando o estado de sítio.

Foucault (1987), ao discutir a importância do espaço e da geometria deste como uma representação da força e do poder, aponta que as fortalezas inicialmente foram construídas de modo a vigiar o externo e, ao mesmo tempo, dificultar o acesso para o outro lado. A prisão, por sua vez, age de forma interna, pois, ao enclausurar quem detém, violenta o indivíduo tirando o que lhe é mais importante: a humanidade e a liberdade. Também é na prisão que os indivíduos são conduzidos a um processo de “reeducação”, que se dá por meio da disciplina, esta que será aplicada aos corpos por meio da delimitação de espaços específicos. Como afirma o filósofo,

[...] uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los (FOUCAULT, 1987, p. 144).

Percebe-se a lógica da fortaleza e, principalmente, da prisão mesmo quando o espaço físico passa a ser utilizado como um asilo. Um lugar que, a priori, serviria para guardar e oferecer um fim de vida mais digno para seus moradores serve, a bem da verdade, como uma espécie de prisão, na qual se guardam aqueles que são inaptos a viver na sociedade que busca se consolidar no pós-libertação: um representante da ex-colônia, que mesmo apegado a Moçambique, ou à África como ele mesmo afirma, como uma terra que o recebeu e o refez; outros idosos, como a

feiticeira Nãozinha, a criança-velho Navaia, por exemplo, que simbolizam uma Moçambique tradicional, tribal e separada.

O cerco da fortaleza, bem como de seus meios para lhe garantir segurança, serve para transportar os seus moradores para uma espécie de mundo paralelo, o qual é regido por outra ordem. Os idosos vivem isolados de tal maneira que é como se já não estivessem mais no continente africano, ou se estivessem imunes a suas guerras e modificações.

A paz se instalara, recentemente, em todo país. No asilo, porém, pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar. Só um dos asilados, a velha Nãozinha, se atrevia caminhar nos matos mais próximos. Mas ela era tão sem peso que nunca poderia accionar um explosivo (COUTO, 2007, p. 20).

Os efeitos desse isolamento, que se dá de forma espacial e temporal, podem ser vistos no modo como o narrador fala a respeito da única abrigada que consegue transitar pelo espaço externo ao asilo. Nãozinha é a única a conseguir caminhar por entre os matos e as minas, no entanto isto só acontece por ser a personagem tão magra, a ponto de vagar como um ser sobrenatural, sem peso, quase um holograma.

É evidente perceber que essa afirmação pode colaborar para a construção da imagem a respeito do personagem que será apresentada mais à frente: Nãozinha é uma feiticeira, uma pessoa com acesso ao mundo sobrenatural. No entanto, faz-se necessário lembrar a afirmação anterior de Foucault sobre o papel desumanizador do encarceramento. Ainda que a personagem consiga, de certa forma, romper com o aprisionamento da fortaleza, encontrando uma liberdade que não lhe era mais assegurada, ela só o faz porque já não é mais tão humana. O seu corpo, materialidade de sua individuação, é comprometido, chegando ao ponto de ser insignificante até mesmo para os dispositivos mais sensíveis.

Paulatinamente, descobre-se que o asilo não é apenas um lugar de memórias do passado, mas também tem utilidade para as demandas violentas que estavam por assolar o país. Ao final, quando é revelado que o local servia como um armazém para armas, há o registro do prenúncio das guerras civis que aconteceriam em Moçambique. É este fato último que gera a morte do diretor do asilo, Vasto Excelêncio.

Sobre o assassinato do diretor, a narrativa não se detém de forma

pormenorizada. A revelação é feita por Nãozinha, que se limita a dizer que os soldados levaram Vasto para dentro da casa, atiraram nele e, por fim, jogaram o corpo na escarpa da ilha. Não existe aqui nenhuma preocupação do narrador em transcrever os detalhes do assassinato, sobre ele lançar juízo, ou ainda mais, causar choque com descrições cruéis e realísticas. Todavia, o fato de Vasto Excelência ser julgado, condenado e penalizado, sem que houvesse chances de sua defesa, é por si um ato de extrema violência contra o indivíduo. Deriva daqui o possível incômodo no leitor que, mesmo não encontrando descrições do crime cometido, é posto em choque pelas atitudes dos soldados.

Há que se considerar, ainda, que também o diretor era conhecido como um violentador. Mesmo sem a existência de motivos concretos, Excelência gostava de causar violência física e psicológica nos internos do asilo, como se vê no relato de Mourão, o Velho Português:

Nem notei a chegada de Vasto Excelência, esse filho da maior puta. Excelência era um mulato, alto e constituído, sempre bem envergado. O tipo riu-se, ombros hasteados:

- Queres mesmo morrer, velho? Ou não será que já morreste e, simplesmente, não foste informado?

Aquilo me arranhou, fosse palavras proferidas por garganta de bicho. O mulato prosseguiu, sempre me abstinando:

- Não tenha medo, velho rezingão. Amanhã já vou daqui embora.

Fiquei surpreso, inesperado: o sacana nos deixava, assim? E de que maneira ele se retirava?

- Não acredita?

Sacudi a cabeça, em negação. Vasto rondou o tronco do frangipani como um toureiro estuda o pescoço do touro. Se apurava em me magoar:

- E sabe que mais, velho? Vou levar comigo a minha mulher. Hein, vou carregar Ernestina. Está a ouvir, velho? Não diz nada?

- Que nada?

- Sem Ernestina quem é que você vai espreitar? Heim? Como será, velho? Eu me prescendi. Vasto me convidava para raivas e disputas. Eu só podia me escusar. Até que ele se levantou e me puxou com força pelos pulsos.

- Quer saber por que sempre lhe tratei mal, Mourão? A você que é um anjo caído dos lusitanos céus?

Fingi pegar o céu com os olhos, apenas para evitar as fuças dele. Recordei os tantos castigos recebidos nesses anos. O director assentou os dois pés em cima do meu tornozelo.

- Dói? Como pode ser? Os anjos não têm pés!

Assim, pisando-me onde o corpo mais me doía, o mulato me calcava acima de tudo a alma.

- Está fingir de pedra? Pois, então: a pedra não é coisa de pisar?

Aguentei, impestanejável. Os bafos do satanhoco me salpingavam. Um desfile de insultos se estribilhou da boca dele. Me segurou as orelhas e me cuspiu na cara. Foi saindo de cima de mim e se afastou. Então, dei azo a antigas fúrias: peguei numa pedra e apontei a cabeça do sacana. Uma inesperada mão me travou o gesto.

[...]

Era Ernestina, a mulher de Excelência. [...].

[...]

- Você não entende as maldades dele, não é?
 - Não.
 - É que você é branco. Ele precisa o maltratar.
 - E porquê?
 - Tem medo que o acusem de racismo.
- Eu, sinceramente, não entendi [...] (COUTO, 2007, p. 51).

O longo excerto utilizado serve para evidenciar que as práticas de violência que Vasto Excelência praticava se davam, quase sempre, de forma psicológica, ou, quando física, de forma a não gerar marcas. No caso transcrito, o de Mourão, o velho português que vê em Moçambique a sua nação, as práticas do algoz eram sempre na tentativa sistemática de diminuí-lo, subalternizando-o por sua idade, por sua condição física e, principalmente, pela sua origem.

Entende-se que, por serem de ordem psicológica, os atos violentos não chegam ao leitor em forma de espetáculo, ainda que Mourão não esconda seu sofrimento com as palavras do diretor, que resultam, ao fim, em uma tentativa de violência por parte deste segundo personagem.

Averigua-se que a crise entre Mourão e Vasto reflete os conflitos gerados por suas constituições identitárias. É uma delas atrelada à ideia de identidade nacional – o acerto de contas entre o colonizado moçambicano e seu colonizador português –, elemento tão importante para o momento narrador no romance. Mourão é um português que se recusa a voltar para sua nação de origem, Portugal. Alijado de seu direito à vida social, resta-lhe o asilo, no qual fica à mercê dos atos de violência do diretor. Excelência, por sua vez, encarna uma espécie de justiceiro de sua nação violentada e na pessoa do velho português destila a raiva e o ódio acumulados por tantos anos de regime colonizador.

O não entendimento de Mourão quanto à justificativa dada por Ernestina – ser a cor de sua pele o motivo para que ele fosse violentado por Vasto – faz referência a um *modus* de compreender o mundo, e África de um modo geral, que o personagem tem para si e que acredita ser interno dos outros também. Como já apontamos em outros momentos deste estudo, para Mourão a ideia de nação, de raça, não condiz exatamente com a cor da pele do indivíduo. Neste sentido, é improvável para ele que o fato de ele ser branco e o diretor mulato seja o motor para as violências que sofre, embora Ernestina confirme isso.

Ao se referir ao racismo, Ernestina revela uma construção social falaciosa: a de que é preciso ter ódio e ferir o branco a fim de que se confirme uma identidade negra, africana. Essa ideia, no entanto, perpetra a condição de violência à qual os

indivíduos são submetidos, não interessando outros elementos que o identifiquem, apenas a cor de sua pele. De algum modo, a personagem denuncia, por meio de sua fala, um círculo vicioso de violência, que tem como base a diferença racial para a promoção do ódio, do qual o personagem Vasto Excelência é representante.

O outro embate identitário faz referência ao conflito entre as representações da identidade de gênero dos personagens. Mourão vê em Vasto certo referencial de masculinidade, pois este segundo é ainda jovem, anda sempre de forma ativa e demonstra virilidade, conforme se observa no fragmento anterior. Por sua vez, o português é compreendido pelo moçambicano como uma ameaça, já que tem uma amizade com Ernestina, a esposa de Vasto. Ao afirmar que levará a esposa embora junto consigo, Vasto entende que está retirando de Mourão algo de valor; toma Ernestina para si antes que seu concorrente o faça.

Depreende-se, desta forma, que o motor das violências exercidas pelo diretor não é apenas, como se já não fosse o suficiente, a diferença racial, mas também uma competição entre as masculinidades exercidas e das quais os personagens em questão são representantes. Tal competição, por sua vez, fica evidente quando observado o diálogo que foi apresentado no excerto. Percebe-se, ainda, que, para Vasto, não basta apenas a tortura psicológica submetida ao português, pois sabe que este consegue ficar ileso; é necessário que ele exerça também atos físicos, como o pisão no tornozelo.

Da mesma forma que violenta Mourão, Vasto Excelência o faz com Salufo Tuco. Este personagem, inicialmente apresentado como um amigo próximo do diretor do asilo, pois com ele comunga a cor da pele e a proximidade da idade, é rebaixado depois de retornar de uma fuga mal-sucedida.

Como é narrado pela carta que Ernestina deixou antes de sua partida, Salufo e Vasto desenvolviam uma cumplicidade da qual não se evidenciam muitas justificativas: “Não sei o que se passou no campo de batalha mas Salufo tinha estranhos deveres de fidelidade para com Vasto. Ele se transformou em seu braço direito” (COUTO, 2007, p. 104). Ainda de acordo com o relato da viúva de Excelência, os dois personagens são os responsáveis por armazenar e guardar as armas trazidas do continente, tornando-se ambos agentes das cenas de violência que ocorrerá.

Ao retornar da sua fuga, depois de não encontrar guarida no seio de sua família, Salufo relata a situação de miséria em que o povo moçambicano se

encontra, mesmo depois de liberto do colonizador. O relato que o personagem faz do cotidiano na cidade, enfatizando a ganância, a avareza e, principalmente, as condições de pobreza vivenciadas ainda por parte significativa da população revela o poderio violento perpetrado por um governo que se legitimava pela utilização da força, e não por meio da justiça social.

É, no entanto, a associação de Salufo com os outros velhos do asilo, com o intuito de revelar-lhes o que havia escondido no armazém – fato este narrado por Ernestina e posteriormente confirmado por Nãozinha – que quebra o pacto de solidariedade entre o diretor do asilo e seu ajudante. Reside, aqui, uma das poucas, talvez a única, cenas do romance de Mia Couto em que os atos de violência são narrados de forma mais próxima:

Uma manhã, fui desperta pela voz de Vasto. Era ainda lusco-fusco. Meu falecido marido ralhava com Salufo, lá na arrecadação. Levantei-me para espreitar. Interrompi a zanga:

- O que se passa, Vasto?

- Este filho da puta abriu o armazém.

E ordenou que me retirasse. Aquilo não iriam ser cenas para mulheres. E realmente não. Ignorando minha presença, Vasto agarrou os remendos do velho e lhe exigiu explicação sobre o que ele tinha roubado. Salufo nem teve tempo para responder. Já a mão fechada de Vasto embatia com toda a força em sua boca. Salufo caiu. Sobre ele choveram pontapés. O corpo de Salufo saltava sob o mando das pancadas. Vasto estava fora de si. Eu gritei, implorei para que deixasse o homem em paz. [...]

Salufo Tuco não morreu logo. Quando Excelêncio o deixou estatelado ele ainda respirava. Seu corpo, no entanto, já estava paralisado. [...]

[...] Quando depositaram seu corpo no chão já Salufo estava sem vida. Excelêncio, frustrado, ainda agrediu aquele corpo. Depois, praguejando, se afastou [...] (COUTO, 2007, p. 111).

Percebe-se que, embora a narrativa de Ernestina, se aproxime aqui do fato violento de uma forma diferente do que acontece no relato dos outros internos, não existe a preocupação de pormenorizar as ações violentas, ou como acontece nos casos da literatura brasileira mais recente, tornar a violência espetáculo. Tanto as descrições de Mourão quanto as de Ernestina servem ao propósito de apresentar para o leitor uma memória, uma experiência vivida, da qual se tem uma reelaboração, o que, de certa forma, faz lembrar o narrador abordado por Walter Benjamin em seu ensaio. Tal preferência por um distanciamento narrativo da cena de violência, sem deixar de registrá-la, mas com parcimônia e sem efeitos de espetacularização, é perceptível mesmo quando observadas cenas que se referem a um passado mais próximo da narrativa, como é o caso do ato de violência perpetrado por Izidine contra Marta.

Como já apontado sobre a cena no capítulo anterior, Izidine, em um acesso de raiva contra Marta, por não compreender as informações que colhe dos internos enquanto uma mulher compreende, encurrala a enfermeira contra a parede, segurando seu pulso de forma bruta, despindo-a, por fim. Nesta cena, a violência processa-se mais no diálogo do que na descrição dos atos dos personagens. A conversa travada por Izidine e Marta é carregada de ódio e cólera, que se apresentam pelas significações que dão aos adjetivos utilizados para classificar um ao outro. Desta forma, as palavras “enfermeirazinha” e “polícia” servem, ao mesmo tempo, para designar as funções e papéis sociais desempenhadas pelas personagens na narrativa e inferiorizá-las, seu efeito mais forte.

Verifica-se que, em *A varanda do frangipani*, a opção de Mia Couto para o tratamento das cenas de violência é feita a partir da escolha de um narrador e de focos narrativos específicos, que promovem uma distância entre o material lido e o leitor. Tal escolha, como já sinalizado, remete à adoção de um tipo narrativo muito próximo àquele que Benjamin afirma estar em declínio. Embora Couto não deixe de apontar para o desenvolvimento particular de seus personagens, o pressuposto da narrativa de *A varanda do frangipani* é, sem dúvida, a coletividade, que se dá, por sua vez, por meio do resgate de um saber popular, tradicional e que deveria ser passado de forma comunitária, que passa a ser aliado a uma experiência mais contemporânea.

Se não há nos personagens de Mia Couto o mesmo silêncio de que Walter Benjamin trata ao discutir sobre a inabilidade de narrar dos retornados da guerra, é porque fora trocado por um modo próprio de compreender a história da qual fazem parte, como se vê na personagem Nãozinha. Para a feiticeira, por exemplo, não existem signos e significados em sua cultura que sejam referentes exatos das atrocidades a que fora submetida no asilo e no período de colonização. Para isto, a personagem recorre às narrativas e personagens de sua própria tradição, substituindo-os e, por meio deste processo, reelaborando a experiência vivida a fim de superar o trauma.

Não se deseja, no romance de Couto, promover um espetáculo sobre os atos e situações de violência. Vale mais a experiência daquilo que se viveu e a transmissão dela com o intuito de proteger a nova nação. Verifica-se que há certo distanciamento e resistência a um tipo de narrador comum em outras tradições literárias em língua portuguesa, como é o caso das literaturas brasileira e

portuguesa. Resiste-se, desta forma, ao narrador que em primeira pessoa transmite, com proximidade extrema e *realismo feroz*, as cenas vividas pelos personagens, principalmente as de violência, com o intuito de causar choque. No caso do romance aqui analisado, a memória e a elaboração estética da linguagem literária – que se dá, neste caso, por uma aproximação maior da tradição moçambicana de causos orais – impedem que se construa um espetáculo sobre a dor e a barbárie.

É importante registrar, ainda, e aqui é retomada a questão do espaço na constituição da narrativa e dos personagens, que, ao apresentar um lócus narrativo minimalizado e rural, Mia Couto não apenas rompe com a forma tradicional do romance policial, conforme já apresentado no primeiro capítulo, mas constrói um cenário a partir do qual outras lógicas são reveladas. Não se trata apenas de lógicas de ordenamento de sentido, como também já foi tratado, mas lógicas de justiça e de promoção social, as quais fazem referência ao cotidiano citadino, mas que se tornam mais evidentes quando avaliadas neste cenário mínimo.

Se observada comparativamente a narrativa de Couto, e guardadas as suas diferenças temporais e temáticas, *A varanda do frangipani* evoca, de certa maneira, a experiência da constituição de espaço feita por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1979).

No romance de Rosa, os jagunços transitam aparentemente de forma livre, mas a geografia do sertão, com seus espaços áridos e intransponíveis, demarca e configura as ações e os códigos que os personagens desempenham na narrativa. Sendo assim, a justiça, a honra e a masculinidade atendem a outros regimentos, que não aqueles do homem moderno encontrado na cidade. As deliberações dos tribunais de justiça de *Grande Sertão: Veredas* são pautadas na associação do jagunço ao seu líder, e a honra masculina é considerada como o principal valor para as resoluções.

Afere-se, neste sentido, certa proximidade com o romance de Mia Couto, no sentido em que, distanciadas da cidade, as ações das personagens são julgadas e penalizadas seguindo uma lógica que não prevê um julgamento humanitário, como se concebe nos espaços urbanos. Derivam-se desta compreensão os assassinatos de Salufo Tuco e de Vasto Excelêncio, por exemplo. Quando o código de honra e a solidariedade entre os iguais são quebrados, os personagens são dizimados sem possibilidade de defesa, conforme já referido.

Verifica-se, por fim, que o ordenamento jurídico, tal qual se pretende nas sociedades modernas, é destituído, dando vazão a outro, considerado menos civilizado. No entanto, Couto, ao tematizar este processo alternativo de promoção de justiça – que tem como base a injustiça, embora o faça parecer característico da Ilha de São Nicolau –, demonstra que ele se encontra instalado na administração e nas relações sociais que se desenvolvem no continente, como se evidencia no motivo pelo qual Salufo tem de voltar para o asilo – ele não atende às expectativas que seus familiares tinham, sobretudo no que diz respeito à sua condição financeira –, ou mesmo com Izidine, que é vítima de uma trama na qual, não fossem os esforços de Ermelindo Mucanga e a proteção sobrenatural de Nãozinha, teria sido assassinado, pois aparecia, em sua rede de companheiros, como um destoante.

Do mesmo modo como em *A varanda do frangipani*, no romance de Bernardo Carvalho também o espaço e a arquitetura demarcam, caracterizam ou evocam cenários e cenas da violência, ao mesmo tempo em que agem como influenciadores de seus personagens. Em *O filho da mãe*, o espaço é ainda mais representativo do que no romance de Mia Couto. Os cenários narrados influem na constituição das personagens, que não conseguem se afastar das ruínas e dos traumas, tornando, desta forma, a narrativa fadada à violência e à destruição.

Já na primeira cena narrada, como fora pontuado no primeiro capítulo, é possível encontrar a representação de um destes espaços ligados à violência, embora signifique aqui um ponto de refúgio dos que da guerra fogem. É a sede do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, lugar de onde parte e para onde retorna a narrativa de *O filho da mãe*. Embora não haja muitas descrições a respeito da arquitetura deste ambiente, torna-se imperioso considerar que o cerco feito pelo exército russo a ele, na procura de soldados desertores, serve para delimitar, atemorizar e amedrontar os frequentadores e as trabalhadoras do local. Se não há, neste primeiro momento, uma relação física com a violência, apresentam-se os efeitos psicológicos ocasionados pela presença dos militares nos arredores, como se vê no fragmento a seguir:

Dois guardas caminhavam ao longo da fachada do prédio. Um deles se dirigiu a Marina:
 - Bom dia, mãezinha!
 Mas ela o ignorou.
 - Estão aí para intimidar os soldados que nos procuram. Outro dia,

tentaram confiscar o passaporte de um rapaz que tinha saído para fumar, enquanto esperava sua vez na fila. O terrorismo virou desculpa para tudo – ela disse [...] (CARVALHO, 2009, p. 15).

O clima claustrofóbico não é algo encontrado apenas no Comitê das Mães. É toda a cidade uma fortaleza vigiada, embora sua arquitetura tente dar a sensação de liberdade, conforme já exemplificado no capítulo primeiro. As casas, lugares que costumeiramente representam abrigo e segurança, são invadidas pelo caos da cidade grande, transformando-se, também, em terrenos de violência simbólica. Neste romance, isso é evidenciado a partir das reformas que ocorrem na cidade para o aniversário do tricentenário de São Petersburgo e no sentimento de clausura e sufocamento que são desencadeados em alguns personagens.

Registre-se que, embora as comemorações não possam ser lidas como algo explicitamente violento, se considerarmos o contexto bélico trabalhado até agora, ao enclausurarem seus moradores, também agem como espaços de violência. Vê-se, aqui, uma violência mais relacionada com a dinâmica das metrópoles, que engolem os indivíduos e delimitam suas relações conforme constituem territórios de livre acesso ou não.

A casa de Anna é um exemplo dessa condição prisional em que vivem os moradores de São Petersburgo. Com o distanciamento do narrador em terceira pessoa, toma-se conhecimento do modo como a personagem se sente em relação ao seu ambiente doméstico, o qual deveria representar – é o que a personagem espera – segurança e conforto.

A casa é descrita como um lugar escuro e empoeirado, resultado das obras na fachada do seu prédio e de outros ao redor. É preciso que janelas fiquem fechadas e a luz sempre acesa, o que causa um estado de depressão na personagem. O mal-estar de Anna é derivado do fato de que seu lugar de refúgio fora maculado e que ela mesma é alvo da mácula, dado que, pelo acúmulo da poeira e dos detritos, vai passando também para os personagens, além de contribuir para a instauração de um ambiente caótico na casa. Além disso, para Anna, a reforma não é algo com resultados positivos, pois acredita que, em menos de um ano, quando enfim acontecerem as festividades, a fachada estará novamente decrépita.

Por meio da observação desta personagem, é possível constatar certo grau de inevitabilidade da narrativa, a qual está fadada à impossibilidade de se

(re)estabelecer a ordem natural que os personagens procuram, o que os encaminha para um sentimento de caos constante e irremediável. Este fato remete à tipologia atribuída ao escritor Bernardo Carvalho pela estudiosa Beatriz Resende, em estudo já referenciado aqui. Para Resende, Carvalho é um dos principais escritores brasileiros no que tange à utilização do trágico para a construção de suas obras. Isto se dá porque Carvalho alia à experiência da cidade três elementos fundantes para a literatura brasileira contemporânea: o sentimento de urgência, de se falar de algo que está acontecendo aqui e agora; a tematização da violência como forma literária para processar os acontecimentos recentes, as relações humanas e as dinâmicas sociais; e uma prosa diretamente vinculada com o trágico, em que desembocariam, em última instância, os dois primeiros elementos (RESENDE, 2008).

É importante destacar que o reaparecimento do trágico na produção brasileira, de modo especial em Carvalho, mas também em outros escritores que possuem os centros urbanos como espaço de suas narrativas, não está atrelado exatamente ao trágico clássico, mas dele não se desvincula. É por tratar do agora, do tempo presente, que as narrativas apresentam certa *inexorabilidade do trágico*. Para a estudiosa, independentemente do tom da narrativa, se organizado ou não, o trágico sempre se apresenta, pois trata da “tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra” (RESENDE, 2008, p. 31).

É o que se vê na experiência de Anna, por exemplo. De acordo com a narrativa, a ambientação escura e inóspita de sua casa remete a lembranças de sua infância: a casa de seu avô, também sempre escura e carregada de morte. O gatilho para a agonia recente da personagem são, no entanto, as memórias sobre um submarino russo que naufragou há um ano. No aparelho televisor, Anna acompanha as homenagens para os militares que perderam suas vidas na tragédia, ao mesmo tempo em que rememora os efeitos da exposição do caso em sua vida:

[...] houve uma tarde em que ela teve de ser socorrida na rua, com falta de ar, assombrada pela imagem demasiado vívida de marinheiros e oficiais, sufocando conforme o ar se consumia no interior do submarino avariado, encurralados no fundo do mar, a quilômetros das paisagens desoladas da costa do Norte, enquanto ela batia pernas pela avenida Niévski. A imagem dos marinheiros escrevendo as últimas palavras aos familiares, separados dos colegas mortos num compartimento

hermeticamente fechado, na popa do submarino, mas condenados à mesma sorte, a menos que ocorresse um milagre, atormentava-a e a perseguia aonde quer que ela fosse. E foi o que bastou para fazê-la desfalecer no meio da rua [...] (CARVALHO, 2009, p. 50).

Percebe-se, ao observar Anna, que embora nenhum ato de violência física seja desempenhado por um indivíduo específico contra ela, a personagem se sente violentada e sofre as consequências dessa violência. Trata-se dos atos violentos a que Michaud (1989) se refere ao discutir a respeito da violência da vida. Não se tem descrições de espancamentos, assassinatos ou outras ações; é a própria condição de vida de Anna que a massacra, o rompimento de sua bolha de segurança, figurada neste caso pelo lar, que violenta, aprisiona e agride a personagem, seja pela memória pessoal ou coletiva.

Outro espaço significativo da mesma forma é o do campo para refugiados na Inguchétia, também apresentado logo no início do romance. A importância deste espaço dá-se, no contexto desta análise, não apenas por ser ele representativo dos tempos de violência aos quais são submetidos os personagens Zainap e Ruslan, a avó e o filho de Anna mas por ser nele em que se desenvolvem as primeiras lembranças da velha senhora, as quais servirão como forma de apresentação e constituição das identidades do neto e da antiga nora.

Da mesma forma que Anna, Zainap é afastada do seu lar, por estar no centro da guerra, em Grózni. De certa maneira, a personagem também padece daquilo que apontamos como a violência da vida, ou o que Michaud (1989) pontua como elementos coloquiais da vida individual na sociedade. Todavia, neste caso, é também uma violência da guerra, ainda que Zainap não a sofra de forma física e diretamente, pois a personagem perde seu filho, tem sua casa bombardeada e invadida por soldados que sequestram seu neto.

A narrativa a respeito da vida de Zainap transita temporalmente entre as memórias dos conflitos da Insurgência da Chechênia, que ocorrera entre os anos de 1940 e 1944, devido aos quais a personagem fora obrigada a abandonar casa e familiares e partir grávida e acompanhada apenas de seu sogro para o Cazaquistão, onde ficou exilada durante quinze anos, passando pelos momentos de destruição das duas guerras acontecidas na Chechênia – a primeira de 1994 até 1996 e a segunda, mais longa, de 1999 até 2009.

As perdas sentimentais e afetivas que a personagem teve durante o exílio, bem como nos anos de guerra que enfrentou em Grózni sem abandonar a sua casa,

mesmo que dela só restassem os escombros, contribuem para que a personagem se caracterize como uma forte, uma sobrevivente, alguém que, mesmo envolta em ruínas e destroços da cidade bombardeada, “queria que os desaparecidos soubessem onde encontrá-la, na eventualidade de reaparecerem, nem que fossem como fantasmas” (CARVALHO, 2009, p. 29).

Tem-se, neste momento da narrativa de Bernardo Carvalho, uma tentativa de demonstrar de que maneira a velha avó consegue ressignificar os traumas vividos nos períodos de conflito. Isto se dá com a escolha do narrador em pontuar, a partir de uma narrativa mais lenta, mais detalhada, as escolhas e os meios que Zainap utilizou para: reaver o corpo de seu filho, assassinado pelos federais; resgatar seu neto, anos mais tarde, dos mesmos federais; conseguir deixar Grózni e ser abrigada no campo de refugiados; e, por fim, conseguir que Ruslan fosse mandado para São Petersburgo com o intuito de encontrar sua mãe, Anna.

Neste momento do romance, as cenas de violência física contra os indivíduos ainda não ganham destaque. Todavia, as relações sociais, os vínculos e a falta de afeto demarcam uma alteridade inóspita, a partir da qual os indivíduos procuram tirar vantagem uns dos outros.

[...] Zainap pagara quinhentos dólares aos *boievik* para reaver o corpo do filho, Chakhban, pai de Ruslan. Corpo é modo de dizer. Chakhban não fora encontrado nos escombros do prédio onde, até o dia do ataque, trabalhara como engenheiro químico. Tampouco havia sido levado para a vala comum na periferia da cidade, onde ela foi procurá-lo, em vão, o que Zainap recebeu e enterrou foi um cadáver queimado e desfigurado que os bandidos recolheram, entre outros, depois da explosão do prédio, já com o intuito de negociar a liberação em troca de resgates. As famílias não se preocupavam mais em reconhecê-los. Fingiam se contentar com um detalhe ou outro, um sinal ou uma cicatriz, como se fossem mesmo do parente desaparecido. O principal era conseguir um corpo para enterrar, mesmo um substituto [...] (CARVALHO, 2009, p. 28).

Pelo exposto no fragmento, percebe-se que a violência à qual Zainap e outros moradores da cidade são submetidos se constitui por atos que atentam contra a humanidade e os afetos deles. A luta por enterrar os mortos é algo que vem desde a tragédia grega, como Antígona, que deseja enterrar seu irmão e que se apresenta na narrativa de Carvalho não apenas como celebração da última homenagem, mas na intenção de reconfigurar o caráter humano àqueles que foram vitimados pelo conflito bélico, mesmo sem estar atrelados a ele diretamente. Não mais importa se o corpo que enterram é realmente de seus entes; o que vale é o

processo. Cena semelhante aparece em outro momento, quando Ruslan, à procura de seu primeiro par romântico, Akif, encontra na vala comum de Grózní “uma mãe que afastava as moscas do rosto de uma criança que não era dela” (CARVALHO, 2009, p. 38).

Como afirmado anteriormente, o cenário das ruínas e dos destroços penetra nos personagens, modelando seus comportamentos, sua visão de mundo e suas relações sociais e afetivas. Tem-se em Ruslan a principal evidência deste processo. Apaixonado por Akif, o casal encontra no prédio bombardeado da universidade e nos vagões abandonados e crivados de bala, em Grózní, terreno para desenvolver o seu amor. O personagem desenvolve certo apego às ruínas e à guerra como formas e espaços únicos para o desenvolvimento e a concretização física do ato amoroso

[...]. De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguiu amar entre ruínas (CARVALHO, 2009, p. 38).

Tal característica do personagem, de associar a possibilidade da efetivação do afeto e a realização do sexo apenas envolto a destroços, é confirmada mais adiante, quando já em São Petersburgo, Ruslan envolve-se afetiva e emocionalmente com um recruta que havia abandonado o serviço militar, Andrei. Neste sentido, vê-se que:

É possível que, para o batedor de carteiras [Ruslan], tudo seja inconsciente, quando vê o recruta de olhos fechados e, como ele, também imagina e deseja. É impossível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas e ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não havia mais possibilidade de reconforto. Quando não a mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, rico ou pobre, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem. A ideia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor [...] (CARVALHO, 2009, p. 139).

É inegável que adoção das ruínas como cenário para a experiência homoafetiva não é gratuita. Por serem homossexuais, os personagens vivenciam dupla violência, pois, ao mesmo tempo em que são sujeitos à margem da sociedade – Ruslan sofre xenofobia por ser advindo do Cáucaso, uma região ao sul da Rússia e que é considerada inferior; Andrei é um desertor, considerado um fraco por seu

padrasto –, tem suas identidades de gênero e seus desejos sexuais sublinhados.

Em relação a esta segunda violência que sofrem sistematicamente, ela não se evidencia exatamente de forma física, mas se dá em um contexto de apagamento da capacidade do indivíduo de se concretizar como sujeito, como demonstra o narrador:

A qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia. E talvez por isso Ruslan e Akif não tenham sido vistos durante os meses em que se encontraram nas ruínas do prédio da escola de medicina. Porque eram invisíveis. [...] (CARVALHO, 2009, p.35).

A invisibilidade de Ruslan e Akif não é, de modo algum, algo benéfico, como se promovesse alguma segurança pelo anonimato. Ela se refere à destituição do direito do indivíduo de amar e se relacionar com outro, independentemente do gênero biológico ao qual ele pertence. Ao afirmar que, naquela sociedade, os homossexuais são invisíveis, o narrador já prenuncia o fim destes personagens, os quais estão fadados ao desaparecimento e à morte, como acontece com Akif e Ruslan, que são assassinados, e com Andrei, que desaparece da narrativa.

Também a escolha do narrador em focalizar e transmitir determinados fatos e memórias colabora para essa ideia de apagamento da experiência homossexual no romance de Bernardo Carvalho. Isto se evidencia, por exemplo, se comparados os modos como se dá a narração das cenas de violência e de sexo.

No que diz respeito às cenas de sexo protagonizadas pelos personagens, estas são encaminhadas para um plano insólito. O sonho de Ruslan, rememorando a noite que passou com Akif no trem abandonado ainda em Grózní, ou o episódio sexual com Andrei, no qual Ruslan foi transportado para a imaginação do recruta, acabam por lançar dúvidas ao leitor sobre esses acontecimentos:

Andrei fecha os olhos e imagina o batedor de carteiras e sem as calças surradas. Imagina que os dois se despem e se descobrem, tateando o corpo um do outro. E que, conforme se tocam, se beijam e se deitam, também vão sendo cobertos pela poeira do lugar. Primeiro, as dobras das roupas, das calças abaixadas, das camisas abertas, das cuecas e das meias. Depois, as dobras dos corpos, os joelhos, os cotovelos e as virilhas. É um movimento progressivo e imperceptível. Quanto mais se tocam, mais sujos ficam. Vão sendo vestidos pelo lugar. O peito, as nádegas, as coxas, o pau, o saco e os músculos vão se cobrindo pela poeira das mãos. Os dois se deitam na sujeira do chão de cimento, esbarram em destroços, esfolam-se sem sentir dor, um corpo comprimido ao outro. [...]. Andrei se aproxima e desabotoa as calças do batedor de carteiras. Quatro horas depois, quando abrir os olhos, ele já não estará ao seu lado

(CARVALHO, 2009, p. 138-139).

O fragmento merece destaque, pois, para além da escolha da narrativa – que transporta as ações para uma espécie de presente insólito, do qual reverbera certa dúvida a respeito do desenvolvimento da prática sexual –, a descrição feita sobre o ato demarca também certa visão a respeito dele. A simbiose entre o espaço e os personagens sugere uma leitura que confirma não apenas a associação das ruínas como espaço para a concretização do desejo homossexual, mas também que, ao fazê-lo, os indivíduos se sujam.

Neste sentido, é possível delinear certa valoração que o narrador dá aos atos sexuais dos personagens, uma vez que estes não condizem com a norma social aceita naquele contexto, a heterossexualidade. Registre-se, ainda, que não é a primeira cena em que o desejo sexual e sua prática entre indivíduos do mesmo sexo é apresentada de forma a representar uma degradação dos personagens.

O mesmo Andrei é punido por seu desejo pelo corpo de seu colega militar, ainda que tal desejo se mostre bastante recalcado no personagem. O recruta, antes de desertar, é forçado a se prostituir com um de seus superiores a fim de garantir uma complementação financeira para o quartel. Embora a cena tenha pausas – a narrativa preocupa-se em demonstrar os sentimentos de Andrei antes e depois do momento da prostituição –, ela evidencia o modo depreciativo como o próprio personagem entende sua atração homossexual:

Olha para fora como se corresse o risco de ser preso em flagrante e as carícias daquele homem fossem a prova do seu próprio desejo por outros homens. Já não precisa se esforçar para não imaginar. Está destruído, como a mulher do metrô. Sente o cabelo espicaçado como o dela, embora o mantenha raspado faz quase um ano. Sente os olhos ardentes e os lábios borrados, costurados e esfolados [...] (CARVALHO, 2009, p. 105).

Como se percebe, o medo do recruta não é apenas ser pego em delito sexual com o oficial que o paga, mas aceitar para si, depois daquele episódio, que deseja um homem.

Outro elemento de destaque é o contraponto que o personagem elege, de modo a compreender a si próprio. A mulher a quem o narrador faz referência é também um indivíduo violentado, possivelmente pela vida. A descrição feita dessa personagem é rápida e precisa: trata-se de uma mulher decrépita, apesar de sua maquiagem carregada. A repulsa que Andrei sente inicialmente é transposta para

si, como forma de revelar seu estado após o ato de prostituição ao qual é obrigado.

No que se refere às cenas de violência, a mais representativa dá-se no momento do assassinato de Ruslan. Levado a uma emboscada por seu meio irmão Maksim, o *skinhead* do qual tratamos no segundo capítulo, o personagem é violenta e covardemente agredido. Mesmo que a cena seja curta, os recursos de focalização próxima da narrativa, bem como a agilidade do narrador em transmitir os fatos, cobrindo-os de forma direta e quase total, remete as habilidades do narrador da pós-modernidade, conforme propõe Silviano Santiago no ensaio *O narrador pós-moderno* (1989).

Ainda que se dê por meio de um narrador em terceira pessoa, este não se isenta de aproximar a “câmera” narrativa, de modo descrever realisticamente as agressões sofridas por Ruslan, como se vê a seguir:

[...] Os cinco se aproximam de Ruslan. Com os braços sobre a cabeça, ele se protege como pode dos golpes que lhe desferem, enquanto gritam injúrias em nome da pureza do sangue e da pátria. Cai de joelhos já no quinto golpe, segurando o braço deformado pela pancada. Sua queda é acompanhada de um uivo, e os cinco avançam com ímpeto, sem medo. As barras de ferro o atingem na cabeça e nas costas. Um filete de sangue escorre pelo ouvido enquanto o corpo desaba no chão [...] (CARVALHO, 2009, p. 177-178).

Mais do que a transcrição de um brutal assassinato, é óbvio a intenção de causar choque ao leitor por meio do espetáculo. Consideramos, ainda, que, embora os reais motivos para o assassinato do personagem sejam outros que não a sua sexualidade – vê-se que os *skinheads* o agredem em nome da pureza da nação –, a morte de Ruslan é uma extrema punição física para o personagem e, ao mesmo tempo, uma punição para o recruta, que, ao ver o amante agredido e sem nenhum socorro, lhe entrega o seu passaporte, em um ato que lhe retira a identidade e todas as possibilidades de se salvar daquela cidade:

- É meu amigo – Andrei diz. – Não é daqui – continua, agora já empunhando o passaporte que tirou do bolso da calça e que coloca na mão do rapaz ensanguentado em seus braços. Aperta os dedos do rapaz desacordado, forçando-o a segurar o passaporte. Mas os dedos já não tem vida própria.
O rapaz de moletom verde se recusa a largar o corpo inerte, em seus braços:
- Vocês têm que tirar ele daqui, desta cidade, deste país. Ele não é daqui. É estrangeiro. Não tem nada a ver com isso. Está aqui o passaporte dele. Alguém tem que salvá-lo!
- E você, quem é? – pergunta o policial.
- Eu? (CARVALHO, 2009, p. 179).

Ao comparar o modo em que se processam as narrativas das duas cenas, as de sexo e a de violência, não se pretende, aqui, defender a utilização de um realismo cru e cruel, mas de evidenciar as escolhas do narrador de *O filho da mãe*. Longe de se tratar de um narrador ingênuo, o que aqui se apresenta utiliza de perspicácia a fim de confundir o seu leitor, ao mesmo tempo em que lhe causa choque, por meio das aproximações e distanciamentos que faz conscientemente.

Surge a hipótese de que, ao realizar esse processo de escrita distanciada, Bernardo Carvalho procura naturalizar a experiência sexual entre dois homens. Isto se daria, defendemos, porque, ao retirar os acontecimentos do plano presente, isenta seu narrador de descrever de forma minimalizada os acontecimentos, o que não geraria choque em seu leitor. Há que se considerar, no entanto, que essa escolha alimenta certo estranhamento, como o que aqui se apresentou, na medida em que permite questionar as abordagens literárias feitas a respeito do desejo homossexual.

Ao retomar as leituras das obras analisadas sob o prisma da violência, evidenciamos que o trato dado por Mia Couto e Bernardo Carvalho na construção de seus romances desenvolve certos aspectos do realismo que propõe Schøllhammer. Esse realismo demonstra-se na apresentação de fatos e situações contemporâneos dos escritores: o fim da guerra de libertação e o início da guerra civil em Moçambique, para Couto; e as guerras da Chechênia, o contexto opressor para o indivíduo homossexual naquela sociedade, bem como a inconstância das identidades do sujeito pós-moderno, para Carvalho.

Averigua-se, no que tange à violência, que ambos os romances procuram se distanciar efetivamente, ou mesmo guardar certa distância, da espetacularização. Em *A varanda do frangipani*, tal tentativa configura-se de forma mais profícua, na medida em que os personagens conseguem reelaborar os traumas e, lançando mão da afetividade e da solidariedade, construir o ordenamento lógico não apenas daquele contexto em que se inserem, mas também da narrativa.

A opção por um narrador memorialista, mais centrado no mundo e nas vivências dos personagens, colabora para que as cenas de violência no romance de Mia Couto ganhem um acentuado tom de ensinamento. Era preciso aprender com os erros passados a fim de construir um futuro mais digno. Neste sentido, tem o romance um caráter utópico, característico dos romances de Mia Couto e de outros

escritores de literaturas africanas de língua portuguesa, preocupados em utilizar a arte literária como ferramenta para a elaboração de um sentido de nação.

Por outro lado, a prosa de Bernardo Carvalho apresenta-se com um tom distópico, atrelado à inevitabilidade e à impossibilidade, o que resulta no traço trágico apontado por Beatriz Resende a respeito dos romances do escritor brasileiro.

Quanto à tematização da violência em *O filho da mãe*, é perceptível um trânsito narrativo, por meio da opção do narrador e do foco narrativo em se aproximar ou se distanciar das cenas. É pertinente pontuar, ainda, que, no caso do romance brasileiro, a violência não se atrela apenas ao prejuízo físico ao indivíduo, embora este não seja descartado. O romance trata de demonstrar, também, as violências simbólicas, estas que estão em um plano mais implícito, mas que se revelam quando observadas de forma atenta a configuração e as ações das personagens.

Destacamos, por fim, a afirmação de Schøllhamer ao evidenciar na literatura contemporânea certa vertente de produção dos escritores no que diz respeito ao trato destinado à tematização da violência. Para o crítico, existem duas vertentes que se apresentam com mais força: a primeira é de uma representação realista, calcada na realidade; e a segunda trabalha, por sua vez, com a realidade, mas de forma que “não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHØLLHAMER, 2011, p.59). Embora a afirmação do crítico esteja relacionada diretamente à constituição da literatura brasileira contemporânea, não é imperioso constatar que o mesmo se pode aplicar à experiência de criação literária do escritor moçambicano.

Entendemos ser por meio desse trabalho estético da linguagem literária que se imbricam personagem e cenários, resultando em uma construção narrativa que requer a observação do todo, de modo a constituir a sua interpretação. Em ambos os romances, a violência não deixa de ser um constituinte nato do sujeito – como procuramos demonstrar no início deste capítulo –, que lança mão dela como forma de proteção, agressão ou defesa. Todavia, percebe-se que, em ambas as narrativas, é impossível dissociar a experiência do indivíduo com o meio em que está inserido, seja ele social ou físico, e a tomada de decisões. Ainda que sejam narrativas detetivescas, seus focos são desviados – se não há crime, como em Bernardo

Carvalho, se não há importância em sua resolução, como em Mia Couto –, enfatizando o processo de investigação, e não a ocorrência ou a resolução do crime. Neste sentido, compreender as tematizações da violência, que resiste, mesmo com o desaparecimento do foco no crime, significa interpretar e refletir a respeito de um tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, que teve como objetivo evidenciar algumas análises críticas e possibilidades de leitura dos romances *A varanda do frangipani* (2007), de Mia Couto, e *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, procurou-se demonstrar de forma comparativa alguns constitutivos formais e de conteúdo dos romances moçambicanos e brasileiros das últimas décadas.

Como toda investigação carece de certas lentes de acuidade, elegeram-se para este estudo, conforme o enfoque dado em cada um dos capítulos, três elementos, que se erigem a partir de um denominador comum: a modalização do romance policial tradicional na contemporaneidade.

Ao partir da contextualização histórica do romance policial, procurou-se evidenciar de que modo o gênero literário contribuiu, dada a sua capacidade enquanto objeto artístico, para representar um modo de compreender e de estabelecer lógica no mundo. Referente de uma época, o romance policial entra em declínio com o advento do mundo pós-moderno, no qual a própria noção de Ciência e História, bem como a de Literatura, é posta em questão.

Neste sentido, a retomada de Michael Bakhtin e seus pressupostos teóricos a respeito da maleabilidade do gênero romance permitiu evidenciar que o romance policial não desaparece completamente, uma vez que se reformula a fim de se relacionar com os novos tempos que se apresentam. Como bem pontua Linda Hutcheon, o reaparecimento do romance policial, agora de forma imbricada a outros gêneros, como o romance histórico, por exemplo, demonstra essa capacidade de assimilação e de permanência do gênero romance, apesar de todas as demandas da contemporaneidade e da insistência de alguns críticos literários em proclamar a sua morte.

É importante registrar que há ainda, no contexto brasileiro, uma série de escritores que se dedicam à produção de romances vinculados de forma mais direta a este gênero, como, por exemplo, Ana Paula Maia e Rafael Montes, os quais têm um público fiel e interessado, o que pode ser aferido por meio da periodicidade regular em que publicam novos títulos.

Das modalizações ocorridas no gênero literário ascende uma forma narrativa que, pautada em alguns pressupostos do romance policial tradicional,

opera reformulações em sua forma e conteúdo. Trata-se das narrativas detetivescas, conceito que assumimos ao longo deste estudo a fim de catalogar os romances analisados.

A nomenclatura *narrativas detetivesca* aparece de forma relacionada à conceituação que atribuímos a elas na tese de doutoramento de Carla Portilho (2009). A estudiosa lança mão do termo ao fazer referência a uma série de romances policiais que promoveriam certa inovação no gênero. Da mesma forma, encontramos o termo no estudo de Adenize Franco (2013), ao se referir aos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas.

O empréstimo do termo, neste estudo, é feito de forma a sistematizar o conceito, com o intuito de tornar mais evidentes as características formais do tipo narrativo. Neste sentido, procuramos demonstrar que as narrativas detetivescas da contemporaneidade fazem referências a romances que se utilizam do pressuposto da detecção a fim de constituir os seus enredos. Aparentemente filiados aos romances policiais, tais narrativas distanciam-se deles à medida que passam a enfatizar os processos particulares de seus personagens, pondo em detrimento o caráter investigativo.

Além desta característica, a constituição do enredo, por meio da potencialização do uso de labirintos temporais e narrativos – nos quais se perdem personagens e personas, que vagam à procura da reconstituição de suas identidades –, apresenta-se como característica principal deste tipo de narrativa. A partir destes pressupostos teóricos, passamos a investigar a constituição formal dos romances *A varanda do frangipani* e *O filho da mãe*, por meio de seus enredos.

Verificou-se, assim, de modo geral, que é a estrutura do romance policial tradicional, considerado como forma literária da cultura europeia, que é posta em xeque nos romances de Mia Couto e Bernardo Carvalho.

Mia Couto, ao promover uma *performance* sobre o gênero narrativo, indicando na contracapa do livro que o romance é uma narrativa policial, utiliza-se dos personagens, do discurso, do foco narrativo, da ambientação, dentre outros elementos da narrativa, para desconstruir o modelo ocidental de romance policial, seja por meio de uma ambientação que não corresponde aos pressupostos iniciais do gênero literário, seja pela abordagem que dá à construção de seus personagens.

No que diz respeito ao romance de Bernardo Carvalho, o que se observa é que ele faz parte de um projeto particular do escritor, que vem, pelo menos desde

seu romance *Nove Noite*, desconstruindo a forma original dos romances policiais. Entendemos que, em *O filho da mãe*, o escritor brasileiro procura alavancar de forma máxima este projeto, à medida que se evidencia um estado de caos generalizado. É possível encontrar, na narrativa, todos os elementos característicos do gênero: um assassinato, um criminoso, um detetive; mas estes não servem ao propósito da narrativa policial, que é, ao fim, ordenar o mundo que fora posto em situação caótica pelo rompimento da ordem.

Observa-se, ainda, que, em ambos os romances, a preocupação com a solução do crime é deixada de lado, enfatizando-se as experiências que os personagens sofrem durante o processo de investigação. Da mesma maneira, cabe ao leitor dos romances de Couto e Carvalho a tarefa de organizar a estrutura narrativa a fim de desvendar os enigmas que se apresentam.

É curioso constatar, ainda, que são as constituições identitárias das personagens que transitam nos romances os próprios enigmas. Tanto as personagens do escritor moçambicano quanto as do escritor brasileiro apresentam-se ao leitor como formas incompletas ou em destituição. Neste sentido, torna-se necessário que o leitor junte as peças do quebra-cabeça a fim de construir as identidades das personagens. É a partir desta constatação que se desenvolve o segundo capítulo desta dissertação.

Tomando como ponto de partida as afirmações de Stuart Hall a respeito da formulação das identidades no contexto da pós-modernidade – seu caráter híbrido e de constante reformulação, bem como a necessidade de outros para que o indivíduo se constitua –, construímos as análises a respeito dos conflitos das identidades de gênero e, de forma mais específica, das masculinidades por meio da análise dos personagens detetives encontrados nos romances.

Foi curioso averiguar a impossibilidade de desvincular a elaboração das masculinidades de outras formas de identidade nestes personagens. Sobretudo no romance de Mia Couto, a identidade nacional penetra na elaboração da masculinidade, colocando-a em permanente conflito. Embora, neste romance, não existam crises da masculinidade diretamente relacionadas às *performances* e desejos do paradigma masculino – a heterossexualidade –, os indivíduos masculinos veem-se destituídos ou em falha quando não se sentem aptos a desempenhar os papéis sociais relacionados à construção da nação moçambicana, seja por não atenderem aos prescritos pela masculinidade que o período requer,

seja por estarem vinculados a uma forma de elaboração da identidade que é rechaçada por aquele contexto.

Já na obra de Bernardo Carvalho, os conflitos da masculinidade desenvolvem-se mais próximo dos papéis que se atribuem ao gênero, principalmente quando observada a faceta paterna do personagem detetive. Da mesma maneira, não é permitido que se analisem identidades que formam os personagens de forma isolada. Isso pode ser observado, principalmente, no detetive, cuja identidade se constitui a partir da sobreposição das práticas e dos papéis sociais atribuídos a ele como marido, pai e, também, como investigador do serviço de inteligência russo.

Compreende-se, por fim, que a constituição das personagens literárias de Mia Couto e Bernardo Carvalho é feita de forma bastante profunda. Deixam de ser meros detetives, ou representantes rasos dos homens da intelectualidade, dando vazão a questionamentos particulares e, principalmente, a crises pessoais, as quais estão diretamente ligadas ao modo como se compreendem sujeitos. Reside, aqui, mais uma reformulação da forma policialesca, na medida em que é permitido aos personagens se questionarem e apresentarem ao leitor as suas falhas de forma mais evidente do que acontecia na forma tradicional do gênero literário.

Conscientes de que são o romance policial e as narrativas detetivescas, por conseguinte, gêneros literários que se utilizam da violência como forma de elaboração de suas narrativas, dão-se as análises apresentadas no terceiro capítulo. Nossa inquietação, no entanto, nasce da constatação de que, nas narrativas detetivescas da contemporaneidade, a resolução do crime é deposta, fato este evidenciado em mais de um momento deste estudo. Do que tratam, então, as cenas e os cenários de violência encontrados nos romances analisados?

Para responder a este questionamento, nossa investigação toma como ponto de partida a conceituação da violência, bem como as representações estéticas e literárias a respeito do tema. Seguindo Michaud (1989), compreende-se que a violência é algo constituinte das sociedades e que esta se desenvolve e se apresenta de diversas maneiras e modos, da mesma forma que se utiliza de diversos meios, mecanismos e agentes para se concretizar.

Por ser a literatura uma expressão artística que procura representar as sociedades, não há meios de desvincular a criação literária da tematização da violência. Sendo assim, pautados em estudos como o de Dalla Palma (2008),

procuramos evidenciar de que modo as literaturas brasileiras e africanas de língua portuguesa processam tal tematização.

Para a realização das análises no terceiro capítulo, com o intuito de dar conta de outros aspectos e personagens das obras estudadas, optamos por averiguar de que maneira a composição de cenários e cenas da violência se relaciona com a experiência dos personagens. Tal opção por observar também os espaços, físicos e geográficos, tem como pressuposto os estudos realizados pela geógrafa Doreen Massey, que procura estabelecer uma nova forma de compreender as cartografias.

Para Massey, em estudo intitulado *For Space* (2005), é imprescindível que se abandone a ideia de espaço como um lócus imóvel e se assuma sua importância enquanto campo simbólico, no qual transitam e se relacionam indivíduos e identidades. A estudiosa aponta, ainda, que, se, em um primeiro momento, a ideia tradicional das cartografias estavam assentadas na ideia de representar culturas, sociedades e historiografias de forma estática; posteriormente, ao desenvolver uma cartografia móvel, é possível dar conta de observar, também, os sujeitos que compõem os espaços mapeados, a partir da observação de seus aspectos sociais e culturais.

Neste sentido, o exercício de análise a respeito dos espaços da violência procurou evidenciar que, nos romances estudados, mais do que ações de violência física, os personagens estão submetidos a violências simbólicas e psicológicas, na medida em que o espaço que os cerca delimita e delineia suas ações e interações sociais.

Relacionando a forma da representação literária da violência, ao observar o modo como operam os narradores de Mia Couto e Bernardo Carvalho, foi possível constatar certos pontos de convergência e divergência entre os dois romances.

A tematização da violência em Couto, como já apontamos, diferenciar-se-ia da feita por Carvalho, pois é ainda necessário para o escritor moçambicano apresentar o sentimento de utopia a respeito da nação. Para o escritor brasileiro, por sua vez, já não existe mais essa utopia; o mundo pós-moderno no qual estão imersos seus personagens apresenta-se de forma evidentemente trágica e fadada ao desconserto.

Conclui-se, por fim, que, no que tange às experimentações formais com o romance policial, as obras apresentam-se como produtos significativos da tradição

literária em língua portuguesa. Os romances constituem-se de forma próxima às narrativas detetivescas, na medida em que enfatizam as particularidades de seus personagens, tornando, desta forma, seus detetives mais humanos e menos máquinas de raciocinar. Acreditamos que é por este motivo que aparecem nas obras tantas crises identitárias, das quais os conflitos entre e nas masculinidades se apresentam como fortes representantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
2. ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. In: *Anuário Antropológico* (Tempo brasileiro) (95), 1996.
3. ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: Fundo de cultura econômica, 1983.
4. ANDRADE, Costa. *Literatura Angolana* (Opiniões). Lisboa, Edições 70, 1980.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
6. BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
7. BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
8. BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In: _____. *The Cambridge companion to crime fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 7-17.
9. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas*. Vol. I - 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
10. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
11. BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
12. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003a.
13. _____. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. De Sérgio Micelli et al. 7 ed, São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 99-181.
14. BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.
15. _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
16. CABAÇO, José Luis. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
17. CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
18. CONNELL, Robert W. Políticas da Masculinidade. In: *Educação & Realidade*, 20 (2), 1995, p. 185-206.
19. CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan.-abril/2013.
20. COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
21. DALLA PALMA, Moacir. *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX*. Tese de Doutorado. Londrina: UEL, 2008.
22. ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
23. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
24. FRANCO, Adenize Aparecida. *Labirintos perdidos: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas*

- (2000-2010). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2013.
25. _____. O filho da mãe, de Bernardo Carvalho: rotas entre o espaço e o corpo. Anais do evento. *Fazendo gênero: diásporas, diversidade, deslocamentos*. 2010.
 26. GAGNEBIN, Jeanne M. Apagas os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 27-38.
 27. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
 28. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.
 29. HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade e violência na literatura contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 11-20.
 30. HONWANA, Luis B. *Nós matamos o cão-tinhoso!*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.
 31. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
 32. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
 33. INÁCIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: GARCUA, W. & SANTOS, R. (org.). *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002.
 34. LEENHARDT, Jacques. O que se pode dizer da violência. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 13-17.
 35. LUGARINHO, Mário César. A história sem sentido, o imaginário em crise: os heróis nacionais e as masculinidades em torno de ualalapi, de ungulani ba ka khosa. *Revista Graphos*, vol. 16, nº 1, 2014.
 36. _____. Aporias em Cabo Verde: masculinidade e justiça em “Marginais”, de Evel Rocha. *Revista Olhar*. UFSCar, v. 26-27, p. 77-85, 2012.
 37. _____. Investigações pós-coloniais: Pepetela e Francisco José Viegas. *Revista Scripta*. Belo Horizonte: 2009, p. 157-162.
 38. _____. *O homem e os vários homens: masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 2012.
 39. MAFESSOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
 40. MANDEL, Ernest. *Delícias do crime – História social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida Editora, 1988.
 41. MASSEY, Doreen. *For Space*. Los Angeles: Sage, 2005.
 42. MENDES, José M. O. O desafio das identidades. In: SANTOS, Boaventura de S. *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 503-34.
 43. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
 44. MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.
 45. MOSSE, George. *La imagen del hombre*. La creación moderna de la masculinidad. Madrid, Talasco Ed., 2000.
 46. MOURÃO, Luis. Anos 90 – Ficção. In: LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de F. *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas*. Vol 7.

- Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 509-36.
47. MURCH, Alma. *The development of the detective novel*. London: P. Owen, 1958.
 48. OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. A representação da violência na narrativa brasileira contemporânea. In: BRANDILEONE, A.P.F.N., OLIVEIRA, V.S. (orgs.). *Desafios Contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: Annablume, 2013.
 49. PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro, v. 21, 2005.
 50. _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
 51. PINTO, Manuel da C. *Bernardo Carvalho escreve sobre amor e guerra em "O filho da mãe"*. Folha Ilustrada: 2009.
 52. PORTILHO, Carla F. *Detetives Ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2009.
 53. REIMÃO, Sandra L. *O que é o romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 54. RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008.
 55. ROCHA, Evel. *Marginais*. Praia: ASA/Gráfica da Praia, 2010.
 56. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
 57. SABINE, Mark. Nós matamos o cão-tinhoso: a emasculação de África e a crise do patriarca negro. *Revista Via Atlântica*. 17, 2010.
 58. SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
 59. SANTOS, Boaventura de S. *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.
 60. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
 61. SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica. In: *Revista Educação e Realidade*. 20 (2), p. 71-99, 1995.
 62. SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
 63. SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
 64. TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 93-104.
 65. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.